

# Inspiracje tragedią grecką w teatrze muzycznym Michaela Kunzego

MAGDALENA WĄSOWICZ

Uniwersytet Jagielloński  
md.wasowicz@gmail.com

## Wprowadzenie

Pomimo tego, że musical jest obecny w kulturze już od niemal stu lat, przez długi czas nie cieszył się on zainteresowaniem badaczy. Dopiero w ostatnich latach zaczęły ukazywać się publikacje udowadniające, że musical może być interesującym przedmiotem refleksji akademickiej (Knapp 2005; Knapp 2009; Wells 2011; Wolf 2002; Wolf 2011), jednak koncentrują się one przede wszystkim na amerykańskim teatrze muzycznym. Tymczasem, chociaż musical jest gatunkiem, który powstał na gruncie kultury amerykańskiej (Bielacki 1994), to szybko przyjął się on również poza Stanami Zjednoczonymi. Zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w Niemczech, Holandii, Polsce, Japonii oraz wielu innych krajach, tworzy się i wystawia spektakle musicalowe, które dorównują broadwayowskim produkcjom. Szczególną uwagę należałoby zwrócić na teatr muzyczny niemieckiego librecisty, Michaela Kunzego, który stworzył nowy podgatunek musicalu, „drama musical”, czyli musical dramatyczny. Chociaż teatr Michaela Kunzego jest wyraźnie spokrewniony z amerykańskim musicale, to jego źródła tkwią również w tradycji europejskiego teatru dramatycznego (Broadwayworld.com 2009). Ponadto uważny widz może się dopatrzeć w nim inspiracji motywami charakterystycznymi dla tragedii greckiej.

Celem autorki niniejszego rozdziału jest przedstawienie koncepcji musicalu dramatycznego oraz interpretacja teatru muzycznego Michaela Kunzego w kontekście inspiracji tragedią grecką. Analiza ta może przynieść interesujące wnioski dotyczące konstrukcji i filozofii spektakli muzycznych Michaela Kunzego oraz stać się przyczynkiem do dalszych badań nad musicaliem dramatycznym. Ze względu na ograniczoną ilość miejsca, interpretacji zostaną poddane dwa spektakle: *Elisabeth* i *Mozart*<sup>1</sup>.

### Koncepcja „drama musicalu” Michaela Kunzego

Michael Kunze to tłumacz i librecista, autor siedmiu musicali, które cieszą się dużą popularnością nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, to jest w Austrii i Niemczech, ale również w Holandii, Czechach, Japonii, Korei czy na Węgrzech. Do jego najbardziej znanych spektakli należą *Elisabeth* (premiera w 1992 roku), *Mozart* (premiera w 1999 roku), *Rebecca* (premiera w 2006 roku) i musicalowa adaptacja *Nieustraszonych pogromców wampirów* Romana Polańskiego pod tytułem *Taniec wampirów* (premiera w 1997 roku). Kunze nazywa swoje musicale „drama musicalami”, czyli musicalami dramatycznymi.

Zgodnie z jego koncepcją, musical dramatyczny różni się od innych spektakli musicalowych tym, że koncentruje się na fabule, a nie muzyce – chociaż oczywiście wciąż stanowi ona ważny element składowy przedstawienia. W teatrze muzycznym Michaela Kunzego najważniejszy jest pomysł na spektakl, który warunkuje pozostałe części składowe musicalu, takie jak muzyka, choreografia czy scenografia (DramaMusicalsTV 2009b). Każdy element spektaklu musi być podporządkowany treści przedstawienia:

...w moich sztukach historia jest wszystkim. Muzyka ma służyć historii. Taniec musi snuć opowieść, w przeciwnym razie jest tylko podsłakiwaniem. Dlatego też gruntownie studiowałem rzemiosło budowania historii. W końcu w Niemczech już w czasach Richarda Straussa tworzenie przedstawienia przypominało

<sup>1</sup> Do pozostałych musicali napisanych przez Michaela Kunzego zaliczają się: *Hexen*, *Hexen* (1991), *Taniec wampirów* (1997), *Marie Antoinette* (2006), *Rebecca* (2006) i *Lady Bess* (2014).

pracę architekta. Później uważano, że teatr muzyczny to rozrywka, więc potrzebny jest tylko śpiew i taniec. Co za bzdura! (stern.de 2008)<sup>2</sup>.

Pomimo że Marek Golonka słusznie zauważa, że kategorię musicalu dramatycznego można uznać za wtórną, ponieważ przypomina ona pojęcie musicalu zintegrowanego który również na pierwszym miejscu stawia fabułę (Golonka 2018: 40), to warto zauważyć, że ogółem rzecz biorąc w świecie teatru muzycznego najbardziej rozpoznawalnymi postaciami są nie libreciści, a kompozytorzy, tacy jak na przykład Jerome Kern, Stephen Sondheim, Andrew Lloyd Webber czy Claude-Michel Schönberg. Libreciści są stawiani na drugim miejscu (Rommel 2007: 14). Przyczyną takiego stanu rzeczy jest fakt, że w procesie powstawania musicalu zazwyczaj najpierw pisze się muzykę, a dopiero później teksty piosenek. W wypadku tak zwanego *jukebox musicalu*, spektaklu, który wykorzystuje przeboje popularnych muzyków lub zespołów, fabuła pełni rolę drugorzędną, stanowiąc jedynie pretekst do wykonania znanych i lubianych przez publiczność utworów<sup>3</sup>. Michael Kunze z kolei najpierw opracowuje fabułę spektaklu i teksty piosenek, a dopiero potem szuka kompozytora, który mógłby napisać do nich muzykę. Ze względu na ten nietypowy system działania, niejednokrotnie miał on problemy ze znalezieniem odpowiedniej osoby i z tego też względu nawiązał stałą współpracę z Sylvestrem Levayem, który rozpoczął karierę jako kompozytor muzyki filmowej i był przyzwyczajony do tego, że podkład muzyczny musi zostać dostosowany do opowiadanej historii (talkinbroadway.com 2002).

Podsumowując, teatr muzyczny Michaela Kunzego wyróżniają: proces powstawania przedstawienia (najpierw libretto, później muzyka), starannie przemyślana struktura oraz dominacja fabuły nad pozostałymi elementami składowymi spektaklu. Należy również zwrócić uwagę na bardzo poważną tematykę jego musicali, które zazwyczaj opowiadają o dramacie wybitnej jednostki, uwikłanej w skomplikowane relacje społeczne.

<sup>2</sup> Przekład własny za: „Bei meinen Stücken dagegen ist die Story alles. Die Musik hat der Story zu dienen. Der Tanz muss die Geschichte weiterspinnen, sonst ist er nur Hopserei. Daher habe ich das Handwerk des Stückebaus gründlich studiert. In Deutschland hat man zuletzt in der Zeit von Richard Strauß Stücke architektonisch gebaut. Später hat man gedacht: Musiktheater ist Unterhaltung, da muss ich nur singen und zwischendurch tanzen – Blödsinn!“.

<sup>3</sup> Do gatunku jukebox musicalu należy między innymi spektakl *We Will Rock You*, który wykorzystuje utwory zespołu Queen, *Mamma Mia* z piosenkami Abby czy Jersey Boys korzystający z przebojów The Four Seasons.

