

Jak zgubić własny cień?

Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu *Mozart!*

Marek Golonka

Abstract

In the article *How to Get Rid of Your Shadow? Hauntings of Past and Future in »Mozart!« the Musical*, Marek Golonka utilizes the aforementioned play to present his interpretation of the artistic work of its librettist, Michael Kunze. Golonka describes Kunze's artistic career—particularly his musicals—and points at his persistence in showing historical figures as haunted by metaphorical characters designed to comment on their situation and reflect on their personality. The central point of the paper is the analysis of *Mozart!*'s most prominent storytelling device—the split of Wolfgang Amadeus Mozart into two characters: adult, contemporary-dressed Wolfgang, and the child Amadé, dressed to resemble Mozart's most iconic portraits. In this duo, Wolfgang is visible to the outside world and represents Mozart's social and emotional needs, whilst Amadé, incorporating Mozart's talent and creative needs, is visible only to his adult counterpart. Golonka interprets this split as an attempt to show Mozart both as a gifted individual and an Everyman close to the audience. He also points at how this split shows the conflict between Mozart's own needs and the standards of his father. By analyzing scenes that show Amadé's haunting presence as a burden for Wolfgang, Golonka reconstructs Kunze's interpretation of Mozart's life as a struggle against his own creative discipline that sometimes grows to an all-encompassing obsession.

Marek Golonka — mgr; doktorant w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, magister kulturoznawstwa w ramach Międzyobszarych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim, absolwent studiów I stopnia tego kierunku na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się przedstawianiem przeszłości w kulturze popularnej, teatrem muzycznym oraz wpływem studiowania na postawy i osobowość. Realizuje projekt badawczy *Przedstawianie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja* w ramach programu Diamentowy Grant (2015).

marek.golonka92@gmail.com

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*
nr 1 (1) 2018



Widma Mozarta?

Widmontologia zaproponowana przez Jacquesa Derridę w *Widmach Marksa* (2016) to bardzo pojemne pojęcie, dobrze nadające się do analizy szerokiej kategorii zjawisk związanych z różnego rodzaju „nawiedzeniami” – powtórzeniami, oddziaływaniem na odległość w czasie i przestrzeni, zaistnieniem przez powrót. Jako taka może dostarczać bardzo użytecznych narzędzi do analizy medium teatru i jest wykorzystywana w pracach teoretycznych z nim związanych (Lorek-Jezińska 2013: 21, Powell & Schaffer 2009: 2). Autor niniejszego artykułu, choć w niektórych fragmentach przywołuje konteksty widmontologiczne, wykorzystuje jednak inną, zbliżoną, lecz wychodzącą bezpośrednio z badań nad teatrem teorię nawiedzenia. Jest nią opracowane przez Marviną Carlsona (2003: 7) pojęcie *ghostingu*, czyli przywołania i zarazem zmodyfikowania na scenie elementu znanego widowni z innego kontekstu. Za pomocą tego pojęcia wyjaśniony zostanie sposób, w jaki musical *Mozart!* Michaela Kunzega (libretto) i Sylvestra Levaya (muzyka) przedstawia nie tylko życie Mozarta, ale także jego miejsce w kulturze, a przede wszystkim – nawiedzenie czy wręcz opętanie postaci Mozarta jako człowieka przez wyobrażenie o nim jako o muzyku.

Perspektywa Carlsona właściwa jest do zanalizowania zamkniętej całości artystycznej, jaką jest musical, lepiej od widmontologicznych rozpoznań Derridy, które z założenia traktują widmo jako element otwierający tekst i dekonstruujący jego dotychczasowe rozumienie (Derrida 2016: 48). Jest też często dyskutowana w tekstach reasumujących perspektywy badania nawiedzenia i widmowości w teatrze i sztukach performatywnych (Lorek-Jezińska 2013: 13, Powell & Schaffer 2009: 1). Perspektywa *ghostingu* będzie więc kluczowa w dalszych rozważaniach, kontekst widmontologii pozwoli jednak uzupełnić ją o analizę sposobów, na jakie sceniczne przedstawienie biografii Mozarta jest w stanie apelować o empatię dla niego – zgodnie z Derridańską ideą gościnności jako reakcji na spotkanie ducha – oraz złożonych sposobów, na jakie oparta na nawiedzeniu narracja spektaklu pozwala zaburzyć czasowość i ukazać status widma jako tego, co powstaje przez powrót (Derrida 2016: 32).

Rzecz o dwóch Mozartach

Poszczególne inscenizacje musicalu *Mozart!* różnią się między sobą fabułą, pierwszy akt zawsze zmierza jednak do tego samego finału: oto Wolfgang Amadeusz Mozart właśnie pokłócił się w Wiedniu z salzburskim księciem-arcybiskupem Hieronimem Colloredo i stracił posadę na jego dworze. Ubrany we współczesny strój, dorosły aktor wcielający się w dwudziestokilkuletniego Mozarta – zwany w libretcie „Wolfgangiem” – śpiewa o tym jako o wyzwoleniu.

W tym spektaklu Wolfgang nie reprezentuje jednak całej osoby Mozarta. Obok niego obecny na scenie jest również Amadé – dziecko ubrane w rokokową perukę i stereotypowo kojarzony z Mozartem czerwony strój, symbolizujące jego talent

oraz potrzebę tworzenia. Amadé jest widoczny tylko dla swojego dorosłego wcielenia, spędza większość czasu na komponowaniu i dzieli się owocami tej pracy z Wolfgangiem. Ich współistnienie nie jest jednak w pełni zgodne. W trakcie pierwszego aktu zdarzają się między nimi konflikty, zaś gdy Wolfgang uwolnił się od zewnętrznych nacisków, Amadé oczekuje od niego całkowitego poświęcenia życia i czasu na twórczość. Wolfgang orientuje się, że tak naprawdę nie jest wolny: uciekł od zewnętrznego przymusu, ale nie jest w stanie zapomnieć o wewnętrznym.

O tym odkryciu opowiada w piosence *Wie wird man seinen Schatten los (Jak zgubić własny cień?)*. Wykonywanie jej zaczyna się na opustoszałej scenie, na której stoją tylko Wolfgang i Amadé. W miarę, jak niepokój Wolfganga narasta, tytułowe pytanie zaczyna jednak stawiać chór złożony z aktorów wcielających się w Collaredo, rodzinę Mozarta i inne postaci. Nie są oni obecni w tej chwili w swoich rolach, symbolizują raczej to, że lęk Wolfganga rozlewa się na cały jego krajobraz psychiczny. Jednocześnie Amadé rani Wolfganga piórem, by pisać jego krwią. Akt kończy się dramatycznym pytaniem Wolfganga o to, czy nigdy już nie będzie mógł uciec od swojego „cienia” – i odpowiedzią chóru, że przeznaczenie jest nie do uniknięcia.

Ta scena jest najbardziej wyrazistym przykładem tego, po jakie środki sięgnęli twórcy musicalu – librecista Michael Kunze i kompozytor Sylvester Levay – by przedstawić żywot Mozarta jako nawiedzony. Tytułowy bohater jest w ich spektaklu złożony z dwóch postaci, przy czym jedna z nich jest dla drugiej jednocześnie duchem dzieciństwa, dręczącym upiorem i stereotypowym wizerunkiem. W niektórych momentach ich konfrontacji pozostali bohaterowie zostają w nią wciągnięci, wychodząc ze swoich ludzkich ról i jak echo zwiłokrotniając lęki oraz wątpliwości Wolfganga. Mozart w tym spektaklu nie tylko jest nawiedzony, poniekąd przez siebie samego, ale także naznacza owym nawiedzeniem miejsca, w których toczy się jego życie.

W dalszej części artykułu wskazane zostaną powody, dla których twórcy musicalu zdecydowali się przedstawić losy kompozytora w opisany powyżej sposób. Pozwoli to także na skonstatowanie, jak taka interpretacja dziejów Mozarta ma się do ustaleń jego biografów oraz do współczesnych tendencji w przedstawianiu przeszłości w teatrze.

