

## ROZDZIAŁ 1

# Przeszłość – historia czy pamięć?

### Słodka Sisi i gorzkie wspomnienia

W roku 1955 w kinach w Austrii i Niemczech Zachodnich ogromną popularność zdobył film Ernsta Marischki *Sissi*. Obraz ten jest znany i lubiany do dzisiaj także w Polsce. Przyszłą cesarzową Elżbietę widzieliśmy w nim po raz pierwszy jako nastolatkę, gdy galopowała na okazałym rumaku przez bawarskie wzgórza. Zajechawszy pod rodową posiadłość, skoczyła na nim ponad klombem róż na oczach domowników, czym wzbudziła zachwyty ojca i przerażenie matki. Ów skok był tylko pierwszym z licznych sposobów, na jakie filmowa Elżbieta manifestowała temperament i niezależność, którymi to cechami zaskarbiła sobie serca widzów, a na ekranie – cesarza Franciszka Józefa. W trakcie kolejnych części słynnej filmowej trylogii jej silna i niezależna osobowość w połączeniu z uroczym sposobem bycia pozwoliły utrzymać przy sobie cesarza mimo konfliktu z jego surową matką, a także zjednać poddanych monarchii na czele z Węgrami. Elżbieta miała w tych filmach chwile zwątpienia, ale wtedy zawsze wspierali ją bliscy: czasami mąż, czasami matka, a niekiedy inni członkowie rodziny i przyjaciele<sup>2</sup>.

Dla wielu osób ta wizja cesarzowej, oczywiście z twarzą odgrywającej ją Romy Schneider, do dzisiaj pozostaje najbardziej rozpoznawalna. Jej potęga i wszechobecność spędzały zresztą sen z powiek autorom musicalu *Elisabeth*, niepewnym, jak publiczność przyjmie spektakl zupełnie inaczej opowiadający o Sisi<sup>3</sup> (przezawisko to częściej zapisuje się przez jedno „s”, wbrew tytułom filmów Marischki). Filmy z Romy Schneider – *Sissi* i jej dwie kontynuacje –

---

<sup>2</sup> Ernst Marischka (reż.), *Sissi*, Erma-Film, RFN 1955; tenże, *Sissi – młoda cesarzowa* (1956) oraz *Sissi – losy cesarzowej* (1957).

<sup>3</sup> Michael Kunze, *Mir wuchs „Elisabeth” ans Herz*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 4.

są nierzadko uznawane za skrajny przykład sentymentalnego i przesłodzonego przedstawiania historii. W pierwszych scenach *Elisabeth* sytuacje z Sissi są przywołane, ale ich wymowa zostaje odwrócona<sup>4</sup>. W drugim akcie libretto Kunzego wspomina filmy o Sisi w piosence *Kicz*, w której jest zawarte spostrzeżenie, że ludzie zawsze wolą słodki pozór od gorzkiej prawdy<sup>5</sup>.

Sissi rzeczywiście nakręcono tak, by przez zobrazowaną w niej słodycz i naiwność trafić do ludzi – nie wynikało to jednak z wiary Marischki, że takie fabuły sprzedają się lepiej, a z konkretnych, gorzkich uwarunkowań historycznych. Trylogia o Elżbiecie była częścią nurtu tak zwanych *Heimatfilme*, „filmów o stronach rodzinnych” mających ukazywać widzom sielskie wizje Niemiec i pomóc im zapomnieć o niedawnej II wojnie światowej<sup>6</sup>. Co więcej – ponieważ tytułowa bohaterka była z pochodzenia Bawarką, film portretujący jej małżeństwo z cesarzem Austrii jako szczęśliwe pokazywał wizję pokojowej, szczęśliwej koegzystencji Niemki i Austriaka, czy szerzej: Niemiec i Austrii<sup>7</sup>. Takie wyobrażenie było skrajnie odmienne od nieodległych historycznych realiów anszłusu Republiki Austriackiej do III Rzeszy, ale zarazem pożądane jako pomoc w zatarciu tych wspomnień<sup>8</sup>. Był to charakterystyczny dla okresów dużych przemian społecznych „pamięciowy most” przerzucony ponad historią najnowszą – próba wzmocnienia więzi z dalszą, być może już zapomnianą przeszłością, by odsunąć wspomnienia tej bliższej<sup>9</sup>. Najsłynniejsza medialna wersja losów Sisi miała więc bardzo poważne i niezbyt przyjemne przyczyny powstania.

