

Dobrochna Ratajczakowa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-8073-4869

Melodramat – największa hybrydyczna struktura teatralno-dramatyczna XIX wieku

Zapewne miałabym problem, gdybym chciała krótko i wyczerpująco odpowiedzieć na pytanie, czym jest melodramat. Bo odpowiedź byłaby wcale nieprosta. Z jednej strony sprawa wydaje się jasna – to gatunek. Ale gatunek nie literacki, lecz teatralny, podobnie jak farsa, i tak, jak ona, wykorzystujący pewne schematy, tematy i elementy literatury dramatycznej. Niemniej melodramat to nie tylko gatunek o określonej, acz złożonej proveniencji, ale również coś znacznie więcej – wymaga on bowiem zarówno wykorzystania modusu melodramatycznego, jak i melodramatycznej wyobraźni, odwołania się do specyficznego światopoglądu czy mentalności manichejskiej, której odpryskiem pozostaje spiskowa teoria dziejów, również oparta na manichejskim starciu dobra (naszego) i zła (innych, obcych).

Przy tak szerokim zakresie zjawisk, jakie obejmuje melodramat i jakie z drugiej strony go definiują, można zacząć od sfery najszerszej, zawężając perspektywę jego oglądu, albo od sfery najwęższej i poszerzać punkty widzenia. Spróbujmy tej drugiej drogi, która i tak jest dość szeroka.

W stanie chaosu

Melodramat startował w sytuacji nieprostej – z jednej strony nie miał własnej nazwy, z drugiej zaś należała ona do gatunku innego, zresztą znacznie starszego. Ten gatunek został stworzony na pograniczu renesansu i baroku, a w barokowej formule zwano go *melodramma per musica*. Był wyposażony w efektowne obrazy sceniczne, świetne zwłaszcza w wariacie dworskim, choć najszybciej rozkwitał w swej komercyjnej postaci związanej z publicznymi teatrami weneckimi. Termin *melodramma*, z czasem zastąpiony przez operę, uzasadniała istotna rola muzyki i śpiewu, czyniąca z niego sceniczną hybrydę poważnego dramatu. W XVIII wieku muzyka współtworzyła także małe opery komiczne i tzw. sceny liryczne. Dlatego *Traité du mélo-drame, ou Réflexions sur la musique dramatique* Laurenta Garcina z 1772 roku proponował użycie nazwy „melodrama” dla sceny lirycznej w typie *Pigmaliona* Rousseau. Można powiedzieć, że zgodnie z tą sugestią inną słynną scenę liryczną epoki, *L’Ariane abandonnée* Brandesa i Bandy, wystawioną w 1781 w Komедii Włoskiej, tłumacz z niemieckiego nazwał melodramą (za Hartog: 41–42). Wsparł go w tym zarówno wspomniany *Pigmalion*, jak i niemiecka praktyka terminologiczna, co wprowadza scenę liryczną do grona poprzedników melodramatu¹. Nie była to jedyna komplikacja. Ze względu na liczne „koneksje” gatunku z innymi gatunkami w użyciu były różne nazwy. Gatunki te albo bezpośrednio uczestniczyły w kształtowaniu melodramatu – jak pantomima muzyczna, dramatyczna czy heroiczna lub drama – albo też określały dzieła w pewien sposób go zapowiadające i wpływające na niego – jak *Félix, ou l’Enfant trouvé* Sedaine’a z 1777 roku porównywany z *Victor, ou l’Enfant de la forêt* Pixierécourta z 1798, który autor określił już mianem melodramatu. Różne nazwy pojawią się we wczesnych tekstach krytycznych – jeżeli „*Courrier des Spectacles*” nazwał w 1801 *Le Pèlerin Blanc* melodramatem, to „*Journal d’Indications*” pisał o dramie, a „*Petites Affiches*” o pantomimie (za Hartog: 44). Zresztą sami autorzy stosowali rozmaite określenia, zwłaszcza w początkowych latach nowego gatunku. Sztuki Cuveliera de Trie do połowy 1802 określane były jako pantomimy heroiczne lub dialogowane. *L’Homme à trois*