Nawiedzony teatr Michaela Kunzego

Warto rozpocząć ją od przedstawienia kontekstu powstania *Mozarta!* Jego librecista, Michael Kunze, uchodzi za najważniejszego współczesnego twórcę teatru musicalowego w krajach niemieckojęzycznych, niektórzy uważają go również za najważniejszego w Europie (Sebesta 2008: 276). Gdy spojrzeć na całość jego drogi artystycznej, imponuje ona różnorodnością, bowiem Kunze to autor popowych hitów i książek historycznych, tłumacz librett musicali od *Króla Lwa* przez *Koty* po *Upiora w Operze*, a także twórca licznych musicali, jak również pojedynczych dzieł scenicznych innych rodzajów – między innymi oratoriów i oper (Story-architekt 2009). Choć nie komponuje muzyki, we współpracy z kompozytorami – w tym Sylwestrem Levayem – jest pomysłodawcą kolejnych projektów (Levay

2015: I-011) i postrzega się go jako głównego autora dzieł muzycznych z jego librettem (Arens 2006: 80).

Przy całej tej różnorodności musicale jego autorstwa – a więc ta część jego twórczości, z której jest dziś najbardziej znany – odznaczają się bardzo spójną estetyką. Gdyby spróbować opisać teatr musicalowy Kunzego jednym słowem, brzmiałoby ono „nawiedzony”. Autor ten konsekwentnie kreuje bohaterów konfrontowanych ze swoimi sobowtórami, odbiciami i upersonifikowanymi częściami psychiki. Choć większość musicali Kunzego przedstawia żywoty postaci historycznych, w swojej interpretacji faktów z ich życia wykorzystuje koncepcję nawiedzenia dla lepszego oddania ich osobowości.

I tak na przykład cesarzowa Elżbieta Bawarska w *Elisabeth*, pierwszym musicalowym sukcesie Kunzego, w wielu scenach konfrontuje się z niewidzialną dla większości innych postaci Śmiercią, która wypowiada na głos gorzkie myśli władcy o anachronicznym świecie Habsburgów i próbuje skłonić ją do samobójstwa (Kupfer 2012)¹. W *Marie Antoinette* tytułowa królowa wielokrotnie spotyka fikcyjną Margrit Arnaud, bliźniaczo do niej podobną paryską biedaczkę, której losy stanowią odwrócenie biografii królowej – lustrzane odbicie w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego określenia (Kerenyi 2016). Wreszcie Wolfgang Amadeusz Mozart w poświęconym jego biografii musicalu odgrywany jest – jak wcześniej wspomniano – równocześnie przez dwóch aktorów. Dwa najbardziej uznane musicale Kunzego nieoparte na faktach – *Tanz der Vampire* (Polański 2016) i *Rebecca* (Zambello 2006) – również odwołują się do tej formuły. *Tanz der Vampire* – stworzona we współpracy z Romanem Polańskim adaptacja sceniczna jego kultowych *Nieustraszonych pogrromców wampirów* – przedstawia pojawiających się nieumarłych jako personifikacje ludzkiej drapieżności i zachłanności, a zarazem istoty nawiedzane przez wspomnienia swoich ofiar i pustkę wiecznego życia. Z kolei *Rebecca*, adaptacja słynnej powieści Daphne du Maurier, opowiada o młodej kobiecie poślubiającej wdowca po tytułowej Rebecce de Winter, próbującej dorosnąć do nowej roli życiowej mimo to, że mąż i jego służba wydają się wciąż uważać zmarłą za prawdziwą panią rodowej rezydencji. By więc osiągnąć samodzielność, główna bohaterka musi zmierzyć się z pamięcią o Rebecce, metaforycznie przedstawianą w spektaklu jako jej duch.

Począwszy od światowej prapremiery *Elisabeth* w Theater an der Wien (3 września 1992), musicale Kunzego cieszą się międzynarodową popularnością. Choć niemal nigdy nie są wystawiane w krajach anglojęzycznych – wyjątkiem była nieudana inscenizacja *Tanz der Vampire* na Broadwayu (Sebesta 2008: 279) – często sięgają po nie teatry w innych krajach, zwłaszcza w Niemczech, Japonii, Korei, na Węgrzech oraz w państwach skandynawskich (Vereinigte Bühnen Wien 2017). Jest to sytuacja w pewnym sensie kuriozalna, ponieważ Kunze tworzy musicale, które osiągają popularność w wielu częściach świata, ale nie w krajach będących kolebką

¹ Tam, gdzie to możliwe, autor tekstu odwołuje się do widzianych przez siebie inscenizacji musicali Kunzego (oglądanych na żywo lub na oficjalnych nagraniach). W innych wypadkach cytowane są inscenizacje prapremierowe, do których autor artykułu dotarł na podstawie fanowskich, nieoficjalnych nagrań oraz materiałów ze stron internetowych wystawiających je teatry. Poszczególne z tych materiałów nie są cytowane jako nazbyt fragmentaryczne i efemeryczne. Tytuły spektakli są przywoływane w języku, w którym były wystawiane w cytowanych inscenizacjach.

tego gatunku. Na początku musicalowej kariery librecisty niezabieganie o anglojęzyczną inscenizację było jego świadomą decyzją – mając propozycję, by prapremiera światowa *Elisabeth* odbyła się na Broadwayu z muzyką amerykańskiego kompozytora, Kunze zdecydował się na współpracę z Węgrem, Sylwestrem Levayem i szukanie teatru gotowego wystawić musical w Wiedniu. Argumentował to tym, że tylko współpracownicy dobrze znający europejskie realia pozwolą mu odpowiednio przedstawić tę historię (Kunze 2013: 5).

Librecista nieustannie podkreśla też odrębność swoich spektakli od ogółu musicali i wyjaśnia ją za pomocą zapożyczonego z jednej z recenzji *Elisabeth* określenia „drama musicals” (Kraińska 2016: 33). Musicale dramatyczne od innych dzieł tego gatunku ma różnić skupienie fabuły na opowiadaniu historii oraz rezygnacja ze scen mających wyłącznie walor rozrywkowy (Page Wizz 2010). Kunze podkreśla, że w pracy nad spektaklami początkiem jest zaplanowanie historii, do której dopiero potem powstaje muzyka (Kraińska 2016: 33) i jest to zresztą kolejny powód, dla którego uznaje się go za ich głównego autora. Nie jest to bynajmniej pierwsza próba wydzielenia musicali skupionych na fabule od innych, gdyż we wczesnej fazie rozwoju tego gatunku rolę taką pełniło pojęcie musicalu zintegrowanego, które narodziło się wraz ze słynną *Oklahomą!* Richarda Rodgersa (muzyka) i Oscara Hammersteina II (libretto i teksty piosenek) (Knapp 2006: 123). Kategoria „drama musicalu” jest więc na pozór wtórna, można jednak uznać ją za odpowiedź na rozwój musicalu w czasach, w których Kunze zaczynał twórczość na tym polu.

Lata osiemdziesiąte w teatrze musicalowym były bowiem okresem intensywnego i międzynarodowego rozwoju tak zwanego megamusicalu – gatunku skupionego na rozmachu fabularnym i inscenizacyjnym, odchodzącego od przedstawiania aktualnych problemów na rzecz uniwersalnych fabuł osadzonych w przeszłości lub w realiach fantastycznych, a także zazwyczaj niezawierającego dialogów mówionych (Sternfeld 2006: 2; Everett & Laird 2008: 250). Wśród megamusicali znaleźć można zarówno spektakle przedstawiające wyraźnie zarysowaną fabułę – między innymi *Upiorna w operze* oraz *Evitę*, której niemiecki przykład był pierwszym dziełem Kunzego związanym z teatrem musicalowym – ale także afabularne widowiska (*Koty*, *Starlight Express*). Zaznaczenie swojej pozycji wobec tego wielopostaciowego gatunku mogło być dla librecisty tym istotniejsze, że jego spektakle dzielą wiele istotnych cech z megamusicalami, są bowiem zazwyczaj inscenizowane z dużym rozmachem, zawierają bardzo mało partii mówionych, a ich fabuły często dotyczą wydarzeń historycznych bądź fantastycznych.