Czy podobną analizę dałoby się przeprowadzić dla postaci Mozarta? Sisi widzieliśmy pierwszy raz w popularnym filmie, gdy kłusowała przez wzgórza – można zadać pytanie o to, jaka scena byłaby odpowiednikiem tego widoku w popularnej recepcji kompozytora. Ta, w której jako dziecko mistrzowsko gra na pianinie z zawiązanymi oczyma dla arystokratycznej publiczności? A może ta, w której, już jako dorosły, oświadcza się przyszłej żonie za pomocą

---

<sup>4</sup> Kunze tworzy w *Elisabeth* ekspozycję postaci Elżbiety w scenach bardzo podobnych do pierwszego pojawienia się tej bohaterki w *Sissi*, ale odwracających związane z nim pozytywne emocje – najpierw w piosence *Wie du (Jak ty)* widzimy relację młodej księżniczki z ojcem, którego uwielbia, ale który ma dla niej za mało czasu, a chwilę później akrobatyczny popis Sissi prawie kończy się jej śmiercią.

<sup>5</sup> Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Sisi Music/Edition Butterfly, Hamburg 2016, s. 74–75.

<sup>6</sup> Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 10.

<sup>7</sup> Heidi Schlipphacke, *Melancholy Empress. Queering Empire in Ernst Marischka's „Sissi” Films*, „Screen” 2010, t. 51, nr 3, s. 232.

<sup>8</sup> Heidi Schlipphacke (tamże) twierdzi zresztą, że owa próba zapomnienia była nieudana, a mimo reputacji pogodnych filmów trylogia *Sissi* przywołuje melancholię za utraconymi czasami niewinności obu narodów, pokazując, że ich sytuacja była niepewna już w tych idealizowanych czasach.

<sup>9</sup> Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci*, w: Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 30.

sprośnych gier słownych, by po chwili dyrygować orkiestrą wykonującą jego wyśmienitą muzykę?

Obie sceny pochodzą z dzieła, które skodyfikowało popularny obraz Mozarta – filmu *Amadeusz* w reżyserii Miloša Formana, opartego na sztuce Petera Shaffera pod tym samym tytułem<sup>10</sup>. To niewątpliwie najsłynniejsza ekranizacja dzieł kompozytora, a zarazem film czeskiego reżysera wyprodukowany w Stanach Zjednoczonych na podstawie tekstu brytyjskiego dramaturga. Co więcej, priorytetem Shaffera przy pisaniu dramatu *Amadeusz* nie było wierne oddanie biografii Mozarta, a przedstawienie konfliktu widocznego także w innych jego dziełach – starcia jednostek reprezentujących pierwiastek apolliński i dionizyjski<sup>11</sup>. Trudno na jego podstawie orzekać, jak Mozart zapisał się w pamięci Austriaków. Istnieją też wprawdzie austriackie filmy o tej postaci, lecz żaden z nich nie odniósł światowego sukcesu dającego się porównać z *Amadeuszem*.

Można by w tym miejscu zanalizować owe austriackie filmy – jak choćby dwa obrazy w reżyserii Karla Hartla *Wen die Götter lieben*<sup>12</sup> i *Reich mir die Hand, mein Leben*<sup>13</sup>. Mimo iż są dużo mniej znane od *Amadeusza*, to właśnie decyzje ich twórców mogą nam uzmysłwić, jak Mozarta postrzegali Austriacy. Być może jednak opowiadająca o uniwersalnym konflikcie, hollywoodzka produkcja Formana pasuje do dzieł kompozytora równie dobrze, jak do Sisi – osadzenie jej przez Marischkę w wyidealizowanej austriacko-niemieckiej przeszłości. Sisi bowiem, choć unikała zaangażowania w doraźną politykę, jako cesarzowa była w nią nieodwołalnie uwikłana. Mozart zaś przeciwnie – nie uciekał od polityki, czasami zabierał głos w jej sprawach swoimi operami<sup>14</sup>, ale jest pamiętany głównie jako ponadpolityczny, ponadnarodowy i niemal ponadludzki geniusz. Nie jest to tylko międzynarodowa perspektywa, taką funkcję pełni także odwoływanie się do niego w Wiedniu. W rozmowie ze mną Gerhard Vitek, dyrektor wiedeńskiego muzeum Mozarthaus wyjaśnił, że miejscy władarze zaczęli wykorzystywać postać Mozarta w działaniach promocyjnych, gdy w latach 70. chciano podkreślić pozycję Wiednia jako międzynarodowego miasta muzyki. Wiedeń korzysta więc z wizerunku Mozarta

<sup>10</sup> Miloš Forman (reż.), *Amadeusz*, The Saul Zaentz Company, USA 1984.