¹ W Niemczech była to powszechna praktyka – *Lyrisches Theater. Des Melodramen des 18. Jahrhunderts* Wolfganga Schimpfa (Gottingen 1988) podaje znaczną liczbę takich melodramatów w formie monodramy lub duodramy.

visages (1801) został przez Pixierécourta nazwany „dramas en prose et à grand spectacle”. *Zamek diabła* to dla Loaisela de Treogate’a „komedia heroiczna” (1792), a *Czarodziejskie źródło, czyli muzutmańscy kochankowie* z 1799 roku – „baśniowe widowisko muzyczne z elementami pantomimy i baletu”. Niemiecki autor melodramatów August Kotzebue żadnej swej sztuki nie nazwał melodramą – były to dramy lub komedie, z rzadka tragedie. W polskich warunkach rzecz się jeszcze bardziej komplikuje, a zamieszanie z nazwami gatunkowymi przechodzi na drugą połowę stulecia. Mamy więc z jednej strony oryginalne melodramaty Bogusławskiego – *Izkahar król Guaxary* (1799) czy *Sydney i Zuma, czyli Moc kochania czarnej niewiasty* (1798), ale też melodramatyczną operę *Herminia, czyli Amazonki* (1797) (Stachuła, 2017), a wcześniej słynną wówczas *Lodoiskę*, znaną jako drama, choć była melodramatem, wystawioną z sukcesem w roku 1791, potem trzykrotnie przerabianą na operę. Bogusławski pokazał ją w wersji Cherubiniego „jako i najdoskonalszej z charakterystycznych zeszłego wieku muzyki” (Bogusławski, t. 6: 233). W zamieszczonej w IV tomie jego *Dzieł Dramatycznych* drugiej części *Dziejów Teatru Narodowego* wyjaśnił, że nazwał sztukę melodramą, ponieważ „przeplatane samą instrumentalną muzyką silniejsze na widzach sprawiać mogło wrażenie, tedy uprzyjemnione śpiewem i tym, co poruszającego tragedia a bawiącego komedia mieć mogą, ozdobione razem tańcem i wszelaką okazałością, jaką sama opera przywłaszczyła sobie, mogło stać się, jeżeli nie doskonalszym, przynajmniej bardziej zachwycającym” (Bogusławski, t. 4: 116–117). Na dobrą sprawę była to jedyna polska definicja melodramatu, co i tak nie ułatwiało sprawy. W użyciu bowiem były różne nazwy, wśród których królowała „drama” o poszerzonym znaczeniu w stosunku do terminu Diderota i poniekąd zastępująca melodramat.

Poniekąd – wszak znacznie późniejsza *Żona Fradiavola, czyli Rozbicie bandy w skałach Abruzo* Fryderyka Skarbka (1847) to z woli autora „dzieło sceniczne”, ale *Żywi i umarli, czyli Bandy w piekle* Stanisława Krzesińskiego (1853) są melodramą fantastyczną; inną oryginalną melodramę *Wielka Inkwizycja, czyli Polacy w Hiszpanii* Jan Nepomucen Kamiński nazwał „dramą historyczną z czasów Napoleona”. Podobnie było w przypadku dzieł obcych – *Klara z Hoheneichen* to „rycerskie drama [...] z historii 15 wieku napisane”, a znów *Cztery żywioły, czyli Podróż podziemna, podwodna, ogniowa i napowietrzna* spółki Pixierécourt, Brazier, Dumersan to „melodrama czarodziejska, fantastyczna,

fantasmagoryczna, romantyczna i komiczna”, analogicznie jak pochodząca z Wiednia „melodrama rycersko-czarodziejsko-komiczna ze śpiewami” *Młyn diabelski przy Górach Wiedeńskich* Franza Hubera, towarzysząca innej, wiedeńskiej melodramie, *Galganduchowi, czyli Trójce hultajskiej* Nestroya. Z drugiej jednak strony przerobiony przez Kamińskiego z niemieckiego *Król żółedny, czyli Szuler i grabarz* to po prostu tragikomedie. Zresztą słynny krytyk paryski, Geoffroy uważał, że podobne tym utworom sztuki Corneille’a to tragikomedie.