Megamusicale nazywa się czasami „popoperami” (Everett & Laird 2008: 250) i podobnie jak kompozytora *Kotów* oraz *Evity*, Andrew Lloyd Webbera, Kunzego uważa się za artystę działającego na pograniczu musicalu i opery (Kraińska 2016: 32). W opiniach tych dwóch twórców zaznacza się jednak charakterystyczna różnica. Otóż Webber argumentuje, że jego spektakle odznaczają się „operowym” prymatem i wyrafinowaniem muzyki jako głównego medium narracyjnego (Sternfeld 2006: 91), zaś dla Kunzego „operowość” jego dzieł wynika z opowiadania przez nie monumentalnych i zarazem udramatyzowanych historii (Kraińska 2016: 32). Jed-

nocześnie Kunze odcina się od zbliżonego do „Drama Musical” tradycyjnego wagnerowskiego terminu *Musikdrama* (dramat muzyczny), twierdząc, że w jego twórczości fabuła zajmuje jeszcze ważniejsze miejsce niż u Wagnera (Krańska 2016: 32).

Między twórczością Kunzego a klasycznymi megamusicalami występuje jeszcze jedna istotna różnica. Podczas gdy megamusicaly są zazwyczaj wystawiane na całym świecie w takim samym kształcie inscenizacyjnym (Sternfeld 2006: 4), to poszczególne inscenizacje spektakli Kunzego często znacząco się różnią – po premierze nie przestaje on pracować nad ich dramaturgią, a także dba o dostosowanie ich do lokalnych realiów kulturowych. W przypadku *Mozarta!* jako główny cel zmian podaje jednak modyfikowanie scen, które w jego opinii nie spełniają dobrze swojej roli w fabule musicalu (Kunze 2015: I-007-008); kolejne inscenizacje można więc uznać za próby opowiedzenia tej samej historii w coraz lepszy sposób.

Ponieważ relacja Wolfganga z Amadém jest w każdym ze spektakli bardzo podobna – w przeciwieństwie, na przykład, do relacji Elżbiety ze Śmiercią w *Elisabeth* (Kunze 2013: 5) – a sam Amadé zawsze ma na sobie ikoniczny kostium Mozarta, w dalszej części artykułu autor przywołuje sceny z różnych inscenizacji musicalu. Szczególnie często wspomniana zostaje inscenizacja budapeszteńska w reżyserii Gabora Miklosa Kerenyiego (premiera 22 marca 2003) oraz druga inscenizacja wiedeńska w reżyserii Harry’ego Kupfera (premiera 26 września 2015). Są to bowiem spektakle opracowane przez reżyserów mających duże doświadczenie w pracy z musicalami Kunzego, a w dodatku dobrze udokumentowane fotograficznie i wciąż dostępne dla widzów – wersja Kerenyiego jest regularnie wznawiana w Budapeszteńskim Teatrze Operetki, zaś Kupfera została zarejestrowana i wydana w formie DVD (Kupfer 2016).

Kunze twierdzi, że wszystkie jego spektakle są zasadniczo historiami o dorastaniu i wyzwoleniu, odnajdywaniu własnej drogi życiowej (Kunze 2015: I-006). Mozarta widzi on jako człowieka, któremu udało się osiągnąć niebywale wiele mimo tego, że wiele osób z jego otoczenia chciało go w różny sposób wykorzystać. Postać Amadégo stworzył Kunze, uznawszy, na podstawie listów Mozarta, że komponowanie było dla niego często trudne i odbierane jako przymus. Kunze podkreśla też, że jego zdaniem historia o samorealizacji i jej kosztach jest szczególnie ważna dzisiaj, gdy dzięki nowoczesnym technologiom każdy człowiek ma większe możliwości artystycznej ekspresji (Kunze & Levay 2015: 14).

Dziecko i dorosły, ojciec i syn

W deklaracjach Kunzego widać dwie przeciwstawne tendencje – chce on opowiedzieć historię wyjątkowych osiągnięć Mozarta, ale też pragnie, by odbiorcy mogli odnieść ją do własnego życia. W jego spektaklu Mozart powinien być zarazem geniuszem i Każdym. Efekt ten zostaje uzyskany za pomocą rozszczepienia Mozarta na dorosłego Wolfganga i „porcelanowe dziecko”, Amadégo. Jak już zostało wcześniej wspomniane, to Amadé jest ubrany w strój jednoznacznie kojarzący się z Mozartem – dziecko w czerwonej szacie i białej peruce wygląda jak miniaturowa

portretu kompozytora znanego między innymi z opakowań popularnych cukierków *Mozartkugeln*. W przeciwieństwie do niego Wolfgang we wszystkich inscenizacjach ubrany jest współcześnie, widzimy go w dżinsach i z dredami (Kupfer 1999), w prostych koszulach i z szalem przywodzącym na myśl cyganerię artystyczną (Kerenyi 2003) bądź w glanach i białej bluzie z kapturem (Kupfer 2016).

Geneza tego rozdwojenia zostaje ukazana już na początku musicalu. Jego pierwsza scena przedstawia *tournée*, jakie rodzina Mozartów odbywała po Europie w pierwszych latach życia Wolfganga, w piosence *Was für ein Kind (Cóż to za dziecko!)*. To jedyna scena, w której aktor wcielający się w Amadégo przedstawia Mozarta jako człowieka, nie zaś widmo przeszłości. Ilustruje ona czynniki, które ukształtowały część osobowości kompozytora reprezentowaną przez Amadégo w jego dorosłości. Widać w niej, że kilkuletnie dziecko jest już niezwykle utalentowanym muzykiem podziwianym na arystokratycznych dworach, a także że jego ojciec, Leopold Mozart, wychowuje go do roli artysty pokornie służącego śmieszności towarzyskiej. W wielu inscenizacjach scena ta pokazuje także, jak Leopold gani syna za jego wybory lub słabości – w inscenizacji budapeszteńskiej każe mu grać, choć dziecko ma gorączkę, w nowej inscenizacji wiedeńskiej z 2015 roku krzyczy, gdy chłopak wskakuje cesarzowej Marii Teresie na kolana.

Sytuacje przedstawiane w trakcie wykonywania piosenki *Was für ein Kind* dobrze obrazują zarówno osobowość Leopolda, jak i warunki bytowe rodziny Mozartów jako zawieszonych między światem mieszczańskim a dworskim. Musical nie przedstawia dokładnych motywów i realiów rodzinnego *tournée*, dobrze oddaje jednak znaną z dotyczących Mozarta opracowań atmosferę niepewności. Wolfgang Mozart jest uważany za geniusza i z ochotą przyjmowany, jego występy nie są jednak zakontraktowane na żadną z góry ustaloną zapłatę, gdyż niższa pozycja społeczna jego rodziny nie pozwala na stawianie tego rodzaju warunków – wszelkie wynagrodzenia, jakie otrzymywali za koncerty, były uznaniowe i traktowane jak dar (Rosselli 1998: 14; Elias 2011: 80). We wszystkich inscenizacjach *Mozarta!* Leopold Mozart wkłada dużo wysiłku w zachwalanie geniuszu syna i zbieranie datków, a w nowej wiedeńskiej wersji także narzeka na to, że za występ przed Marią Teresą jego potomek otrzymał tylko znoszoną szatę jej dziecka. Mały Mozart ukazany jest jednak jako rozumiejący stosunkowo mało z realiów ekonomicznych wyprawy, bardzo dobrze za to widzący, że ojciec nie akceptuje niektórych zachowań i wymaga od niego poświęcenia się komponowaniu.