Kunze zawsze podkreśla, że nie chce kopiować amerykańskich produkcji, ale stworzyć swój własny, unikatowy styl (talkinbroadway.com 2002; totaltheater.com 2002; storyarchitekt.com 2002). Chętnie opowiada w wywiadach o tym, czym jest musical dramatyczny i opisuje, jak powinna według niego wyglądać struktura dobrego musicalu (storyarchitekt.com; esslinger-zeitung.de 2010). Rzadko jednak mówi o swoich inspiracjach i pokrewieństwie drama musicalu z innymi gatunkami teatralnymi. Oczywiście jest, że jego spektakle czerpią z tradycji amerykańskiego musicalu, który powstał z połączenia gatunków takich jak wodewil, minstrel show, extravaganza czy rewia (Bielacki 1994; Mikołajczyk 2010), jednak można się w nich dopatrzeć również inspiracji teatrem dramatycznym oraz, przede wszystkim, tragedią grecką.

### Musical dramatyczny a tragedia grecka

Między tragedią antyczną a musicaliem dramatycznym można zauważyć kilka ogólnych podobieństw. Najważniejszym elementem tragedii antycznej jest fabuła. W *Poetyce* Arystoteles podkreślał, że „celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła” (Arystoteles 2008: 326), która „[...] jest [...] fundamentem i jakby duszą tragedii” (Arystoteles 2008: 326). Tragedia grecka porusza podstawowe problemy dotyczące człowieka, jego kondycji i relacji ze światem (de Romilly 1994: 156-157). Ponadto istotą tragiczności jest konfrontacja losu człowieka z indywidualnym nieszczęściem jednostek (de Romilly 1994: 161). Podobnie jest w wypadku teatru muzycznego Michaela Kunzego. Jak już zaznaczono, centralnym elementem musicalu dramatycznego jest właśnie fabuła. Co więcej, spektakle takie jak *Elisabeth*, *Mozart!* czy *Marie Antoinette* poprzez pokazanie dramatycznych losów wybitnych jednostek formułują diagnozę na temat kondycji człowieka. W *Elisabeth* cesarzowa Austro-Węgier, Elżbieta, staje się uosobieniem ducha epoki przełomu wieków, a jej tragiczne losy są ściśle powiązane z upadkiem cesarstwa, w *Mozarcie!* tytułowy bohater jest rozdarty pomiędzy miłością do muzyki a pragnieniem niezależności i koniecznością dostosowania się do reguł osiemnastowiecznego społeczeństwa, z kolei główne bohaterki *Marie Antoinette* stanowią symbole grup społecznych (Maria Antonina reprezentuje arystokrację, a żebraczka Margrid Arnaud — lud Francji). Spektakle te opowiadają więc nie tylko o przeżyciach jednostek, ale całych grup społecznych, stawiając tym samym pewne ogólne diagnozy dotyczące kondycji człowieka w świecie. I chociaż akcja wyżej wymienionych musicali toczy się

w osiemnastym i dziewiętnastym wieku, to ich bohaterowie przedstawiani są w taki sposób, że współczesny widz może bez większego trudu się z nimi utożsamiać, co jest zgodne z założeniem Michaela Kunzego, który jest zdania, że nawet spektakle opowiadające o odległej przeszłości powinny być związane ze współczesnością — tak, aby widzowie mogli identyfikować się z bohaterami i wraz z nimi przeżywać silne emocje (theatermania.com 2002). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że bohaterowie musicali dramatycznych Michaela Kunzego to niemal zawsze postaci zmitologizowane przez kulturę popularną, a więc, podobnie jak w tragedii greckiej, wyjątkowe jednostki.

Tragedia grecka wiązała się, jak zauważa Oliver Taplin, z emocjami (Taplin 2003: 123). Poprzez wzbudzenie w widzach litości i trwogi miała prowadzić do oczyszczenia z tych uczuć (Arystoteles 2008: 324). Kategoria emocji jest bardzo istotna również dla Michaela Kunzego, który wielokrotnie podkreślał, że spektakl musi poruszać widzów oraz zachęcać ich do przemyśleń (broadwayworld.com 2009). Charakterystyczną cechą musicalu dramatycznego byłoby więc wywoływanie silnych emocji, zarówno u jego twórcy, ponieważ pomysł i fabuła muszą wzbudzać w nim entuzjazm (DramaMusicals TV 2009 a: 1:18-2:23), jak również u widzów (broadwayworld.com 2009; storyarchitekt.com 2002; storyarchitekt.com).

Ponadto, podobnie jak w tragedii antycznej, w musicalu dramatycznym bardzo ważną rolę odgrywa kategoria przeznaczenia (*ananke*), przewinienia (*hamartia*) i pychy (*hybris*). Bliższe przyjrzenie się tym kategoriom będzie pomocne w dalszym toku analizy.

Zacząć należy od kategorii *ananke*, w tradycji łacińskiej określanej jako „fatum” (Kopaliński 1985: 39). Pojęcie przeznaczenia było bardzo ważne dla całej tradycji antycznej, a wierzenia greckie cechował daleko posunięty pesymizm. Jak pisze Mircea Eliade, człowiek „[...] wie, że o jego życiu zdecydowało już przeznaczenie, moira lub aisa, los czy udział mu przypadający, krótko mówiąc, czas darowany do śmierci” (Eliade 2007: 258). Motyw przeznaczenia pojawia się również w tragediach greckich, chociaż, jak zauważają badacze tacy jak Walter R. Agard (1933: 118), Jacqueline de Romilly (1994: 159) czy Albert Gorzkowski (2001), nie jest ono bynajmniej fundamentalnym pojęciem w tragedii greckiej. Znamienne, że w *Poetyce* Arystoteles w ogóle nie pisze o przeznaczeniu (Arystoteles 2008). Należy jednak zauważyć, iż w niektórych tragediach pełni ono centralną rolę, czego przykład stanowić może *Król Edyp* Sofoklesa (Gorzkowski 2001) czy *Orestesja* Ajschylosa, gdzie *ananke* jest klątwą, demoniczną potęgą przechodzącą na potomków przeklętej rodziny (Lesky 2006: 184).

To, że nad bohaterem tragedii ciąży przeznaczenie, nie oznacza jednak, że jest on pozbawiony wolności działania (de Romilly 1994: 160-161; Gorzkowski 2001; Taplin 2003: 120-121), chociaż, jak zauważa Albin Lesky, „granice między przymusem przeznaczenia i osobistą decyzją nie zawsze można łatwo wyznaczyć” (Lesky 2006: 186). Bohater tragedii antycznej jest odpowiedzialny za swoje czyny i samodzielnie podejmuje decyzje, nawet wtedy, kiedy ciąży nad nim *ananke*. Jak pisze Jacqueline de Romilly:

Jednym z najważniejszych rysów myśli greckiej jest możliwość eksplikacji każdego zdarzenia równocześnie na dwóch planach przyczynowości, obecna już u Homera, istnieje też prawie zawsze w tragedii. Agamemnon jest skazany z boskiego wyroku, lecz realizacja tego werdyktu spełnia się poprzez całą serię ludzkich aktów woli. Klitajmestra dokona aktu morderstwa, działa jednak przez zemstę, urazę, zazdrość, pod wpływem osobistej nienawiści. [...] Starożytny Grek przyjmował bez sprzeciwu istnienie dwóch przyczynowości (Romilly 1994: 159).

Zatem człowiek sam podejmuje decyzję o podjęciu takiego, a nie innego działania – jednocześnie zaś bieg wydarzeń jest z góry wiadomy, ponieważ dzieje się on z woli bogów. Jednostka może, tak jak Edyp w tragedii Sofoklesa, zdecydować się na walkę z losem. To, co przydarza się bohaterowi tragedii, jest rodzajem próby, a człowiek dowodzi swojej wartości odpowiadając na nią (de Romilly 1994: 104).