<sup>11</sup> Dokładną analizę *Amadeusza* w kontekście regularnie powracających w twórczości Shaffera motywów religijnych i filozoficznych można znaleźć w pracy magisterskiej Małgorzaty Kurowskiej „Peter Shaffer’s Play Amadeus and Its Film Adaptation by Miloš Forman” napisanej w 1998 roku pod kierunkiem Karla-Heinza Stolla na Johannes Gutenberg-Universität w Moguncji, dostępnej pod adresem: <http://makuro.mak-sima.com/teksty/amadeus/amadeus.html> (dostęp 31.05.2021).

<sup>12</sup> Karl Hartl (reż.), *Wen die Götter lieben*, Wien-Film, III Rzesza Niemiecka 1942.

<sup>13</sup> Tenże (reż.), *Reich mir die Hand, mein Leben*, Cosmopol-Film, Austria 1955.

<sup>14</sup> W tym kontekście najczęściej wspomina się *Wesele Figara* jako oparte na podważającej stanowy porządek sztuce Pierre’a Beaumarchais’go, ale warto też przywołać analizę *Czarnodzieskiego fletu* jako wytworu myśli społecznej i politycznej niemieckojęzycznego oświecenia: Lucjan Puchalski, *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 177–178.

bardzo podobnego do tego z filmu Formana – muzycznego geniusza oderwanego od konkretnych realiów swojej biografii, stanowiącego ponadnarodowe dziedzictwo ludzkości. Reżyser *Amadeusza* dramatyzował rozbieżność między Mozartem jako nadludzkim twórcą a Mozartem jako śmiertelną jednostką przez wprowadzenie postaci Antonia Salieriego, niepotrafiącego zrozumieć, jak wielki twórca może być zarazem wulgarnym człowiekiem. Z kolei w dzisiejszym Wiedniu Mozart-człowiek po prostu nie jest wspomniany w przestrzeni publicznej, postać ta jest obecna na ulicach tylko w roli wielkiego muzyka<sup>15</sup>. Stolica Austrii wykorzystuje wizerunek kompozytora, by promować się jako światowe centrum muzyki, przedstawia więc jego osobę i osiągnięcia w sposób podobnie ponadnarodowy i ahistoryczny co *Amadeusz*.

Najsłynniejsze narracje dotyczące bohaterów tej książki – trylogia *Sissi* oraz *Amadeusz* – są bardzo interesującymi i skrajnie różnymi przykładami portretowania przeszłych wydarzeń w fikcji artystycznej. Już z tych dwóch dzieł można wyciągnąć kilka wniosków na temat sposobu, w jaki takie przedstawianie przebiega. Po pierwsze – niewątpliwie zostawia twórcom dużą swobodę. Ani Marischka, ani Forman nie byli pilnowani przez żadną „komisję zgodności historycznej” dbającą, by ich filmowe narracje spełniały pewne standardy prawdziwości. Mogłoby się wydawać, że taką „komisją” byli widzowie, którzy uznaliby *Amadeusza* na przykład za film niewiarygodny historycznie, gdyby Mozart zagrał w nim na pianinie *Rock me, Amadeus*. To zniechęcenie nie wynikałoby jednak z różnicy wobec jakiejś obiektywnej, oderwanej od konkretnych odbiorców prawdy historycznej, ale wobec tego, co widownia sama wie i co wyobraża sobie o czasach Mozarta. W tym przypadku powszechna wiedza i podparta źródłami „prawda historyczna” są raczej zgodne, ale nie zawsze tak jest – bywa, że prawda wydaje się nierealistyczna. Gdyby w trylogii *Sissi* pojawiły się wątki problemów psychicznych cesarzowej, na przykład jej anoreksji – problemów, których szersza publiczność nie była świadoma przed publikacją biografii pióra Brigitte Hamann w latach 80.<sup>16</sup> – bardzo możliwe, że te filmy byłyby uznane w latach 50. za mniej wiarygodne.