To, z jakiego powodu w dalszych scenach Amadé towarzyszy swojemu dorosłemu wcieleniu jako symbol jego geniuszu twórczego, nie jest wyjaśnione wprost w fabule spektaklu. W większości inscenizacji Wolfgang albo od początku zna Amadé i rozumie jego rolę w swoim życiu, albo odkrywa go w pierwszej scenie. Wolfgang często opowiada w piosenkach o tym, że uważa reprezentowany przez Amadégo talent za przepustkę ku lepszemu życiu i pokłada w nim ogromną wiarę – to także przeniesienie sytuacji z dzieciństwa, w której Leopold Mozart był mocno przekonany o wielkich możliwościach swojego syna. Amadé reprezentuje te elementy życia i osobowości Mozarta, które wyniósł z dzieciństwa, i z którymi publiczność zapoznała się w piosence *Was für ein Kind*. Co interesujące, Amadé, od pierwszych scen spektaklu przedstawiający się wizualnie jako stereotypowy obraz

Mozarta, przenika Wolfganga i całą fabułę spektaklu w sposób bardzo zbliżony do rozumienia nawiedzenia przez Derridę. Owo nawiedzenie niejako projektuje w przyszłość, zawiera w sobie potencjał przywoływania licznych stereotypów związanych z Mozartem i dzięki temu jego działanie trwa, nim zdąży się tak naprawdę zacząć (Derrida 2016: 257).

Warto zauważyć, że *Mozart!* zasadniczo nie polemizuje ze stereotypami na temat twórczości kompozytora jako takiej, po prostu pokazuje ją, w zgodzie z licznymi innymi narracjami o artyście, jako niezwykłą i w pewnym sensie nadludzką. Freddie Rokem (2010: 30) skonstatował, że w teatrze często sięga się po elementy fantastyczne, by ukazać traumatyczne wydarzenia historyczne, gdyż sam ich przebieg wydaje się czymś nie do końca rzeczywistym i na podobnej zasadzie można oprzeć tezę, że przedstawienie talentu Mozarta w osobnej postaci Amadégo wyraża przekonanie o nadnaturalności, „cudowności” muzyki kompozytora. Podział Mozarta na żyjącego Wolfganga i komponującego Amadégo nie tylko nadaje twórczości kompozytora nadprzyrodzony charakter, ale też powiela jeden z bardziej powszechnych mitów o niej. Mały Amadé podaje Wolfgangowi gotowe partytury, które zapisuje bez przerwy i bez poprawek; oto kompozytor nagle ma w dłoniach kompletny utwór, zgodnie z nieznajującym pokrycia w faktach przekonaniem, jakoby Mozart komponował w głowie i zapisywał muzykę od razu w gotowej formie (Rosselli 1998: 42).

„Magiczność” twórczości Mozarta podkreśla w spektaklu także i to, że w wielu inscenizacjach Amadé znajduje w pierwszej scenie przedmiot symbolizujący muzykę i w kolejnych scenach wykorzystuje go do komponowania. W nowej inscenizacji wiedeńskiej była to pozytywka, z której czerpał atrament do swoich kompozycji, zaś w inscenizacji budapeszteńskiej – kamerton, którym pisał niczym piórem. W obu wersjach charakter przedmiotu jako symbolu geniuszu muzycznego był podkreślony; w wiedeńskiej powiększona wersja pozytywki pojawiała się na scenie i otwierała, gdy Mozart komponował *Czarodziejski flet*, zaś w budapeszteńskiej, Amadé w niektórych scenach dyrygował za pomocą kamertonu śpiewem innych postaci.

To uproszczenie pozwala Kunzemu ukazać relację Mozarta z jego własną twórczością w bardzo dramatyczny sposób. Status muzyki kompozytora nie jest sproblematyzowany, za to jej relacja do jego życia – tak. W pierwszych scenach spektaklu Wolfgang entuzjastycznie przyjmuje podawane mu przez Amadégo kompozycje, widzi w nich drogę do lepszego życia i powtórzenia sukcesów, które odnosił jako cudowne dziecko. Pierwszy kryzys następuje podczas wyjazdu do Paryża, w trakcie którego Mozart nie znajduje publiczności, a towarzysząca mu matka choruje i umiera. Dokładny przebieg tej sceny jest różny w poszczególnych inscenizacjach, w nowszych jednak zawsze ukazuje jak Mozart zaniedbuje doraźne dbanie o matkę, by za pomocą swojego talentu zarobić na jej leczenie. Gdy te próby zawodzą, atakuje on Amadégo – źródło geniuszu, w który do tej pory wierzył. W nowej inscenizacji wiedeńskiej odpycha go od pianina, w budapeszteńskiej ściga z niego ikoniczną czerwoną szatę.

Gesty te można interpretować jako próbę rozbicia całości, jaką dla Wolfganga symbolizuje Amadé, a więc związku między muzyką a wyniesionym z dzieciństwa

przekonaniem o własnym geniuszu. Gdy twórczość po raz pierwszy okazała się rozwiązaniem nieskutecznym czy wręcz destrukcyjnym, a matka Mozarta umarła, Wolfgang rozładowuje swój gniew na postaci, która jest dla niego ucieleśnieniem owej twórczości. Gniew ten jest jednak krótkotrwały, w kolejnych scenach bohater wraca do swoich planów osiągnięcia wielkiego sukcesu dzięki muzyce. Nagły koniec tak gwałtownej złości jest o tyle zrozumiały, że, choć śmierć matki jest przedstawiona jako wydarzenie bardzo dla Wolfganga trudne, szukanie nadziei i oparcia w muzyce stanowi naturalną konsekwencję całego jego wychowania od wczesnego dzieciństwa.

Konflikt z Amadéem wraca, jak już to zostało powiedziane, w finale I aktu, gdy Wolfgang wyzwala się z zewnętrznej presji i orientuje, że zamiast wolności przynosi mu to pełną zależność od Amadégo. Scena ta nie znajduje wyraźnej konkluzji poza lękiem Wolfganga, że nigdy nie uwolni się od wewnętrznej presji potrzeby tworzenia. Owa presja istotnie wpływa na niego przez cały drugi akt, w którym Wolfgang stara się prowadzić w Wiedniu normalne życie uczuciowe i towarzyskie – nie przestaje komponować i koncertować, ale także szuka przyjaciół i żeni się z Konstancją Weber. Amadé krytycznie przyjmuje poszukiwanie przez Wolfganga spełnienia poza muzyką, a z kolei Wolfgang czasami psuje swoje relacje towarzyskie pod jego presją; w jednej ze scen nagle porzuca znajomych w trakcie gry w bilard, gdy jego geniusz wręcza mu kolejną kompozycję. W finale sztuki zgon Mozarta ukazany jest jako śmierć z przepracowania – w trakcie pracy nad *Requiem d-moll* (KV 626) Amadé znów zaczyna pisać krwią Wolfganga, a wreszcie wbija pióro w jego serce, tym samym zabijając ich obu.

Drugi akt ukazuje też, w jaki sposób potrzeba komponowania Mozarta wiąże się w osobie Amadégo z potrzebą aprobaty ojca i zależnością od niego. W jednej ze scen, gdy Wolfgang orientuje się po spotkaniu z ojcem, że ten na dobre uznał go za niegodnego miłości, niewidoczny chór zaczyna wyśpiewywać krytykę pod adresem Wolfganga, zarzucając mu słabość, lenistwo i płytkość. Melodia tej krótkiej piosenki – *Mozarts Verwirrung (Pomieszanie)* – to grane w zwolnionym tempie *Dies irae*, najślynniejsza część *Requiem*. Choć w fabule spektaklu Mozart otrzyma zlecenie na skomponowanie *Requiem* dopiero później, scena ta ukazuje muzykę z owego utworu jako prześladowającą Wolfganga. Kunze nawiązuje w ten sposób do kolejnego powszechnego przekonania na temat twórczości Mozarta, wedle którego pisał on nigdy niedokończone *Requiem* z myślą o własnej śmierci (Rosselli 1998: 150).