Nad bohaterem tragedii często jednak przeznaczenie zaczyna ciążyć dopiero wtedy, kiedy swoim postępowaniem narusza on porządek sprawiedliwości ustanowionej przez bogów (Gorzkowski 2001). Idea przeznaczenia jest ściśle powiązana z *hamartią* – winą tragiczną, która z kolei wynika z *hybris* (pychy) oraz *ate* (zaślepienia). Chcąc posiadać więcej niż mu się należy, człowiek popełnia *hybris*, która potem rodzi nową *hybris* i prowadzi go do zguby (Gorzkowski 2001). Karę bogów może sprowadzić na człowieka jego własna słabość charakteru. Jak pisze Arystoteles, bohaterem tragedii powinien być człowiek, któremu przydarza się nieszczęście nie z powodu jego niegodziwości, a z powodu jakiegoś „wielkiego zbłądzenia” (Arystoteles 2008: 335). „Zbłądzenie” może oznaczać arogancję i przekonanie, że wszystko jest dozwolone (Kitto 2003: 48), ale również brak kontroli nad emocjami, które „sprawiają, że pogwałcone zostają pewne granice, a karę ktoś musi ponieść – winowajcy, ci, którzy ich otaczają, albo też jedni i drudzy” (Kitto 2003: 186).

Należy ponownie zaznaczyć, że w tragedii greckiej *ananke* jest powiązana zarówno z wolą bogów, jak i decyzjami jednostki: człowiek jest co prawda zależny od siły konieczności, ale wciąż ma wolny wybór. Wykroczenie przeciwko boskiemu prawu popełnia pod wpływem jakiejś rysy w charakterze, takiej jak nadmierna pycha, arogancja albo brak kontroli nad emocjami.

Wymienione kategorie charakterystyczne dla tragedii antycznej – *ananke*, *hamartia* i *hybris* – można odnaleźć również w teatrze muzycznym Michaela Kunzego. Jakkolwiek w jego spektaklach problem udziału bogów w życiu ludzi w zasadzie się nie pojawia, to bohaterowie są zawsze uwikłani w jakiś konflikt, w który popadają ze względu na przekonanie, że mogą pozwolić sobie na więcej niż zwykli śmiertelnicy. Szybko jednak przekonują się, że ich pycha, egoizm czy bunt przeciwko porządkowi społecznemu sprowadzają karę nie tylko na nich samych, ale również na ich bliskich, a czasami nawet na wspólnotę, której są częścią. Protagonści musicali Michaela Kunzego, podobnie jak bohaterowie tragedii greckiej, odmawiają jakichkolwiek kompromisów i podejmują walkę z przeznaczeniem, nawet jeśli wiedzą, że walkę tę muszą toczyć w całkowitej samotności. Powstaje więc konflikt przypominający sytuacje z greckich tragedii, gdzie, jak pisała de Romilly, bohaterowie osiągnęli wielkość przeciwstawiając się konieczności – pomimo tego, że postawa ta nieuchronnie wiąże się z samotnością i przyjęciem śmierci (de Romilly 1994: 86).

Przedstawione diagnozy mają niezwykle ogólny charakter, dlatego też w następnych podrozdziałach zostanie przedstawiona bardziej szczegółowa analiza dwóch spektakli Michaela Kunzego, które najpełniej realizują ideę musicalu dramatycznego i doskonale ilustrują przedstawione powyżej zagadnienia. Analizie zostaną poddane przedstawienia *Elisabeth* oraz *Mozart!*

### *Elisabeth* – romans ze Śmiercią

*Elisabeth* to pierwszy musical napisany przez Michaela Kunzego. Jego premiera odbyła się 3 września 1992 roku w wiedeńskim Theater and der Wien. Od 1992 roku spektakl został wystawiony w jedenastu krajach (między innymi w Holandii, Japonii, Korei i na Węgrzech), co czyni go najbardziej znanym niemieckojęzycznym musicaliem.

Musical opowiada o Elżbiecie Bawarskiej, cesarzowej Austro-Węgier i żonie Franciszka Józefa, zwanej przez bliskich „sisi”. Jest to postać niemal legendarna. Losy cesarzowej stały się inspiracją dla licznych książek i filmów, w tym



dla słynnej trylogii Ernsta Marischki zatytułowanej *Sissi*. Michael Kunze chciał jednak odciąć się od popkulturowych wizerunków Elżbiety, które ukazywały ją jako księżniczkę z bajki:

Czasami wydaje mi się, że Elżbieta mnie szukała. [...] Czułem się, jakby mi mówiła: „Napisz o mnie sztukę, w której nie będę przedstawiona jako głupiotka dziewczynka, która poślubiła cesarza. Chcę, by widziano we mnie kobietę, która wyprzedzała swoją epokę o sto lat” (*Elisabeth, die wahre Geschichte der Sissi. Programmheft* 2008: 5)<sup>4</sup>.

Kunzemu zależało na przedstawieniu cesarzowej Austro-Węgier w taki sposób, w jaki pokazują ją przekazy historyczne oraz jako ucieleśnienie epoki *fin de siècle'u*. Cel ten w dużej mierze udało mu się osiągnąć<sup>5</sup>. Cesarzowa jest przedstawiona w musicalu jako pełna sprzeczności kobieta, której walka o niezależność kończy się tragiczną śmiercią z rąk włoskiego anarchisty Luigiego Lucheni. Z uwagi na temat niniejszego rozdziału niezwykle interesujący jest fakt, że pierwotnie musical miał być zatytułowany *Die schwarze Möwe* (*Czarna mewą*). Michael Kunze wpadł na pomysł takiego tytułu po przeczytaniu wspomnień greckiego lektora Elżbiety, Constantina Christomanosa, który opisywał, jak w czasie jednego z morskich rejsów cesarzowa pokazała mu lecącą za statkiem czarną mewę i powiedziała, że w czasie każdej podróży morskiej podąża za nią czarny ptak, który symbolizuje jej przeznaczenie (Rommel 2007: 38). Ostatecznie Kunze zatytułował spektakl po prostu *Elisabeth*, jednak pierwotny tytuł pokazuje, jak istotny dla spektaklu jest motyw fatum.

Akcja musicalu rozpoczyna się w świecie zmarłych i marzycieli (*Welt der Toten und Träumer*), w którym Luigi Lucheni co noc staje przed sądem, by odpowiedzieć za zamordowanie Elżbiety. Lucheni twierdzi, że zabił cesarzową na jej własne życzenie. Żeby to udowodnić, powołuje na świadków duchy ludzi, którzy zetknęli się z sissi oraz samego Śmierć<sup>6</sup>, który, jak twierdzi, był zakocha-

<sup>4</sup> Przekład własny za: „Manchmal kommt es mir vor, als hätte Elisabeth mich gesucht. [...] Mir war, als hörte ich sie sagen: Schreibe ein Bühnenstück über mich, in dem ich nicht wie ein kleines Dummchen dargestellt werde, das einen Kaiser geheiratet hat. Ich möchte als eine Frau gesehen werden, die ihrer Zeit hundert Jahre voraus war”.

<sup>5</sup> Na temat sposobu przedstawienia historii w musicalu *Elisabeth* pisałam w artykule *Zwischen Traum und Wirklichkeit: historia w musicalu Elisabeth* (Wąsowicz 2014).