Chaos terminologiczny zatem nie opuszcza gatunku, wiążąc się z całym stuleciem, a zwłaszcza z jego pierwszą połową naznaczoną szeregiem rewolucji. To swoista „epoka chaosu”, nacechowana gwałtownymi emocjami, którym melodramat oferował ujęcie. „Problemem naszych czasów jest to, że nie umiemy dziś klasyfikować rzeczy i ludzi. [...] – pisał Lamartine. Świat przemieszał zawartość swego katalogu” (za Geertz: 251). Zresztą hybrydy, utrudniające jasne kwalifikacje zjawisk, od dawna się mnożyły, dzięki czemu Bruno Latour mógł podkreślić, że „gmach naszej kultury nie jest jednolity” (Latour: 17). Jeśli przyjrzeć się praktyce kulturowej ze szczególnym uwzględnieniem dramatu i teatru, okaże się, że hybrydy znaczą całą naszą drogę do tzw. nowoczesności. „Tak długo, jak traktujemy praktyki translacji i puryfikacji rozłącznie, pozostajemy prawdziwie nowocześni, to znaczy ochoczo wpisujemy się w projekt krytycznej puryfikacji, choć ten rozwija się wyłącznie dzięki rozprzestrzenianiu się hybryd”. Wszak „oba zespoły praktyk – stwierdza Latour – były obecne od zawsze”, a jego uproszczona teza brzmi: „ze względu na to, że przednowocześni za bardzo byli związani z hybrydami, ograniczali ich rozprzestrzenianie” (Latour: 22–23). W sferze teatru teza się sprawdza, chociaż dodałabym, że wspomniane ograniczanie różnie było realizowane w różnym czasie oraz że czynili to nie tylko przednowocześni, ale i tzw. nowocześni, którzy zdaniem Latoura nigdy nimi się nie stali. Niemniej hybrydyczne gatunki są swoistą solą teatru, a gatunki czyste zwykle oferowała scenie służąca ideologiom dominująca literatura. Wszak autorytet reguł, które za pośrednictwem dramatu narzucała teatrowi, miał – zwłaszcza we Francji, centrum klasycyzmu – aspekt polityczny. W każdym razie hybrydyczność nie była jedynym problemem melodramatu z punktu widzenia systemu literatury.

Kolejny stwarzają „ojcowie melodramatu”. Miał ich bowiem kilku. René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773–1844), pochodzący ze starej lotaryńskiej

rodziny, erudyta, autor ok. 120 sztuk, podziwiający wielkość Corneille’a i nie tylko z tego powodu nazywany „Corneillem bulwaru”, już przez Nodiera i Paula Lacroix został uznany bezdyskusyjnie za „ojca” gatunku. Pierwszy użył tej nazwy w jej nowoczesnym sensie w podtytule *Victoria* (1799) i powtórzył w *Celinie, czyli Dziecięciu Tajemnicy* (1800), choć zdaniem Charles’a Nodiera dopiero w tym ostatnim dramacie nazwa znalazła się na swoim miejscu i narodził się gatunek. Podobnego zdania jest też Maurice Descotes, uważający, że jest to sztuka mniej melodramatyczna (w złym znaczeniu tego słowa) niż inne utwory tego autora (Nodier, cyt. za Gerould, Carlson: XI; Descotes: 227). Pixérécourt tworzył jednak świadomie gatunek popularny, złożony z elementów tragicznych, czasem brutalnych, zmieszanych z komicznymi i sentymentalnymi, wystawiany z towarzyszeniem muzyki i tańca. Dramat ten miał poruszać widownię dzięki okrucieństwu sytuacji i przesadnym wyrażeniom uczuć (Hartog: 44, 45). Czuwający nad realizacją sceniczną tego splotu autor pozostawał aktywnie zaangażowany w produkcję swych sztuk. Daniel Gerould i Marvin Carlson we wstępie do wydania jego czterech utworów nazywają go „the first full-fledged European metteur-en-scene. He has also been called „a forerunner of the cinema” [pierwszym w pełni dojrzałym europejskim inscenizatorem. Można go też nazwać prekursorem kina] (Gerould, Carlson: IX). Nodier twierdzi, że jego melodramaty mogły być przez widzów traktowane jako rodzaj nowej religijnej i społecznej edukacji w zakresie fundamentalnych zasad i wychodzili oni z teatru lepsi, co wydaje się jednak efektem pewnej idealizacji melodramatu, opozycyjnej wobec złego traktowania przez jego licznych wrogów.