W inscenizacji budapeszteńskiej nawiedzanie i atakowanie Wolfganga przez muzykę Mozarta jest ukazywane w jeszcze jeden sposób. Gdy pracuje on nad *Czarodziejskim fletem*, słyhać urywki kilku melodii z tej opery. Ostatnią z nich jest *Der Hölle Rache (Zemsta piekiel)*, słynna aria Królowej Nocy z II aktu. Poprzednie utwory były instrumentalne, jednak w *Der Hölle Rache* oprócz melodii słyhać także koloraturę oraz następujące po niej słowa (śpiewane w każdej inscenizacji *Mozarta!* po niemiecku): „*So bist du meine Tochter nimmermehr* [a nigdy już nie będziesz moją córką]”. W *Czarodziejskim fletcie* słowa te odnoszą się do emocjonalnego szantażu Królowej wobec jej córki, w historii Mozarta można jednak czytać je jako ogólny wyraz gniewu rodzica na dziecko, bo słysząc je nagle osłabiony Wolfgang wstaje znad fortepianu i ucieka od niego. To kolejny moment w spektaklu, w którym

słynna kompozycja Mozarta zostaje zinterpretowana w kontekście jego trudnych relacji z ojcem.

Fakt, że postać symbolizująca talent Mozarta jest, w przeciwieństwie do Wolfganga, ubrana w strój z epoki, także wskazuje na to, w jaki sposób wychowanie Mozarta utrudniało mu poszukiwanie własnej drogi życiowej. Mozart jest mianowicie uważany za kompozytora, który osiągnął wielkie mistrzostwo w obrębie stylu muzycznego własnej epoki, ucząc się wyrażać za jego pomocą bardzo osobiste przeżycia, ale nie reformując go znacząco (Rosselli 1998: 4). Norbert Elias twierdził (2011: 22, 41), że fakt ten z jednej strony przyczynił się do zrozumiałości i perfekcji muzyki Mozarta, z drugiej jednak utrudnił mu wyemancypowanie się ze współczesnych mu realiów życia muzyków. W szczególności kłopotliwe dla kompozytora było, zdaniem Eliasa, to, że choć pragnął uniezależnić się od dworskiego wsparcia, spośród wszystkich gatunków muzycznych najbardziej pragnął komponować opery. Jest to zrozumiałe ze względu na wysoką rangę, jaką gatunek ten cieszył się wśród mu współczesnych, zarazem jednak uzależniało to Mozarta od dworów, od których pragnął być niezależny, gdyż w ówczesnej Europie głównie dwory arystokratyczne dysponowały możliwościami technicznymi wystawiania oper (Elias 2011: 41-42). To kolejny element biografii Mozarta, przez który Amadé staje się symbolem wyzwolenia i zniewolenia jednocześnie – daje Wolfgangowi talent, będący szansą na życie samodzielnego artysty i jednocześnie tworzy dzieła, których wykonanie jest uzależnione od wsparcia arystokracji.

Pamięć muzyki, pamięć człowieka

Zdaniem Marvina Carlsona (2003: 1) teatr jest sztuką, w której ogromną rolę odgrywają powroty – ponowne pojawianie się znanych już widowni fabuł, aktorów, rekwizytów i innych elementów przedstawienia. Choć żadna ze sztuk nie jest w stanie uniknąć podobieństwa do tego, co jej odbiorcy już znają (w przeciwnym razie byłaby zresztą nieczytelna), teatr wyróżnia się jednak zdaniem Carlsona specyficzną formą powrotu: na scenie zaprezentować można rzeczy nie tyle podobne do tych znanych, co wręcz takie same, ale w innym kontekście. Badacz określa ten fenomen nazwą *ghosting* i rozumie go niezwykle szeroko – jego przejawami są dlań zarówno kolejne inscenizacje znanych dramatów, jak i fakt, że ten sam aktor pojawia się w różnych, zapamiętanych przez widownię rolach (Carlson 2003: 3-4). W parze z tym formalnym aspektem sztuki teatru idzie zdaniem Carlsona to, że teatr często służył za miejsce prezentacji mitów kosmologicznych i założycielskich, a także narracji o ważnych wydarzeniach historycznych. Istotna w tego rodzaju prezentacjach jest zarówno chęć odtworzenia ważnych narracji, jak i polemika z nimi oraz negocjowanie ich nowych interpretacji (Carlson 2003: 3). Gdyby rozważać teatr jako medium z „nawiedzonej” perspektywy można dojść do wniosku, że postać Wolfganga Amadeusza Mozarta jest szczególnie wdzięcznym tematem dla tego medium – nie dość, że jest sławną postacią, związaną w dodatku

z historią opery, to jeszcze są z nim skojarzone bardzo wyraźne elementy wizualne i dźwiękowe, a więc jego stereotypowy wizerunek w czerwonej szacie i rokokowej peruce oraz liczne kompozycje wchodzące w kanon muzyki klasycznej.

Prezentacja życia kompozytora w *Mozarcie!* opiera się w dużej mierze właśnie na wykorzystaniu tych elementów w nowej konfiguracji autorstwa Kunzego i Levaya. Amadé to konglomerat owych elementów – postać odznaczająca się najbardziej klasycznym wyglądem Mozarta i komponująca jego utwory. W takiej perspektywie jego relacja z Wolfgangiem obrazuje rolę, jaką w życiu Mozarta pełniło to, co w największym stopniu po nim zostało – muzyka i ikona. Wpływ tych elementów na życie kompozytora ukazany jest w musicalu dwuznacznie, często okazują się one groźne i niszczycielskie. Owa niszczycielskość została omówiona powyżej w kontekście następstw podziału Mozarta na Wolfganga i Amadégo, warto zauważyć jednak także, iż w pewnym sensie jest ona komentarzem do tego, w jakim kształcie pamięć o *Mozarcie* trwa do dzisiaj.

Kompozytor ten jest często uważany za najwybitniejszego przedstawiciela muzyki klasycznej, a „samo nazwisko Mozarta uchodzi za symbol najwspanialszych dzieł muzycznych, jakie zna nasz świat” (Elias 2011: 9). Dowodów na to nie trzeba daleko szukać – anegdotycznym, ale wymownym przykładem statusu Mozarta jako archetypicznego muzyka jest fakt, że wytyczne edytorskie dla niniejszego czasopisma jako przykład poprawnego sposobu cytowania przywołują *XXXVIII symfonię D-dur* Mozarta (Facta Ficta Journal 2017). W biografii kompozytora John Rosselli wprost twierdzi, że tym, co ważne dla „nas” (czytelników biografii) w *Mozarcie* jest jego muzyka (Rosselli 1998: 6) i choć autor ten wskazuje na łączność między Mozartem-twórcą a Mozartem-człowiekiem, w kulturze istotnie nie przetrwało wiele faktów o *Mozarcie*, które nie byłyby związane z muzyką². *Mozart!* ukazuje ten fakt w przejawiony sposób i przenosi go już w życie kompozytora, gdzie Amadé próbuje sprowadzić Wolfganga do roli twórcy, odebrać mu prawo do innych aspektów życia. Być może celowym zabiegiem jest to, że spośród pojawiających się w spektaklu fragmentów muzyki Mozarta najbardziej dręczące dla Wolfganga są te najbardziej znane – *Dies irae* oraz, w inscenizacji węgierskiej, aria Królowej Nocy.