Twórcy narracji o przeszłości mogą więc kształtować rzeczywistość, jaką przedstawiają w swoich dziełach, ich operacje na niej nie są jednak w pełni uznaniowe. By dana wizja minionych czasów została przyjęta jako wiarygodna, nie może być sprzeczna z tym, co odbiorcy uważają za prawdę o obrazowanych czasach. Na potrzeby analizowania obrazujących przeszłość dzieł artystycznych – czy to filmów, czy musicali – warto zatem przyjąć perspektywę,

---

<sup>15</sup> Gerhard Vitek udzielił mi wyżej wspomnianego wyjaśnienia w odpowiedzi na pytanie, dlaczego w Wiedniu nie da się kupić pamiątek odwołujących się do Mozarta jako osoby – chociażby toreb czy koszulek z jego zabawnymi i często pikantnymi gramami słownymi. Rozmowa odbyła się w czerwcu 2018 roku.

<sup>16</sup> Nie jestem w stanie ustalić, czy o tych problemach wiedzieli Marischka lub osoby współpracujące z nim przy powstawaniu trylogii *Sissi*, nie jest to jednak istotne przy rozważaniu reakcji widzów na te filmy.

która uwzględnia oba ważne tu czynniki: subiektywność prezentowania minionych wydarzeń i zależność tej prezentacji od powszechnych przeświadczeń na ich temat. To cechy, na jakie w analizie wyobrażeń i przedstawień przeszłości kładą nacisk badania pamięci (*memory studies*).

## Badania przeszłości, badania pamięci

Nauką powszechnie traktowaną jako „zajmowanie się przeszłością” jest zazwyczaj historia. Ta książka nie ma jednak charakteru historycznego. W dalszych partiach pierwszego rozdziału przywołuję wprawdzie opracowania historyków o przeszłości Austrii, a opisując powstanie i sukces *Elisabeth* oraz *Mozarta!*, przedstawiam część historii austriackiego oraz światowego teatru muzycznego. Głównym tematem nie jest tu jednak analiza źródeł historycznych, bowiem ani *Elisabeth*, ani *Mozart!* nimi nie są (*Sissi* oraz *Amadeusz* rzecz jasna też nie). Oba musicale stanowią fikcję artystyczną zbudowaną między innymi z wydarzeń historycznych, ale także z osobistej inwencji twórców, przestrzeganych przez nich reguł konstrukcji fabuły i wielu rozmaitych czynników. Nie są „historią” w rozumieniu profesjonalnej historiografii, choć niewątpliwie dotyczą przeszłości. Zasadniczym problemem podejmowanym w tej książce pozostaje analiza, w jaki sposób i dlaczego Kunze przedstawia w swoich musicalach przeszłość, posiłkując się źródłami oraz opracowaniami historycznymi, ale mając inne cele niż po prostu wierne przekazanie treści zaczerpniętych z owych źródeł.

W humanistyce do lepszego zrozumienia takich subiektywnych operacji na przeszłości często wykorzystuje się pojęcia pamięci zbiorowej, społecznej bądź kulturowej. Stały się one popularne stosunkowo niedawno, a jednak ich pozycja w światowej humanistyce jest dziś bardzo znacząca. Badania nad ponadindywidualnymi formami pamięci przybrały w drugiej połowie XX wieku taki rozmach, że o ich rozwoju mówi się nie tylko jako o „zwrocie pamięciowym” (*memory turn*) czy „badaniach pamięci” lub „badaniach nad pamięcią” (*memory studies*), ale też jako o „boomie pamięciowym” czy „epidemii pamięci”. Te dwa ostatnie określenia nie tyczą się zresztą wyłącznie nauki. Wzrost akademickiego zainteresowania pamięcią wiąże się z większym znaczeniem różnych jej form w społeczeństwie, a objawami owej „epidemii” są także niezliczone indywidualne oraz zbiorowe praktyki: okoliczności rocznicowe, spory o nazewnictwo ulic czy choćby utrwalanie wszelkich możliwych momentów życia na zdjęciach<sup>17</sup>. Innymi słowy – uwaga całych społeczeństw jest bardziej absorbowana przez pamięć, co z kolei sprawia, że również humaniści intensywniej badają procesy z nią związane, a ponadto zaczynają rozumieć coraz więcej procesów w perspektywie pamięci i jako te same pamięci formy czy przejaw.

<sup>17</sup> Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 15–16.