<sup>6</sup> W języku niemieckim „śmierć” jest rodzaju męskiego, stąd też śmierć jest przedstawiany w *Elisabeth* jako atrakcyjny młody mężczyzna. Z uwagi na to w tekście stosowana jest forma męska.



ny w Elżbiecie. Lucheni przyjmuje rolę narratora pokazującego kolejne sceny z życia sisi i je komentuje<sup>7</sup>. Jest narratorem wszechwiedzącym, który łączy widzów z dziewiętnastowiecznym Wiedniem. Życie cesarzowej zostaje wpisane w ramy romansu ze Śmiercią, który zakochuje się w szesnastoletniej sisi i podąża za nią przez całe jej życie. Cesarzowa, która po ślubie z Franciszkiem Józefem musi zmierzyć się z nieprzyjaznym jej wiedeńskim dworem i walczyć o niezależność, jest rozdarta pomiędzy pragnieniem życia a tęsknotą za śmiercią, która oznacza dla niej absolutną wolność. Konsekwencje tego rozdarcia są głównym tematem spektaklu.

W musicalu *Elisabeth* sisi jest pokazywana równocześnie jako wyjątkowa jednostka i symbol kultury przełomu wieków. Cesarzowa nie tylko przejawia tendencje do estetyzacji życia (co widać w jej obsesyjnej dbałości o urodę), ale również interesuje się spirytyzmem i chorobami psychicznymi. Jej romans ze Śmiercią doskonale oddaje dekadencjne nastroje końca dziewiętnastego wieku i plagę samobójstw, jaka opanowała Wiedeń w latach osiemdziesiątych (Morton 1980). Wprowadzenie postaci Śmierci jako figury, która towarzyszy tytułowej bohaterce spektaklu na wszystkich etapach jej życia, znajduje uzasadnienie również w źródłach historycznych. Cesarzowa Austro-Węgier wierzyła, że nad nią i jej rodziną ciąży fatum. Przekonanie to jest widoczne chociażby w anegdocie o czarnej mewie, przytoczonej na początku tego podrozdziału. Wiara Elżbiety w wiszącą nad nią klątwę wynikała przede wszystkim z bolesnych doświadczeń – wielu bliskich sisi zginęło w tragicznych okolicznościach. Jej pierworodna córka, Zofia, zmarła w wieku dwóch lat, a jedyny syn, Rudolf, popełnił samobójstwo w 1889 roku. Kuzyn sisi, Ludwik II (znany również jako Ludwik Szalony lub Bajkowy Król), zginął w niejasnych okolicznościach nad brzegiem Starnberger See, młodsza siostra, Zofia, straciła życie w pożarze Bazar de la Charité w Paryżu, a Maksymilian I, brat Franciszka Józefa, został rozstrzelany w Meksyku przez rewolucjonistów. Nie dziwi więc, że skłonna do marzycielstwa i egzaltacji cesarzowa była przekonana, że wisi nad nią fatum. Jej córka, Maria Waleria, wielokrotnie przytacza w dzienniku wypowiedzi matki, w których twierdzi ona, iż nie ma nic bardziej bolesnego od życia i dlatego też nie boi się śmierci, a nawet za nią tęskni (Marie Valérie von Österreich 2008).

<sup>7</sup> Trudno nie zauważyć w tym inspiracji musicalem Andrew Lloyda Webbera pt. *Evita* w którym losy Evy Perón opowiada narrator o imieniu Che (często uważany za postać nawiązującą do Che Guevary).

W musicalu postać Śmierci należy interpretować właśnie jako uosobienie *ananke* wiszącej nad cesarzową i całą monarchią naddunajską. Śmierć, razem ze swoim orszakiem aniołów o czarnych skrzydłach, podąża krok w krok za sisi, nieustannie przypominając jej o tym, że należy tylko do niego, a wszelkie próby wyzwolenia się spod jego wpływu ściągają katastrofę zarówno na nią samą, jak i jej bliskich oraz całe Austro-Węgry.

Monarchia naddunajska nie jest jednak skazana na upadek bez przyczyny. W musicalu sisi, która ze względu na swój status cesarzowej uosabia całą monarchię, popełnia błąd, który przesądza o jej dalszych losach: wychodzi za mąż za Franciszka Józefa i próbuje zdobyć niezależność. Zazdrosny Śmierć, któremu Elżbieta wyznawała miłość w piosence *Schwarzer Prinz* (*Czarny książę*) pojawia się razem ze swoim orszakiem na ślubie cesarskiej pary w wiedeńskim kościele augustianów. W czasie wesela śpiewa utwór *Der letzte Tanz* (*Ostatni taniec*), w którym zaznacza, że chociaż teraz sisi zdecydowała się go porzucić, to z nim zatańczy tytułowy ostatni taniec. W czasie finałowej zwrotki chór śpiewa, że nadszedł czas przełomu (Offen 2005). Kwestie chóru w połączeniu z utworem śpiewanym przez Śmierć pozwalają na wyznaczenie sceny ślubu jako momentu, w którym nad Elżbietą i monarchią naddunajską zaczyna ciążyć *ananke*. Na początku następnej sceny Luigi Lucheni komentuje z przekąsem: „Śmierć bardzo denerwuje widok Elżbiety na wiedeńskim dworze. [...] Jeśli pomimo mleka i miodu życie tutaj jej nie smakuje, to jest całkiem możliwe, że to właśnie on za tym stoi [*Den Tod verdrießt es sehr, Elisabeth am Wiener Hof zu sehn. [...] Wenn trotz Milch und Honig ihr das Leben hier nicht schmeckt, dann könnte es durchaus möglich sein, dass er dahinter steckt*] ” (Offen 2005).

Widzowie oglądają kolejne sceny z życia cesarskich małżonków przedstawiane i komentowane przez Luchenię, który wyraźnie sugeruje, że za problemami pojawiającymi się w małżeństwie Franciszka Józefa i Elżbiety stoi Śmierć. Konflikt o to, kto będzie wychowywał dzieci – sisi, czy matka cesarza, arcyksiężna Zofia – sprawia, że młoda cesarzowa upiera się, żeby zabrać swoje dwie małe córki w podróż na Węgry. Tam jednak wydarza się nieszczęście: dwuletnia arcyksiężniczka Zofia choruje i umiera. Nad trumną córki Elżbieta spotyka Śmierć, który mówi, że cesarzowa go potrzebuje i uprzedza, że to dopiero początek czekających ją nieszczęść:

Przyznaj więc, że kochasz mnie bardziej  
niż mężczyznę u swego boku.  
Gdy pozornie dajesz mu więcej,

ciągniesz go w noc. [...]  
Cienie się wydłużają,  
Razem z tobą umiera świat.  
(Offen 2005)<sup>8</sup>.

W powyższym utworze Śmierć wskazuje na dwie rzeczy. Po pierwsze, zaznacza, że nad sisi ciąży fatum, które sprawi, że doprowadzi ona swoich bliskich do upadku. Po drugie, w ostatnim wersie podkreśla, że Elżbieta jest ściśle związana z rzeczywistością, w której żyje i jej śmierć będzie oznaczała również upadek cesarstwa.