Przykrywanie pamięci o *Mozarcie* jako człowieku przez wspomnienie go jako twórcy szczególnie ostro ukazuje piosenka *Mozart, Mozart!* wykonywana w jednej z ostatnich scen musicalu. W dwóch przywoływanych tu inscenizacjach jej umiejscowienie w fabule różni się, jednak melodia i zasadnicze znaczenie tekstu są wspólne. *Mozart, Mozart!* stanowi podniosły hymn ku czci kompozytora jako artysty, summę określeń wskazujących na „boski” i „doskonały” charakter jego muzyki. W tekście tej piosenki padają stwierdzenia takie jak, „Bóg dał światu cud Mozarta [*Gott gab dieser Welt das Wunder Mozart*]”, „nic ziemskiego nigdy nie było tak doskonałe [*Nichts auf der Erde war je so vollkommen*]” czy wreszcie, niezbyt

² Autor artykułu nie przywołuje dramatu *Amadeus* Petera Schaffera ani jego ekranizacji w reżyserii Miloša Formana, gdyż – mimo, że obie te narracje są ważne dla miejsca Mozarta w kulturze współczesnej – opowiadają nie tyle o nim samym, co o reakcjach innych bohaterów na to, że sztuka tak cudowna jak muzyka Mozarta może tworzyć człowiek płytki i wulgarny. Choć to gest rozdwojenia podobny w pewnym sensie do tego uczynionego przez Kunzego – Mozart-człowiek oddala się od Mozarta-twórcy – porównanie tych sposobów prezentacji życia kompozytora przekracza ramy niniejszego artykułu. Rozważania o związkach *Amadeusa z Mozartem!* znaleźć można w przywoływanych w bibliografii pracach Katherine Arens (2006) oraz Katarzyny Kraińskiej (2016).

może udane stylistycznie, ale szczególnie znaczące „już jako cudowne dziecko był przeznaczony, by mienić się niczym światło [*Schon als Wunderkind war er dazu bestimmt, zu strahlen wie ein Licht*]” (Kunze 1999). Wykonanie cytowanego utworu zawsze stanowi grę z chronologią wydarzeń, połączenie postaci z życia kompozytora z komentarzem do jego pośmiertnych losów.

W budapeszteńskiej inscenizacji Kerenyiego *Mozart, Mozart!* stanowi finał całego musicalu. Tuż po zabiciu Wolfganga przez Amadégo wszystkie pozostałe postaci gromadzą się w głębi sceny wokół spękanego kamienia symbolizującego grób kompozytora. Gdy zaczynają śpiewać, Wolfgang i Amadé ożywają i kierują się ku grobowi. Amadé wchodzi nań i przechodzi dalej, znikając w głębi sceny, zaś Wolfgang nie ma sił wspiąć się na kamień i stacza się z niego, spadając ze sceny w zapadnię. Następnie najważniejsze dla życia Mozarta osoby gromadzą się na jego grobie i rzucają na niego kwiaty. Tuż przed końcem utworu z tyłu sceny, na podwyższeniu, pojawia się Amadé z kamertonem, którym dyryguje chórem w ostatnim refrenie. Niedługo później za nim pojawia się także Wolfgang, by równocześnie z „porcelanowym dzieckiem” wykonać ostatni, ucziszający śpiewających gest.

W pewnym sensie scena ta jest więc pogrzebem Mozarta, są w niej jednak obecne postaci, których na faktycznym pogrzebie Mozarta prawdopodobnie zabrakło, w tym osoby martwe w chwili jego śmierci (Rosselli 1998: 157). Finał budapeszteńskiej inscenizacji *Mozarta!* wyraźnie pokazuje, co najlepiej ocalało z życia kompozytora, w bardzo czytelny sposób ilustruje zdolność jego muzyki i związanej z nią wizji genialnego artysty do życia dalej, podczas gdy Wolfgang – Mozart jako człowiek – dosłownie znika. Jego ostatniemu gestowi – dyrygowaniu wraz z Amadé zakończeniem utworu – przypisać można dwie przeciwstawne interpretacje: być może jest to chęć uciszenia własnego kultu ignorującego go jako człowieka, a być może pragnienie zakończenia swojej historii w chwili holdu i apoteozy dla swojej twórczości, uczynienie z nich kanonicznego przesłania o sobie, a więc, *de facto*, ulegnięcie Amadému.

W nowej inscenizacji wiedeńskiej piosenka *Mozart, Mozart!* jest z kolei wykonywana tuż przed śmiercią Mozarta. Po premierze *Czarodziejskiego fletu* i kłótni z odwiedzającym Wiedeń Colloredo, Wolfgang zostaje sam. Amadé podsuwa mu kolejną kompozycję, na co Wolfgang odsuwa się od niego. Jednocześnie z tyłu sceny wchodzi na nią chór złożony z zespołu muzycznego (aktorów grających różne pomniejsze role we wcześniejszych scenach) oraz Emanuela Schikanedera, librecisty *Czarodziejskiego fletu*, i baronowej von Waldstätten, patronki Mozarta. Członkowie zespołu mają na sobie barwne kostiumy dworzan, które wcześniej nosili tylko w scenie *Was für ein Kind*. Gdy śpiewają oni *Mozart, Mozart!* w głębi sceny wyświetlone zostają projekcje związane z twórczością Mozarta – najpierw reprodukcje zapisów nutowych oraz librett jego dzieł, następnie jego słynne wizerunki i wreszcie zdjęcia współczesnych gmachów operowych, w których były i są wystawiane jego opery, w tym nieistniejącej za życia kompozytora opery w Sydney. Po wykonaniu utworu chór schodzi ze sceny, odsłaniając umierającego Wolfganga i wciąż komponującego Amadégo.

Siła oddziaływania tej sceny w bardzo dużej mierze opiera się na fenomenie *ghostingu*, bo to, że pean ku czci Mozarta jest skierowany pod adresem jego stereotypowego wizerunku jako „nadludzkiego” artysty, jest zaznaczone za pomocą bardzo wyraźnych symboli tego stereotypu, które dzięki projekcji ukazane zostają nieomal w oryginalnym kształcie. Wśród wyświetlanych portretów Mozarta nie brakuje tego, na którym oparty jest kostium Amadé, a zespół nosi kostiumy, które poprzednio pojawiły się na scenie, gdy kompozytor był dzieckiem, w tym kostium zmarłej wiele lat wcześniej, niż Mozart, cesarzowej Marii Teresy. Inscenizacja Kupfera bardzo wyraźnie zaznacza w ten sposób, że lepiej zachowała się pamięć o aspekcie Mozarta reprezentowanym przez Amadé, a jego ikoniczny wygląd jest ważnym elementem tej pamięci. Fakt, że scena ta, ukazana jako poprzedzająca śmierć Mozarta, obejmuje elementy zarówno z przeszłości (Maria Teresa), jak i przyszłości (gmach opery w Sydney) wskazuje też na ważny czynnik, dzięki któremu umacnia się omawiany stereotyp – muzyka Mozarta przedstawiana jest w ramach owego stereotypu jako ponadczasowa, transcendentna i wieczna, a tym samym zdecydowanie lepiej nadająca się do zapamiętania, niż ludzki Mozart.

Patrząc na musical Kunzego przez pryzmat wykonania piosenki *Mozart, Mozart!* można uznać Wolfganga za postać nawiedzaną jednocześnie przez swoją przeszłość i przyszłość. Jego życie ukazane jest jako walka z siłą, która dla niego stanowi bagaż dzieciństwa, ale z punktu widzenia publiczności jest jednocześnie jego spuścizną – kompozycjami i stereotypowym portretem, a więc wyraźnymi symbolami dźwiękowymi i wizualnymi, dzięki którym Wolfgang Amadeusz Mozart w ogóle istnieje w kulturze współczesnej. Wracając do teorii Carlsona zauważyć można, iż historia nawiedzonego w ten sposób Mozarta bardzo dobrze nadaje się do opowiedzenia w teatrze, gdyż ważny dla sztuki teatralnej *ghosting* – wykorzystywanie znanych publiczności elementów „nawiedzających” nowe konteksty – w tej fabule staje się dosłownym, dręczącym nawiedzeniem niczym z powieści gotyckiej.