*Elisabeth* i *Mozarta!* niewątpliwie warto badać jako twórczość mocno osadzoną w zmieniającej się pamięci zbiorowej, by zrozumieć ich relację do austriackiej przeszłości i dzisiejszych wyobrażeń o niej. Ta praca nie jest więc książką historyczną, ale wpisuje się w nurt badań pamięci<sup>18</sup>.

Zadeklarowawszy to, muszę wyraźnie podkreślić, że *memory studies* to nurt, a nie ustalony zbiór aksjomatów. Zmiana perspektywy patrzenia na minione czasy, jaką oferują badania pamięci, jest wypadkową licznych tez, odkryć i przemyśleń intelektualistów zajmujących się przeszłością – czy to jako historycy, czy też kulturoznawcy, literaturoznawcy, badacze płci kulturowej i inni przedstawiciele nauk humanistycznych oraz społecznych. Autorzy działający w obszarze *memory studies* podkreślają transdyscyplinarny i niedający się ująć w pojedynczą teorię charakter tych badań<sup>19</sup>. Nie istnieje jeden zbiór praw, kanonów czy aksjomatów ich poszukiwań, po który mógłbym sięgnąć i posługiwać się nim, by dzięki temu móc twierdzić, że moje badania to *memory studies*. Określam je w ten sposób z trzech powodów: bo dotyczą ujęć przeszłości odmiennych od historiografii, bo *Elisabeth* oraz *Mozarta!* warto analizować jako przejawy „boomu pamięciowego”, a wreszcie dlatego, że sięgam po teorie i obserwacje innych badaczy, którzy również lokują się lub są lokowani w nurcie badań pamięci.

Należy więc opisać dość dokładnie powstanie i główne tezy tego nurtu, by dać szerszy obraz metod, które będę stosować w dalszym ciągu tej pracy, a także kontekstu, w jakim warto rozumieć powstanie analizowanych musicali Kunzego. W kolejnych rozdziałach wyjaśnię zatem, co łączy różne formy *memory studies* oraz jakie założenia, zmiany i teksty stoją za ich powstaniem. Skupię się na tych przejawach badań pamięci, przy pomocy których będę analizował narracje o przeszłości Austrii, a przede wszystkim te pokazane przez twórców *Elisabeth* i *Mozarta!* Zreferuję też zasadniczą dla moich rozważań koncepcję „nawiedzania” (*ghosting*) teatru przez pamięć według Marvinina Carlsona, którego książce *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine* moja praca zawdzięcza swój tytuł. By jednocześnie odnieść wymienione teorie do materiału scenicznego i ukazać związki musicalu z „boomem pamięciowym”, zanalizuję także pamięciowe konteksty *Dźwięków muzyki* – amerykańskiego musicalu na podstawie zachodnioniemieckiego filmu o stronach rodzinnych.

<sup>18</sup> Magdalena Saryusz-Wolska proponuje taki właśnie przekład terminu *memory studies* w swoich redaktorskich uwagach do *Kultury pamięci* Astrid Erll, gdyż zakłada on różne badania (zamiast „sugerować monolityczną jedność”) i nie stawia badań nad ich przedmiotem (jak robiłyby to „badania nad pamięcią”), co podkreśla, że *memory studies* same są częścią dyskursu pamięciowego. Zob. Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Agata Teperek, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 13. Od siebie dodam jeszcze jeden argument za takim przekładem – sformułowanie „badania pamięci” w przeciwieństwie do „badań nad pamięcią” nie określa, czy chodzi o jedną pamięć, czy o różne pamięci, co dobrze oddaje pluralizm tego obszaru studiów.

<sup>19</sup> Zob. np. tamże, s. 19–22; Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 17.

## Specyfika badań pamięci

Zacznę od głosu Marcina Napiórkowskiego. Ten kulturoznawca z Uniwersytetu Warszawskiego jest jednym z redaktorów podręcznika akademickiego *Antropologia pamięci*, wyboru tekstów na różne sposoby związanych z badaniami pamięci, którego przekrojowy charakter sprawia, że jego autorzy musieli na wstępie dać możliwie szeroki przegląd tematyki *memory studies* tym czytelnikom, dla których może to być pierwszy kontakt z podejmowanymi zagadnieniami. Uważam więc, że rozpoczęcie rozważań od spisanych na potrzeby wymienionej antologii podsumowań Napiórkowskiego jest cenne. W drugim kroku, opierając się na nich, przejdę do obserwacji z bardziej specjalistycznych analiz.