Cytowany utwór pojawi się ponownie w drugim akcie, znowu w związku z jednym z dzieci Elżbiety. Utwór *Die Schatten werden länger* (*Cienie się wydłużają*) Śmierć śpiewa w duecie z synem sisi, arcyksięciem Rudolfem, który niedługo później popełnia samobójstwo<sup>9</sup>. Na scenie pojawiają się również cienie umarłych, które razem ze Śmiercią, który kieruje Rudolfem jak kukiełką, zachęcają arcyksięcia do wystąpienia przeciwko Franciszkowi Józefowi. Cienie wykonują rękami ruchy wyglądające tak, jakby za pomocą niewidzialnej liny przyciągały do siebie arcyksięcia. Tekst piosenki i choreografia stanowią antycypację samobójstwa Rudolfa, przez które sisi popada w głęboką depresję. Piosenka *Die Schatten werden länger* jest więc utworem, który towarzyszy dwóm przełomowym wydarzeniom w życiu Elżbiety. Warto tutaj zwrócić również uwagę na metaforę cienia (*Schatten*), która pojawia się niezwykle często w twórczości Michaela Kunzego. W *Elisabeth* cień jest zapowiedzią śmierci i oznacza wiszące nad bohaterami przeznaczenie, od którego nie można uciec.

<sup>8</sup> Przekład własny za: „Gib doch zu, dass du mich mehr liebst, als den Mann an deiner Seite. Auch wenn du ihm scheinbar mehr gibst, du ziehst ihn in die Nacht. [...] Die Schatten werden länger, Mit dir stirbt die Welt...“.

<sup>9</sup> Arcyksiążę Rudolf, jedyny syn Franciszka Józefa i Elżbiety Bawarskiej, popełnił samobójstwo w 1889 roku w zamku myśliwskim w Mayerlingu. Przyczyny tego aktu nie są do końca wyjaśnione. Przyjęło się, że pchnęła go do niego depresja, część historyków spekuluje jednak, że arcyksiążę był związany ze spiskowcami, którzy planowali odebranie Węgier od monarchii i osadzenie Rudolfa na tronie jako króla. W omawianej w niniejszym rozdziale wiedeńskiej wersji musicalu *Elisabeth* wątek ten jest ledwie zasugerowany, jednak w węgierskiej produkcji wystawianej przez Budapesti Operettszínház dodano do spektaklu piosenkę, która nie pozostawia wątpliwości, że przyczyną samobójczej śmierci Rudolfa było wykrycie przez cesarskie służby spisku, będącego zdradą stanu.

Anioły śmierci krążące między bohaterami pokazują, że upadek dziewiętnastowiecznego porządku jest nieunikniony. *sisi* zdaje sobie sprawę z ciężącego nad nią przeznaczenia, chce jednak, niczym Edyp z tragedii Sofoklesa, oszukać los. Kieruje nią pycha, która sprawia, że przez jakiś czas wierzy, że jej wysiłki zostaną zwieńczone sukcesem. Tutaj do głosu dochodzi jednak ironia tragiczna: działania *sisi*, których celem jest odwrócenie losu, paradoksalnie prowadzą do wypełnienia przeznaczenia.

Szukając sensu życia i chcąc zdobyć przewagę nad kamarylą dworską, *sisi* angażuje się w politykę. Przekonuje Franciszka Józefa do zawarcia ugody z Węgry i utworzenia monarchii dualistycznej, jednak gdy świętuje swoje zwycięstwo, Śmierć szybko odpowiada: „Zmieniasz bieg wydarzeń zgodnie z moim zamysłem [*So änderst du den Lauf der Welt in meinen Sinn*]” (Offen 2005). Luigi Lucheni dodaje, że utworzenie monarchii dualistycznej oznacza wzmocnienie ruchów nacjonalistycznych i „koniec starego świata” [*das Ende der alten Welt*] (Offen 2005). Okazuje się więc, że sukces Elżbiety obraca się przeciwko niej. Jej interwencja w sprawy państwa nie wzmocniła go, tylko jeszcze bardziej zbliżyła do upadku. Co więcej, kamaryla dworska, chcąc zmniejszyć wpływ cesarzowej na Franciszka Józefa, zaczęła podsuwać mu inne kobiety. Zdradgotana zdradami męża *sisi* decyduje się odsunąć od niego i nie włączać więcej w sprawy państwa. Jednak decyzja o zerwaniu więzi z wiedeńskim dworem doprowadza do kolejnej katastrofy. Gdy Rudolf błaga ją o wstawiennictwo u cesarza, Elżbieta kategorycznie odmawia. Arcyksiążę, nie widząc innego wyjścia ze swojej skomplikowanej sytuacji, popełnia samobójstwo. W ten sposób decyzje podjęte przez Elżbietę znowu odnoszą skutek przeciwny do zamierzonego. Cesarzowa musi się w końcu zmierzyć ze świadomością, że wszystko, co robi, obraca się przeciwko niej, a ceną za niezależność jest głęboka samotność.

*Hybris* *sisi* to nadmierna pewność siebie, przekonanie, że dzięki urodzie i sile charakteru może ona sama pokierować swoim życiem i dobrze rządzić państwem. Podobnie jak Kreon z *Persów* Ajschylosa (Gorzkowski 2001), nie może ona udźwignąć ciężaru władzy i swojego egoizmu. Konsekwencje, jak często ma to miejsce w tragedii greckiej, musi ponieść nie tylko winowajca, czyli Elżbieta, ale cała wspólnota, ponieważ popełniona przez człowieka wina ma wpływ na całe jego otoczenie (Kitto 2003: 211; Lesky 2006: 184).

Elżbieta jest zbyt pewna siebie i skrajnie egoistyczna. Pragnienie samo-realizacji i chęć uwolnienia się od wiedeńskiego dworu sprawiają, że *sisi* nie spełnia obowiązków, jakie nakłada na nią rola cesarzowej. Co więcej, jest przekonana, że jako władczyni może robić wszystko, co tylko się jej podoba – po-

święca się więc dbaniu o urodę, dużo podróżuje i szuka samotności, żeby móc bez przeszkód pisać wiersze. Jej całkowite skupienie na swoich potrzebach sprawia, że cierpi jej najbliższe otoczenie, przede wszystkim rodzina. Społeczeństwo z kolei zaczyna się buntować, co pokazują utwory *Milch (Mleko)* i *Hass (Nienawiść)*.

Co więcej, poprzez odrzucenie miłości Śmierci i poślubienie Franciszka Józefa, sisi wykracza poza ustalony porządek rzeczy. Później Elżbieta odtrąca Śmierć jeszcze trzykrotnie: w utworach *Elisabeth, mach auf mein Engel (Elżbieto, otwórz, mój aniele)*, *Wenn ich tanzen will (Gdy chcę tańczyć)* i *Die Maladie (Chorobie)*. Jej pragnienie niezależności sprawia, że Śmierć postanawia się zemścić zarówno na niej, jak i jej rodzinie oraz monarchii. W ten sposób karę za przewinienia Elżbiety ponosi całe społeczeństwo.

Zgodnie z zaleceniami Arystotelesa dotyczącymi budowy tragedii, zmiana losu w musicalu *Elisabeth* przebiega ze szczęścia w nieszczęście nie z powodu nikczemności bohatera, ale ze względu na jego zbłądzenie (Arystoteles 2008: 335). Jakkolwiek narrator spektaklu wielokrotnie podkreśla egoizm sisi, to bohaterka musicalu Michaela Kunzego z pewnością nie jest postacią złą, a jedynie zagubioną i tragiczną, bo walczącą o samorealizację w świecie, w którym rola kobiety ograniczała się do sumiennego wypełniania nałożonych na nią obowiązków. Tragiczna wielkość, jaką osiąga Elżbieta, wiąże się, podobnie jak wielkość bohaterów tragedii antycznych, z odmową jakichkolwiek kompromisów, jest też nieuchronnie uwikłana w samotność i przyjęcie śmierci (de Romilly 1994: 86). W utworze *Ich gehör nur mir (Należę tylko do siebie)*, który pojawia się po pierwszym konflikcie szesnastoletniej sisi z wiedeńskim dworem, młoda cesarzowa deklaruje, że niezależnie od okoliczności będzie zawsze wierna sobie i nie pozwoli na to, by ktoś miał nad nią władzę. Postawa ta doprowadzi do jej wyalienowania na wiedeńskim dworze i zerwania więzi rodzinnych. Jednak właśnie bezkompromisowość sprawi, że w finałowej piosence sisi będzie mogła z dumą zadeklarować: „Bez względu na to, co robiłam, zawsze pozostałam sobie wierna [*Doch was ich auch machte, mit selbst biell ich immer treu*] ” (Offen 2005).