Jednocześnie można dostrzec tu przewrotną łączność z bardzo ważnym dla derridańskiej widmontologii motywem pojawienia się ducha ojca Hamleta (Derrida 2016: 19) – choć w *Mozarcie!* to Amadé jest postacią widmową, nadnaturalną, w istocie reprezentuje on oficjalny, skupiony na twórczości odbiór postaci Mozarta. W konsekwencji to ludzki, cielesny Wolfgang staje się duchem, który powraca z inną prawdą o Mozarcie niczym duch ojca Hamleta i przedstawiając ją na scenie prosi widownię o pamięć o tym aspekcie życia kompozytora – pamięć, której przyjęcie na siebie można uznać za przejaw postulowanej przez Derridę gościnności wobec widm i ich inności (Powell & Schaffer 2009: 16). Choć w przypadku skończonej, z góry zaprojektowanej formy artystycznej, jaką jest musical trudno mówić o bardzo ważnym dla Derridy umożliwieniu widmu pojawieniu się w dowolnej postaci – kostium Wolfganga do każdej z inscenizacji zostaje z góry zaprojektowany, pozostaje niezmienny z wieczoru na wieczór i jako taki jest narzucany publiczności – warto przypomnieć, że w każdej inscenizacji jest on inny, w przeciwieństwie do kostiumu Amadégo. Sprawia to, że, przynajmniej na płaszczyźnie kilku inscenizacji widmo Mozarta jako kogoś więcej, niż tylko stereotypowo widzianego kompozytora, ma szansę zaistnieć na różne sposoby, nie przyjmując jednego, na zawsze ustalonego kształtu.

Komentarze z zaświatów

Wolfgang Amadeusz Mozart to w *Mozarcie!* postać nawiedzona przede wszystkim przez siebie samą, ale w niektórych scenach także przez własne otoczenie. Jak już zostało wspomniane, ludzie otaczający Wolfganga nabierają w niektórych scenach cech widm – pojawiają się w miejscach, w których ich obecność nie wynika z akcji sztuki, wydają się stanowić część krajobrazu psychicznego Mozarta i komentatorów o perspektywie wykraczającej poza wiedzę ich postaci. Zjawisko to najlepiej widać na przykładzie omówionej we wcześniejszej części artykułu sceny *Wie wird man seinen Schatten los*, ale zaznaczyć trzeba, że powtarza się ono kilkakrotnie w fabule spektaklu. Zbliżonym rozwiązaniem są sceny, w których aktorzy, zazwyczaj w dużej grupie, śpiewają słowa niewynikające bezpośrednio z akcji, komentujące za to sytuację Mozarta bądź siebie samych – jak w piosence *Hier im Wien (tu w Wiedniu)*, gdzie wiedeńska socjeta opowiada o przemysłowości i intrygantwie koniecznych, by przetrwać w tym mieście. Taką sceną poniekąd jest także *Mozart, Mozart!* W obu przywoływanych inscenizacjach, zwłaszcza jeśli uznać wykonującą tę piosenkę postacią za przedstawicieli miłośników Mozarta.

Katarzyna Kraińska (2016: 37) interpretuje tego rodzaju sceny w *Mozarcie!* oraz innych musicalach Kunzego jako nawiązanie do Brechtowskiego *Verfremdungseffekt* (efektu obcości). Uważa ona, że częścią stylu librecisty jest ukazywanie postaci wypowiadających opinie, które są nie tyle ich własnymi myślami, co metateatralnymi komentarzami do wydarzeń scenicznych bądź diagnozami własnej sytuacji. Jest to trafne rozpoznanie, choć warto jednak uzupełnić je o fakt, że u Kunzego tego rodzaju komentarzom bardzo często towarzyszą elementy sugerujące ich nierzeczywisty, a często także groźny i złowrogi – mówiąc obrazowo – upiorny charakter. Chór w wiedeńskiej inscenizacji w piosence *Wie wird man seinen Schatten los* wykonuje choreografię opartą o sztywne i pełne napięcia gesty i jest oświetlony ostrym błękitnym światłem; w budapeszteńskiej wersji choreografia i światła są podobne, w dodatku wszyscy śpiewający są okryci całunami. W Wiedniu ruch sceniczny w piosence *Mozart, Mozart!* również jest usztywniony, tym razem jednak poszczególne gesty są zazwyczaj skierowane ku górze, symbolizując hołd dla „ubóstwionego” Mozarta. Z kolei w budapeszteńskim *Mozarts Verwirrung* chór wykonujący *Dies irae* wbiega na jego grób w kostiumach, które Wolfgang widział wcześniej w koszmarze o ojcu, a następnie nerwowo rozbiega się po bokach sceny.

Prezentowanie sytuacji Mozarta i innych bohaterów w ten widowiskowy, miejscami niepokojący sposób można zinterpretować jako próbę pogodzenia Brechtowskiego, metateatralnego komentarza z efektowną estetyką megamusicalu³. Jak zostało wcześniej wspomniane ta odmiana musicalu wniosła do niego nie tylko rozmach inscenizacyjny, ale także spowodowała odwrót od współczesności ku tematyce historycznej, metafizycznej i fantastycznej (Sternfeld 2006: 2). U Kunzego te tendencje łączą się ze sobą nawzajem oraz ze skłonnością librecisty do

³ Za dyskusję o tym aspekcie twórczości Kunzego autor serdecznie dziękuje Jolancie Leroch.

wykraczających poza przebieg akcji komentarzy, a ukazywanie postaci jako niewiedzących i nierzeczywistych okazuje się skuteczną metodą, by pogodzić Brechtowski dystans z megamusicalowym rozmachem.

Tego rodzaju cytaty z twórczości Mozarta mają także pewien potencjał widmontologiczny. Są one przywołaniem oper, mszy czy koncertów, z których dany fragment pochodzi i tym samym są otwarciem *Mozarta!* – oraz Mozarta – na intertekstualność, która pozwala dostrzec możliwość różnorodnych odczytań twórczości kompozytora i tym samym zabezpiecza ją przed ustaleniem jej znaczenia raz na zawsze, nadając jej bardziej niejednoznaczny, widmowy charakter (Lorek-Jezińska 2013: 26).

Mozart według Kunzego

Podział osoby Wolfganga Amadeusza Mozarta na dwie postaci sceniczne to rozwiązanie, które wydobywa na wierzch wiele ważnych aspektów biografii kompozytora. Obecność Amadégo pokazuje, jak mocno na całe życie Mozarta wpłynęło wychowanie na salonową sensację i niezwykle wczesne *tournée*. Dla dorosłego Wolfganga „porcelanowe dziecko” jest źródłem talentu oraz symbolem nadziei na osiągnięcie dzięki owemu talentowi niezwykle powodzenia, takiego, jakie zapamiętał z dzieciństwa. Co ważne, Amadé w swoim rokokowym stroju sygnalizuje jednocześnie to, że Wolfgang, choć pragnie uzyskać niezależność życiową i artystyczną, dąży do tego celu środkami wyrosłymi z tradycji muzyki dworskiej i jest tym samym skazany na związek z grupą społeczną, od której chciałby się wyzwolić.

„Porcelanowe dziecko” jest zarazem symbolem tego, jak wielki wpływ na całe życie Mozarta miał jego ojciec. W trakcie spektaklu widoczne jest, że Amadé próbuje narzucić Wolfgangowi życie skupione na pracy twórczej, zgodne z regułami wpojonymi przez Leopolda. Tak jak w pierwszej scenie musicalu ojciec strofował młodego syna, gdy ten robił cokolwiek poza koncertowaniem, tak w dorosłości Mozarta Amadé stara się sprowadzić egzystencję Wolfganga wyłącznie do twórczenia. Jedną z ironii życia Wolfganga jest to, że ograniczający jego życie duch przeszłości okazuje się jednocześnie jego przyszłością – *Mozart!* wyraźnie pokazuje, że to właśnie kompozycje Amadégo i jego ikoniczny wygląd są tym, co ocala je z życia bohatera.