Napiórkowski przedstawia badania nad pamięcią z dwóch perspektyw. Po pierwsze pokazuje, co łączy różne ich przejawy, a po drugie wskazuje przyczyny rosnącego obecnie zainteresowania tą tematyką. W kwestii związków między różnymi przejawami *memory studies* stawia ogólną diagnozę:

Pamięć w ramach *memory studies* stanowi domenę społeczną, jest ściśle związana z innymi obszarami kultury, przede wszystkim przez specyficzne dla czasu i miejsca nośniki i praktyki, jest także poddawana refleksji na różnych poziomach. Innymi słowy, pamięć (przeciwstawiana czasem w tym kontekście historii roszczonej sobie pretensje do obiektywizmu) jest zawsze „czyjaś”, a tożsamość tego, kto pamięta, jest uwarunkowana jego „kulturowym położeniem”. [...] Badacze, którzy ulegli epidemii [pamięci], odkrywają więc podmiotowość pamięci zakorzenioną w jej kulturowym wymiarze<sup>20</sup>.

Pamięć jako zawsze czyjaś i kulturowe położenie pamiętającego jako warunek jego tożsamości – to właśnie te czynniki, które zaproponowałem jako najważniejsze, gdy wstępnie, bez przywołania żadnej teorii, próbowałem nakreślić warunki opowiadania o przeszłości Austrii w *Sissi* oraz *Amadeuszu*. W perspektywie *memory studies* pamięć jest zatem zależna od ponadjednostkowego konsensusu, który nie wynika jednak z jakiegś obiektywnej Prawdy, a formuje się jako zbiór kulturowo-społecznych uwarunkowań.

Napiórkowski wskazuje wspólne elementy różnych form *memory studies*, pośrednio określa więc też to, jak badania takie rozumieją swój przedmiot – czym właściwie jest dla nich pamięć. Nad tą kwestią warto zatrzymać się dłużej i przytoczyć inny głos na ten temat.

Astrid Erll, wybitna niemiecka badaczka związana z *memory studies*, zakreśliła ramy pojęcia pamięci niezwykle szeroko. Według jej „roboczej definicji”:

pamięć [...] jest zbiorczym pojęciem dla procesów natury biologicznej, medialnej i społecznej, które w społeczno-kulturowych kontekstach odnoszą się do przeszłości i teraźniejszości (oraz do przyszłości)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 21.

<sup>21</sup> Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 20.

Stykając się z tak obszerną definicją, można zadać pytanie, czy istnieje coś, co w ogóle nie jest pamięcią, a tym samym – czy *memory studies* mają w ogóle swój specyficzny przedmiot badań, czy po prostu pod zbiorczym pojęciem głównym zajmują się wszystkim. Pewne ramy tematyczne są jednak w definicji Erll eksponowane przez dwa elementy. Pierwszym z nich jest wskazanie, że pamięć działa w „społeczno-kulturowych kontekstach”, co przypomina określenie perspektywy *memory studies* przez Napiórkowskiego i pokazuje, że nie mamy do czynienia z czysto biologicznym procesem. Stwierdzenie, że procesy składające się na pamięć „odnoszą się do przeszłości i terażniejszości (oraz przyszłości)”, na pozór rozmywa zakres tego pojęcia, wyznacza jednak pewne powiązania oraz hierarchię.

Skoro na pamięć składają się procesy odnoszące się do przeszłości i terażniejszości (a nie – lub terażniejszości), to pamięcią jest tylko to, co jednocześnie dotyczy minionych czasów oraz ma znaczenie obecnie. Erll tłumaczy zresztą swoją rozległą definicję tym, że jedynie tak szerokie ujęcie pozwala posłużyć się pojęciem pamięci do zbiorczej analizy bardzo różnorodnych zjawisk, które łączy właśnie odnoszenie się zarazem do przeszłości i terażniejszości<sup>22</sup>. W pracy, z której pochodzi ta wykładnia, Erll zajmuje się głównie związkami między przeszłością a terażniejszością, pod jej koniec podkreśla jednak, że pojęcie pamięci służy do lepszego zrozumienia „każdego możliwego aspektu interakcji przeszłości, terażniejszości i przyszłości”<sup>23</sup>. W tej perspektywie pamięć byłaby więc społeczno-kulturowymi zjawiskami związanymi z czasowością.