### *Mozart!* – w cieniu geniusza

Drugim napisanym przez Michaela Kunzego musicaliem jest *Mozart!*, który został po raz pierwszy wystawiony w 1999 roku w Wiedniu. Od tamtego czasu pokazywano go między innymi w Japonii, Korei, Chinach i na Węgrzech. Podobnie jak *Elisabeth*, *Mozart!* opowiada historię postaci, której życie obro-

sło licznymi legendami – Wolfganga Amadeusza Mozarta. Musical przedstawia losy Mozarta od jego wczesnego dzieciństwa, aż do śmierci w roku 1791. Struktura musicalu, tak jak w wypadku *Elisabeth*, opiera się na pokazywaniu kolejnych scen z życia tytułowego bohatera.

Pomiędzy obydwoma spektaklami można zauważyć liczne zbieżności. Podobnie jak *sisi*, Mozart jest przedstawiany w spektaklu jako wyjątkowa jednostka, która nie pasuje do epoki, w jakiej przyszło jej żyć: widać to w utworze *Ich bin extraordinär (Jestem wyjątkowy)*, w którym tytułowy bohater pojawia się na scenie z gitarą elektryczną i zachowuje się niczym gwiazda na koncercie rockowym. Tak samo jak cesarzowa Austro-Węgier, Mozart jest postacią zagubioną, która przez swoje pragnienie niezależności doprowadza do katastrofy. I, jednakowo jak *sisi*, jest on prześladowany przez tajemniczą postać. Nie jest nią jednak Śmierć, a „porcelanowe dziecko”, Amadé. Jednak o ile w *Elisabeth* życie Elżbiety jest silnie związane z losami chylącej się ku upadkowi monarchii Austro-Węgierskiej, to fabuła *Mozarta!* koncentruje się na losach głównego bohatera, a kwestia nastrojów społecznych odchodzi na dalszy plan. Głównym tematem spektaklu jest dramat jednostki rozdartej pomiędzy pragnieniem samorealizacji a tęsknotą za akceptacją. Mozart próbuje pokonać swoje ograniczenia i uciec od przeznaczenia, jakim jest dla niego muzyka, okazuje się jednak, że nie jest w stanie zwyciężyć przeznaczenia. Tak jak *sisi*, musi prędej czy później poddać się sile *ananke*.

Musicalowy Mozart jest człowiekiem wyjątkowym. W wielu piosenkach zarówno tytułowy bohater, jak i chór, podkreślają, że Mozart jest kimś więcej, niż zwykłym śmiertelnikiem. To geniusz muzyki, „enfant de Dieu”, dar niebios, wybitna jednostka (Schoots 2016). Tytułowy bohater wie, że posiada wyjątkowy talent i jest przekonany, że uprawnia go on do wykraczania poza reguły zachowania obowiązujące w społeczeństwie, w którym żyje. *Hybris* Mozarta to właśnie wiara we własny talent i przekonanie, że status geniusza czyni go kimś, kto dorównuje arystokracji. W scenie *Was für ein Kind! (Cóż za dziecko!)* Mozart pokazany jest jako genialny chłopiec, który zachwyca swoim talentem wiedeński dwór i cesarzową Austrii. Oczarowani dworzanie śpiewają: „Cóż za dziecko – fenomenalne! [...] To żywy cud! Naprawdę: boskie dziecko! [*Was für ein Kind – phänomenal! [...] Ein Wunder, das Lebt! Wahrhaftig: Ein göttliches Kind!*]” (Schoots 2016). Jako dziecko Mozart jest ulubieńcem arystokracji, jednak gdy dorasta, sytuacja ulega diametralnej zmianie. Widać to w kolejnej scenie, w której protagonista gra w kości z dworzanami księcia arcybiskupa Hieronymusa von Colloredo. Zadowolony z wygranej Mozart zo-

staje skarcony przez hrabiego Arco, ponieważ gra w kości jest na terenie pałacu zakazana. Arco strofuje Mozarta, przypominając mu, że czasy, w których był uważany za cudowne dziecko, dawno minęły i że powinien okazać pokorę lepszym od siebie (Schoots 2016). Słowa te powtarza również ojciec Mozarta, Leopold, który nakazuje synowi pochylić głowę, słuchać poleceń i dostosować się do powszechnie obowiązujących norm społecznych (Schoots 2016). W odpowiedzi na te pouczenia, Mozart kieruje do „porcelanowego dziecka” Amadé piosenkę-manifest pod tytułem *Ich bin Musik* (*Jestem muzyką*):

Robimy tylko to, co chcemy!  
Ty i ja niczego ani nikogo się nie boimy, obowiązki nas nie obchodzą.  
Zachwycimy świat!  
Pokonam wszystko,  
nawet jeśli będzie ciężko,  
to i tak wygram!  
Wiem, dokąd iść.  
Mój geniusz potrzebuje niezależności.  
[...]  
Siła, którą zesłały mi niebiosy  
niesie mnie jak na skrzydłach.  
[...]  
Jest we mnie coś, za czym tęskni cały świat  
Jestem, jestem muzyką (Schoots 2016)<sup>10</sup>.

Zacytowany powyżej utwór stanowi wyraz stosunku Mozarta do świata. Utrzyma się on przez cały czas trwania spektaklu i stanie się przyczyną zarówno wewnętrznego konfliktu bohatera, jak i sporu z otaczającymi go ludźmi. W *Ich bin Musik* Mozart deklaruje, że nie będzie spełniał obowiązków, jakie nakłada na niego społeczeństwo, ponieważ jest geniuszem, który nie może być spętany zasadami, obowiązującymi zwykłych ludzi. Dar komponowania otrzymał od samego Boga i zamierza za jego pomocą osiągnąć sukces.

<sup>10</sup> Przekład własny za: „Wir tun nur, was uns gefällt! / Du und ich haben vor nichts und niemand Angst, uns kann die Pflicht einerlei sein! / Wir verzaubern die Welt! / Ich überwinde jede Macht, / auch wenn es schwer wird, / ich gewinn! / Ich weiß wohin, / mein Genie will, dass ich unabhängig bin [...] / Die Kraft die mir der Himmel gab, / trägt mich auf Flügel. [...] / In mir ist etwas, was die ganze Welt in Sehnsucht hüllt. / Ich bin, ich bin Musik“.



Na konsekwencje nie trzeba długo czekać. Arcybiskup Colloredo, patron Mozarta, wyrzuca go ze swojego dworu, ponieważ nie może znieść jego arogancji i przekonania o tym, że talent uprawnia go do występowania przeciwko autorytetom. Protagonista potrzebuje nowego miejsca pracy, wyrusza więc w podróż po Europie, która kończy się śmiercią towarzyszącej mu w wojazach matki. Lekkomysłność Mozarta i jego niechęć do podporządkowania się komukolwiek doprowadzają również do poważnego konfliktu z ojcem. Dla tytułowego bohatera, który z rozrzuwieniem wspomina beztróskie czasy dzieciństwa, konflikt ten stanowi duże obciążenie. Mozart tęskni za opieką ojca i jednocześnie chce uwolnić się spod jego wpływu. Te sprzeczne emocje wywołują wewnętrzny konflikt, z którym bohater boryka się przez cały spektakl.