Wydzielenie z osoby Mozarta rokokowego, genialnego Amadégo pozostawia współcześnie ubranego Wolfganga jako Każdego, postać bliską publiczności, budzącą sympatię i pozwalającą na identyfikację. Co więcej, ów Każdy od razu zyskuje w ten sposób równie wyrazistego antagonistę: stereotyp Mozarta jako genialnego kompozytora. *Mozart!* rozumieć można właśnie jako spektakl o walce z własnym stereotypem. W świecie przedstawionym spektaklu Wolfgang mierzy się z personifikacją własnej przeszłości, jednak, jak już zostało wspomniane, z perspektywy publiczności ta przeszłość jest też przyszłością, ikonami składającymi się na pamięć o Mozarcie. W odniesieniu do inscenizacji Kerenyiego można wręcz zaryzykować interpretację, że uciszając w finale chór Wolfgang pragnie uciec od Amadégo

w zapomnienie, pogodźwisy się już z tym, że zapamiętany być może jedynie jako „porcelanowe dziecko”.

To, że aktorzy wcielający się w pozostałe role wygłaszają w niektórych scenach komentarze wykraczające poza wiedzę ich postaci, pozwala zaburzyć porządek czasowy w musicalu i tym samym sprzyja prowadzeniu owej podwójnej narracji – autorskiej wizji historii Mozarta i zarazem komentarza do jego miejsca w kulturze. Tego rodzaju komentarze są w musicalu przekazywane w bardzo efektowny sposób, towarzyszy im choreografia i oświetlenie sugerujące nawiedzenie, wtargnięcie do historii sił nadprzyrodzonych. W ten sposób Kunze jest w stanie uzyskać zdystansowanie się od wydarzeń scenicznych w duchu Brechtowskiego efektu obcości bez zaburzania estetyki swojego spektaklu, który pod wieloma względami przypomina monumentalne megamusical. Sięgnięcie po estetykę nawiedzenia okazuje się rozwiązaniem pozwalającym pogodzić metateatralną narrację z walorami widowiskowymi spektaklu.

Zaryzykować można stwierdzenie, że owa estetyzacja elementów metateatralnych to jeden z kluczowych elementów twórczości Kunzego, a zwłaszcza spektakli poruszających tematykę biograficzną. Opowiadanie w teatrze o wydarzeniach historycznych często wiąże się z rozwiązaniami metateatralnymi (Rokem 2010: 26), co wynika po części właśnie z faktu, że twórcy takich przedstawień często pragną opowiedzieć naraz o przeszłości i jej wpływie na teraźniejszość. Biograficzne musicale Kunzego – przede wszystkim *Mozart!* oraz *Elisabeth*, ale w pewnym stopniu również *Marie Antoinette* – traktować można jako próbę ujęcia tego rodzaju teatru w oprawę, która przyciągnie na spektakle szerszą publiczność i, mimo swojego metateatralnego charakteru, pod względem walorów widowiskowych będzie zbliżona do megamusicalu.

Co interesujące Kunze w celu osiągnięcia tego efektu stworzył metodę prezentowania na scenie postaci historycznych za pomocą konfrontowania ich z własnymi sobowtórami i odbiciami, czego najlepszym przykładem jest właśnie relacja Wolfganga i Amadé w *Mozarcie!* Choć librecista tłumaczy termin „drama musical” skupieniem swoich spektakli na fabule, można zaryzykować stwierdzenie, że pasuje on do jego twórczości z jeszcze jednego powodu; otóż stworzył on w niej wizję rozwoju człowieka, w której nawet wewnętrzne procesy zostają udramatyzowane jako konflikty między upersonifikowanymi częściami jednej osoby. W większości musicali Kunzego dramat jest nie tylko podstawą, na której zbudowana zostaje muzyka i inscenizacja, ale także sposobem istnienia bohaterów: za sprawą rozbicia ich osobowości nawet bycie jest dla nich działaniem, nieustannym radzeniem sobie z byciem nawiedzonym przez siebie samego. To kolejny punkt, w którym twórczość librecisty staje się interesująca z perspektywy widmologicznej, wszak byt jest w niej postrzegany właśnie jako bycie nieustannie nawiedzanym, mierzenie się z widmowością świata (Lorek-Jezińska 2013: 22).

Źródła cytowań

- Arens, Katherine (2006), 'Glücklichist, wer [nicht] vergisst: From Museum Culture to Broadway-an-der-Wien' w: Gerd Bayer (red.), *Mediating Germany: Popular Culture between Tradition and Innovation*, Newcastle: Cambridge Scholars Press. ss. 73-91.
- Carlson, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Derrida, Jacques (2016), *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przekł. Tomasz Załuski, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN.
- Elias, Norbert (2011), *Mozart. Portret geniusza*, oprac. Michael Schröter, przekł. Bogdan Baran, Pößneck: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Facta Ficta Journal (2017), *Editorial guidelines*, online: <https://factafictajournal.com/editorial-guidelines/> [dostęp: 10.09.2017].
- Francesca, Zambello, reż. (2006), *Rebecca*, Wiedeń: Raimund Theater.
- Kerenyi Miklos, Gabor, reż. (2003), *Mozart!*, Budapeszt: Budapeszteński Teatr Operetki.
- Kerenyi Miklos, Gabor, reż. (2016), *Marie Antoinette*, Budapeszt: Budapeszteński Teatr Operetki.
- Knapp, Raymond (2006), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- Kraińska, Katarzyna (2016), *Dramamusical Michaela Kunze. W stronę kultury wysokiej*, Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwewicza w Warszawie [nieopublikowana praca magisterska].
- Kunze, Michael (1999), 'Mozart, Mozart!', w: *Mozart!*, Wiedeń: Theater an der Wien [CD z piosenkami ze spektaklu].
- Kunze, Michael (2013), 'Mir wuchs Elisabeth ans Herz', *Blickpunkt Musical Sonderheft*: 2, ss. 4-6.
- Kunze, Michael (2015), 'Ein Gleichnis für das Erwachsenwerden', *Blickpunkt Musical Sonderheft*: 4, ss. I-006 do I-009.
- Kunze, Michael, Sylvester Levay (2015): 'Michael Kunze und Sylvester Levay im Gespräch', *Mozart! Das Musical* [program spektaklu], ss. 12-15.
- Kupfer, Harry, reż. (1999), *Mozart!*, Wiedeń: Theater an der Wien.
- Kupfer, Harry, reż. (2012), *Elisabeth*, Wiedeń: Raimund Theater.
- Kupfer, Harry, reż. (2016), *Mozart!*, Wiedeń: Raimund Theater [DVD].

- Levay, Sylvester (2015), 'So spiegeln die Figuren in »Mozart!« alle etwas vom Leben wieder', *Blickpunkt Musical Sonderheft*: 4, ss. I-010 do I-014.
- Lorek-Jezińska, Edyta (2013), *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British drama by Women Playwrights*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- PageWizz.com (2010) 'Michael Kunze – Wie ein Drama Musical entsteht', *Pagewizz.com*, online: <https://pagewizz.com/michael-kunze/> [dostęp: 10.09.2017].
- Polanski, Roman reż. (2016), *Tanz der Vampire*, Berlin: Theater des Westens.
- Powell Benjamin D., Tracy Stephenson Shaffer (2009), 'On the Haunting of Performance Studies', *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 1 (5), online: <http://liminalities.net/5-1/hauntology.pdf> [dostęp: 10.09.2017].
- Prece Paul, William A. Everett (2008), 'The megamusical: the creation, internalization and impact of a genre', w: William Everett, Paul Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Kindle Edition), Cambridge: Cambridge University Press, ss. 250-269.
- Rokem Freddie (2010), *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Rosselli, John (1998), *The life of Mozart*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sebesta, Judith (2008), '»Something borrowed, something blue«: the marriage of the musical and Europe', w: William Everett, Paul Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Kindle Edition), Cambridge: Cambridge University Press, ss. 270-283.
- Sternfeld, Jessica (2006), *The Megamusical*, Bloomington: Indiana University Press.
- Storyarchitekt.com (2009), 'Michael Kunze Biographie', online: <http://www.storyarchitekt.com/kunze/kunze.php> [dostęp: 10.09.2017].
- Vereinigte Bühnen Wien (2017), *Mozart! – Heart Blood of a Troubled Genius*, online: <http://vbw-international.at/mozart/> [dostęp: 10.09.2017].