Erll uważnie przygląda się też mówieniu o „pamięci zbiorowej”, proponując dwoiste rozumienie tego terminu. Według niej pojęcie „pamięci zbiorowej” nigdy nie jest w pełni dosłowne – zależnie bowiem od tego, w jakim kontekście tego sformułowania użyto, albo słowo „zbiorowa” jest w nim metonimią, albo „pamięć” jest metaforą. Istnieje zatem pamięć „zbiorowa” – a więc to, w jaki sposób społeczne i kulturowe otoczenie kształtuje indywidualną pamięć – oraz „pamięć” zbiorowa – archiwa, pomniki, święta i inne zjawiska, które przekazują i kształtują wiedzę oraz wyobrażenia o przeszłości. Erll przytacza też kategoryzację amerykańskiego socjologa Jeffreya K. Olicka, który według podobnej linii podziału wyróżnił pamięć „zebraną” (przez jednostkę) i „zbiorową”. Badaczka podkreśla, że oba te poziomy można rozróżnić analitycznie, ale w praktyce nie istnieją bez siebie nawzajem – pamięć indywidualna jest kształtowana przez kulturę i właśnie dlatego można mówić o niej „zebrana”, a pamięć zbiorowa – kulturowe przedmioty i instytucje powiązane z przeszłością – jest pamięcią jedynie wtedy, gdy wpływa na odmianę indywidualną<sup>24</sup>. Pamięć zebrana potrzebuje zbiorowej, by mieć się z czego zbierać, a zbiorowa może być traktowana jako pamięć tylko dlatego, że stanowi budulec zebranej.

<sup>22</sup> Tamże, s. 21.

<sup>23</sup> Tamże, s. 265.

<sup>24</sup> Tamże, s. 160.



*Elisabeth* i *Mozart!* przynależą do pamięci zbiorowej według podziału Olicka czy „pamięci” zbiorowej według klasyfikacji Erll. Za to wspomnienia pojedynczego człowieka z tych spektakli, w tym to, jak wpłyną one na jego postrzeganie tytułowych bohaterów oraz przeszłości Austrii, są częścią jego pamięci „zbiorowej”, innymi słowy – zebranej. Funkcjonowanie tych spektakli jako pamięci zbiorowej i tym samym ich zdolność do kształtowania tej zebranej łatwiej będzie opisywać, gdy wprowadzę jeszcze jedno ważne dla omawianych badań pojęcie: medium pamięci.

Napiórkowski pisze, że pamięć w rozumieniu *memory studies* „jest ściśle związana z innymi obszarami kultury, przede wszystkim przez specyficzne dla czasu i miejsca nośniki i praktyki”<sup>25</sup> – właśnie owe nośniki i praktyki można opisać jako media pamięci. Pojęcie to jest bardzo szerokie, bo łączy dwa rozległe obszary namysłu – pamięć w ujęciu *memory studies* oraz media w perspektywie nowoczesnego medioznawstwa. Omawiając znaczenie mediów dla pamięci, Erll wymienia najróżniejsze ich przykłady – od rozmów w rodzinie przez zdjęcia po telewizję i internet – i podkreśla, że media nie tylko formują pamięć zbiorową i zebraną, ale także stanowią łącznik między nimi<sup>26</sup>. Mówienie o mediach pamięci oznacza mówienie o mediach jako pamięci, a dokładniej – jako pamięci zbiorowej w rozumieniu Olicka. Wszelkie media mogą bowiem odgrywać rolę w kształtowaniu pamięci zbiorowej, Erll parafrazuje nawet słynną maksymę Marshalla McLuhana: *The medium is the message*, mówiąc „medium jest pamięcią”<sup>27</sup>. Stąd zamiast jednoznacznie definiować „media pamięci”, autorka omawia pamięciowy potencjał różnych mediów oraz modele mające uporządkować to, w jaki sposób media mogą być pamięcią zbiorową i kształtować pamięć zebraną<sup>28</sup>.

Z tych omówień najważniejsza dla mojej książki jest analiza funkcji mediów pamięci. Erll bada je na dwóch poziomach – zbiorowym i indywidualnym. Na tym pierwszym wskazuje trzy funkcje, jakie media mogą pełnić jako pamięć zbiorowa: magazynującą, cyrkulacyjną i *cue* (wywoływawczą)<sup>29</sup>. W funkcji magazynującej media przechowują informacje w czasie – powstają, by była ona dostępna przez pewien okres po ich powstaniu, choć to, jaki dokładnie, różni się w zależności od danego medium. W funkcji cyrkulacyjnej zapewniają z kolei ich rozprzestrzenianie się, sprawiając, że informacje docierają w krótkim czasie do wielu osób niemogących się komunikować twarzą w twarz, i tym samym tworząc wspólnotę pamięci między ich odbiorcami. I wreszcie w funkcji

<sup>25</sup> Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 21.