Jakkolwiek motyw *hybris* jest na pierwszym planie, to w *Mozarcie* pojawia się również temat *ananke*. Jak już zaznaczono, podobnie jak w *Elisabeth*, przeznaczenie jest tutaj uosobione przez postać, która towarzyszy bohaterowi. Jest nią „porcelanowe dziecko” Amadé, ubrane w czerwoną szatę i białą perukę, strój jednoznacznie kojarzący się ze stereotypowym obrazem Mozarta widniejącym na przykład na opakowaniach cukierków *Mozartkugeln* (Golonka 2018: 41-42). Milczące dziecko podąża przez cały spektakl za Mozartem i zazwyczaj albo zapisuje nuty, albo gra na jakimś instrumencie. Amadé reprezentuje zarówno doświadczenia Mozarta wyniesione z dzieciństwa (Golonka 2018: 42), jak i jego geniusz oraz przeznaczenie. Amadé chce, by Mozart całkowicie poświęcił się tworzeniu muzyki i wielokrotnie odciąga go od rodziny czy przyjaciół, przypominając mu o obowiązku komponowania. Konflikt pomiędzy Amadé a Mozartem rozpoczyna się od śmierci matki kompozytora. Mozart szybko przekonuje się, że od wpływu „porcelanowego dziecka” nie ma ucieczki. Wyraźnie pokazuje to finał I aktu, w czasie którego wykonywana jest piosenka pod tytułem *Wie wird man seinen Schatten los* (*Jak można uciec przed swoim cieniem*), w której pojęcie „cienia”, podobnie jak w musicalu *Elisabeth*, oznacza przeznaczenie ciężące nad protagonistą.

W finale I aktu Mozart przeżywa poważny kryzys, ponieważ uświadamia sobie, że wyzwolenie się od zewnętrznej presji arcybiskupa Colloredo nie przynosi mu wolności, lecz całkowite uzależnienie od Amadégo (Golonka 2018: 44). Tymczasem Mozart chce wyrwać się ze świata sztuki i żyć jak zwyczajny człowiek: „Na cóż mi nieśmiertelność! Chcę żyć, zanim umrę. [...] Dźwięk skrzypiec nigdy nie będzie tak czuły, jak czyjaś ręka bawiąca się włosami [*Was soll mir die Unsterblichkeit. Vor dem Sterben will ich leben. [...] Kein Geigenkland kann je so zärtlich sein wie eine Hand im Haar*]” (Schoots 2016).

Finał I aktu stanowi próbę zmierzenia się z demonem, przeciwstawienia się przeznaczeniu i pokonania wewnętrznych blokad. Mozart z lękiem zdaje sobie sprawę, że nigdy nie uwolni się od Amadé i wewnętrznej potrzeby tworzenia, co dobitnie pokazują retoryczne pytania, jakie sam sobie stawia:

Jak można uciec przed swoim cieniem?  
Jak zostawić wszystko za sobą?  
Jak pokonać swoje sumienie?  
Jak uciec przed samym sobą?  
Jak można uciec  
Jeśli samemu stoi się sobie na drodze?  
Jak można być wolnym,  
jeśli nigdy nie można uciec przed swoim cieniem? (Schoots 2016)<sup>11</sup>.

Mozart czuje się rozdarty pomiędzy miłością do muzyki a chęcią życia jak zwykły człowiek. Jest dumny ze swojego talentu, który, jak wierzy, podarował mu sam Bóg, ale jednocześnie czuje, że całkowite poświęcenie się sztuce będzie oznaczało śmierć. Nie ma jednak ucieczki – jego przeznaczeniem jest komponowanie, co podkreślają kwestie chóru:

Obok ciebie stoi demon  
w postaci chłopca  
tylko jemu powinieneś służyć.  
On chce mieć to, czym jesteś.  
Tylko dla niego się narodziłeś  
(Schoots 2016)<sup>12</sup>.

Demoniczny charakter postaci Amadé amplifikują również sceny, w których „porcelanowe dziecko” pisze partyturę krwią Mozarta.

<sup>11</sup> Tłumaczenie własne za: „Wie wird man seinen Schatten los?/ Wie lässt man alles hinter sich?/ Wie jagt man sein Gewissen fort?/ Wie flieht man vor dem eignen Ich?/ Wie kann man flüchten,/ wenn man sich selbst im Wege steht?/ Wie kann man frei sein,/ wenn man seinem eignen Schatten nie entgeht?”.

<sup>12</sup> Tłumaczenie własne za: „Neben dir steht ein Dämon/ in Gestalt eines Knaben./ Ihm allein sollst du dienen./ Was du bist will er haben. / Nur für ihn allein bist du gebor’n”.

Tak więc talent muzyczny jest dla Mozarta zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. Bohater w końcu musi się poddać i poświęcić życie muzyce. Amadé wymaga absolutnego oddania. Protagonista musi więc porzucić rodzinę i wszystko, co jest dla niego ważne. Tylko całkowicie poświęcając się sztuce, może stworzyć genialne dzieła i zdobyć sławę. Paradoksalnie, muzyka sprawia, że chociaż Mozart odizolowuje się od swojej rodziny, to zdobywa akceptację społeczeństwa, które podziwia jego nadzwyczajny talent. Bohater musi jednak zapłacić za to wysoką cenę – zaczyna się wypalać, a Amadé pisze partyturę już nie atramentem, a krwią. W finałowej scenie umierający Mozart wyrzuca „porcelanowemu dziecku”, że oddał mu wszystko, co było mu drogie i został z niczym. Amadè wbija mu wtedy pióro w serce i kończy pisać partyturę; protagonista umiera w samotności.

Podobnie jak *sisi*, Mozart osiąga pewną tragiczną wielkość, udaje mu się to jednak dopiero po poddaniu się sile przeznaczenia i wyrzeczeniu kontaktu ze światem zewnętrznym, co jest zresztą charakterystyczne dla tragedii antycznej, gdzie wielkość osiąga się „tylko w samotności, gdy jest się odrzuconym przez innych i nawet oszukanym przez bogów” (de Romilly 1994: 86).

## Podsumowanie

Podsumowując, w musicalach dramatycznych *Elisabeth* i *Mozart!* Michaela Kunzego można odnaleźć elementy i motywy charakterystyczne dla tragedii greckiej. Obydwa spektakle przedstawiają dzieje wyjątkowych postaci, które muszą zmierzyć się z przeznaczeniem i własnymi słabościami. Osiągają one wielkość, są jednak przez to skazane na absolutną samotność. Dzieje *sisi* i Mozarta nie mają szczęśliwego zakończenia, a akcja, zgodnie z zaleceniami Arystotelesa, przebiega od szczęścia, jakim zarówno dla Elżbiety, jak i Mozarta, były czasy dzieciństwa, do nieszczęścia.

Dla obydwu drama musicali bardzo ważne są kategorie przeznaczenia (*ananke*), winy tragicznej (*hamartia*) i pychy (*hybris*). W *Elisabeth* *sisi* wykracza poza ustalony porządek odrzucając miłość Śmierci i poślubiając Franciszka Józefa, w wyniku czego nad nią i całą monarchią Austro-Węgierską zaczyna ciążyć *ananke*. Jej *hybris* to nadmierna pewność siebie i pragnienie samorealizacji, cechy, które sprawiają, że podejmuje walkę z losem – walkę, którą musi przegrać, bo wszystko, co robi, nieuchronnie zwraca się przeciwko niej. Wina Elżbiety ściąga katastrofę nie tylko na nią, ale również na jej bliskich i całą monarchię.

O ile w *Elisabeth* na pierwszy plan wysuwa się motyw *ananke*, to w *Mozarcie!* najważniejszy jest temat *hybris* – pychy, która sprawia, że tytułowy bohater łamie reguły obowiązujące w społeczeństwie, w którym żyje. Mozart jest przekonany, że jako geniusz może więcej, niż inni, postawa ta jednak sprowadza nieszczęście zarówno na niego samego, jak i na jego rodzinę. Talent jest dla niego jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem. Bohater w końcu zdaje sobie sprawę z tego, że nie może wygrać ze swoim przeznaczeniem, którym jest muzyka, i decyduje się mu poddać – oznacza to jednak jego śmierć.

Analiza musicali *Elisabeth* i *Mozart!* pod kątem inspiracji tragedią grecką pozwala na głębsze zrozumienie problematyki obydwu spektakli, które ukazują dramat jednostek uwikłanych w skomplikowane relacje społeczne. Jak widać, drama musicale Michaela Kunzego nie są, jak wiele broadwayowskich musicali, błahymi opowieściami. Warto więc kontynuować badania nad tym gatunkiem teatralnym.

### Źródła cytowań

- AGARD, WALTER R. (1933), 'Fate and Freedom in Greek Tragedy', *The Classical Journal*: 2, ss. 117-126.
- ARYSTOTELES (2008), *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przekł. Henryk Podbielski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BIELACKI, MAREK (1994), *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- BROADWAYWORLD.COM (2009), 'BWW Interviews: Writer and Interpreter Michael Kunze', online: <http://www.broadwayworld.com/westend/article/BWW-INTERVIEWS-Writer-And-Interpreter-Michael-Kunze-20091002> [dostęp: 29.05.2017].
- DRAMAMUSICALS TV (2009 a), 'VON DER IDEE ZUR PREMIERE Teil 1 – Die Idee muss begeistern', online: *Youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=rmJ8t22Vn3c> [dostęp: 16.07.2017].
- DRAMAMUSICALS TV (2009 b), 'VON DER IDEE ZUR PREMIERE Teil 2 – Aus welchen Ideen ein Musical entsteht', online: *Youtube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=a3RyuJVCptg> [dostęp: 02.07.2017].
- DRAMAMUSICALS TV (2010), 'VON DER IDEE ZUR PREMIERE Teil 10 – Dramatische Wendepunkte', online: <https://www.youtube.com/watch?v=spwFTHCLH2k> [dostęp: 02.07.2017].

- ELIADE, MIRCEA (2007), *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, przekł. Stanisław Tokarski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Elisabeth, die wahre Geschichte der Sissi. Programmheft* (2008), Solingen: La Belle Tournee GmbH.
- ESSLINGER ZEITUNG (2010), 'Brückenbauer zwischen Kunst und Kommerz', online: [https://www.esslinger-zeitung.de/region/kultur\\_artikel,-brueckenbauer-zwischen-kunst-und-kommerz-\\_arid,626098.html](https://www.esslinger-zeitung.de/region/kultur_artikel,-brueckenbauer-zwischen-kunst-und-kommerz-_arid,626098.html) [dostęp: 15.07.2017].
- GOLONKA, MAREK (2018), 'Jak zgubić własny cień? Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu „Mozart!”', *Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media*: 1 (1), ss. 36-53.
- GORZKOWSKI, ALBERT (2001), 'O tragedii greckiej – tragicznie, czyli jak o antyku pisać nie wolno. Refleksje filologiczne i metodologiczne', *Ruch Literacki*: 2, ss. 125-135.
- KITTO, HUMPHREY, DAVY FINDLEY (2003), *Tragedia grecka. Studium literackie*, przekł. Janusz Margański, Kraków: Wydawnictwo Homini.
- KNAPP, RAYMOND (2005), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- KNAPP, RAYMOND (2009), *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1985), 'Ananke', w: Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 39.
- KUNZE, MICHAEL, SYLVESTER LEVAY (2008), *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Hamburg: Edition Butterfly.
- LESKY, ALBIN (2006), *Tragedia grecka*, przekł. Magda Weiner, Kraków: Wydawnictwo Homini.
- MIKOŁAJCZYK, JACEK (2010), *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957-1989*, Gliwice: Gliwicki Teatr Muzyczny.
- MORTON, FREDERIC (1980), *A Nervous Splendor: Vienna 1888/1889*, Boston: Little Brown.
- OFFEN, SVEN, reż. (2005), *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Live aus dem Theater and der Wien*, HitSquad Records.
- ÖSTERREICH VON, MARIE VALÉRIE (2008), *Das Tagebuch der Lieblingstochter von Kaiserin Elisabeth*, München: Piper Verlag.
- ROMMEL, BIRGIT (2007), *Aus der „Schwarzen Möwe” wird „Elisabeth”: Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*, Hamburg: Diplomica Verlag.

- ROMILLY DE, JACQUELINE (1994), *Tragedia grecka*, przekł. Irena Sławińska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SCHOOTS, KOEN, reż. (2016), Mozart. *Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay*, HotSquad Records.
- STERN.DE (2008), 'Interview Michael Kunze. "Evita" wird es in 30n Jahren noch geben', online: <http://www.stern.de/kultur/musik/interview-michael-kunze---evita--wird-es-in-30-jahren-noch-geben--3216612.html> [dostęp: 29.05.2017].
- STORYARCHITEKT.COM (2002), 'Boomtime für Musicals', online: [http://www.storyarchitekt.com/kunze/docs/interview\\_medienreport.pdf](http://www.storyarchitekt.com/kunze/docs/interview_medienreport.pdf) [dostęp: 01.06.2017].
- STORYARCHITEKT.COM, 'Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals', online: <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass1.php> [dostęp: 16.06.2017].
- TALKINBROADWAY.COM (2002), 'Interview with Michael Kunze of *Dance of the Vampires*', online: [http://www.talkinbroadway.com/page/rialto/past/2002/10\\_27\\_02.html](http://www.talkinbroadway.com/page/rialto/past/2002/10_27_02.html) [dostęp: 16.06.2017].
- TAPLIN, OLIVER (2003), *Greek Tragedy in Action*, London: Routledge.
- THEATERMANIA.COM (2002), 'It's a New World, Golde', online: [http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/11-2002/its-a-new-world-golde\\_2751.html](http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/11-2002/its-a-new-world-golde_2751.html) [dostęp: 16.06.2017].
- TOTALTHEATER.COM (2002), 'Michael Kunze: The Sondheim and Lloyd Webber of Europe'. online: <http://www.totaltheater.com/?q=node/418> [dostęp: 16.06.2017].
- WĄSOWICZ, MAGDALENA (2014), 'Zwischen Traum und Wirklichkeit: Historia w musicalu *Elisabeth*', w: Dorota Guttfeld, Agnieszka Sowińska, Monika Linke-Ratuszny (red.), *(Re)wizje historii w dyskursie i literaturze*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss.139-154.
- WELLS, ELIZABETH A. (2011), *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*, Plymouth: Scarecrow Press.
- WOLF, STACY (2002), *A Problem Like Maria: Gender and Sexuality in the American Musical*, Michigan: The University of Michigan Press.
- WOLF, STACY (2011), *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford: Oxford University Press.