<sup>26</sup> Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 182.

<sup>27</sup> Tamże, s. 185.

<sup>28</sup> Zagadnieniu temu jest poświęcony cały rozdział cytowanej książki Erll zatytułowany *Media i pamięć*. Tamże, s. 182–223.

<sup>29</sup> Tamże, s. 198–201. Angielskie słowo *cue* – sygnał do startu czy działania – jest trudne do przetłumaczenia na inne języki i Erll posługuje się nim także w niemieckiej wersji swojej książki, stąd również w polskim tłumaczeniu pojawia się ono w oryginale, przy pierwszym wystąpieniu wyjaśnione jako „wywoływacz”.

*cue* nie tyle same przekazują jakieś informacje o przeszłości, ile wywołują przypomnienie jej sobie przez odbiorców – taką rolę odgrywa wiele słynnych widoków i budynków, z którymi są skojarzone konkretne państwa, zbiorowości czy wydarzenia. Piramidy to *cue* starożytnego Egiptu, Koloseum – starożytnego Rzymu. Erll podkreśla, że bardzo rzadko jakieś medium pełni tylko jedną z tych funkcji, a najbardziej efektywnie jako media pamięci działają te, które łączą cechy wszystkich trzech.

Te trzy kategorie będą niezwykle przydatne w analizie tego, jakimi mediami pamięci są *Elisabeth* i *Mozart!* – bo oba musicale niewątpliwie nimi są. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że funkcje cyrkulacyjna i *cue* dominują w nich nad funkcją magazynującą. Dzieła te powstały przede wszystkim po to, by od momentu premiery przekazać artystyczną wizję Kunzega na temat przedstawianych w nich osób i czasów, a nie z myślą o powrocie do nich dopiero po wielu latach. Funkcję *cue* pełnią z kolei licznie wykorzystywane w nich cytaty obrazowe i dźwiękowe – panoramy i budynki Wiednia, wizerunki Sisi i Mozarta czy muzyka tego drugiego. Trylogia *Sissi* także była przede wszystkim medium cyrkulacyjnym – mającym zapewnić, że sielska wizja austriacko-niemieckiej przeszłości dotrze do jak najszerszej publiczności. *Amadeusz* rozważany jako medium pamięci również wydaje się pełnić zwłaszcza funkcję cyrkulacyjną, choć w jego przypadku cyrkulować ma głównie kolejna wizja fascynującego autorów uniwersalnego konfliktu, a nie konkretna wiedza o biografii Mozarta i wieku XVIII w Austrii. Uważam też, że *Amadeusz* wzmocnił rolę muzyki Mozarta jako pamięciowego *cue*, prezentując jej słynne fragmenty w bogatych inscenizacjach jego oper oraz w dramatycznych momentach filmu i pokazując, jak mocnym wywoływaczem są dla wspomnień Salieriego.

Działanie mediów pamięci na poziomie indywidualnym – w pamięci zbranej, a nie zbiorowej – przybliżę w dalszej części tego rozdziału, po opisie klasycznej teorii społecznych ram pamięci Maurice'a Halbwachsa. Erll wyjaśnia bowiem działanie mediów pamięci na poziomie jednostkowym właśnie w nawiązaniu do niej, pisząc o „ramach medialnych” pamięci.

Przyglądając się punktom wspólnym rozważań Napiórkowskiego oraz definicji Erll, można dostrzec, że *memory studies* to taki sposób ujęcia przeszłości, który bierze pod uwagę to, że dostęp do niej mamy wyłącznie z perspektywy teraźniejszości (i z myślą o przyszłości), a perspektywa ta jest ukształtowana przez naszą kulturowo-społeczną sytuację. *Memory studies* to więc nauka zajmująca się nie tyle przeszłością, ile naszym punktem widzenia na przeszłość.

## Powody zainteresowania pamięcią

Skąd wzięło się w dzisiejszej humanistyce wzmożone zainteresowanie uwarunkowaniami postrzegania przeszłości? Jak już wspominałem, zwrot pamięciowy