Ale Pixérécourt nie był jedynym kandydatem do miana „ojca” melodramatu. Placide de Vieux (ps. Armanda Charlemagne) napisał w 1809, że to Jean Guillaume Auguste Cuvelier de Trie (1766–1824) winien być tak nazywany, wszak on wprowadził termin na bulwar w sztuce *Le Diable ou la Bohémienne*, dramie à grand spectacle, mêlé de pantomime, évolutions, combats, chants et danses, wystawionej w 1798 w Ambigu-Comique (Gerould, Carlson: 47–48), choć pierwszy monografista gatunku, Paul Ginisty, wymienia go wśród mniejszych autorów melodramy. Niemniej Boris Tomaszewski uważa, że razem z Pixérécourtem „kanonizował” on gatunek (Tomaszewski: 111). W każdym razie obaj autorzy uwolnili go ze starych ram tragedii, komedii i dramy, nadając mu nowoczesne znaczenie, czego nie uczynił np. Kotzebue.

Następnym pretendentem pozostaje Joseph-Marie Loaisel de Treogate (1852–1812), autor sześciu powieści i dziesięciu dramatów, zresztą różnie przezeń nazywanych. Wśród nich pojawia się znany w Polsce *Las okropny, czyli Rozbójnicy Kalabryjscy* z 1797, już wtedy określony jako melodramat (Zacharow: 14–16). To nie wszystko: dla Paula Ginisty „ojcem” jest także Louis Charles Caigniez (1762–1842), autor *Sądu Salomona* pokazanego w Ambigu-Comique w 1802 roku. Wszystkie dzieła tych wczesnych „ojców” wyrastały z czasu, w którym lud przede wszystkim grał na ulicach i placach miejskich „największą dramę w historii” (Ginisty: 15). Tenże lud, dostarczający widzów już wczesnym formom pre-melodramatu, miał swój udział w wyznaczeniu pewnych zasad tworzenia gatunku. Wszak przy wysokim emocjonalizmie i ekspresyjności melodramatu w oku i rękach widza znajdował się jego sukces. Martine de Rougemont stwierdza, że gatunek kształtował się w teatralnej praktyce, nie bez udziału publiczności. Określał się w znacznej mierze i w istotny sposób legalizował przez swój moralistyczny cel, osiągany przy pełnej akceptacji publiczności, związany zarówno z jej śmiechem, jak i z jej łzami (Rougemont: 164). Dlatego dla Nodiera stanowił „moralitet rewolucji”. Teatralny sukces – zatem efekt komercyjny – wspomagał tu efekt moralny. Rzecz jasna, Caigniez ma na swym koncie sukces wczesnego *La Forêt enchantée* z 1799 i grywanego u nas *Nurdrzabada i Szereddina* (1801). W 1802 roku jego *Triomphe du Roi David* miał 300 spektakli w Ambigu-Comique, a w 1805 roku teatr Gaîté pokazał jego słynną, także znaną w Polsce, *Puszczę pod Hermansztadt, czyli Fałszywe małżeństwo*. Ale mianem mistrza melodramatu określa jego monografista, Paul Ginisty, Victora Henri’ego Josepha Ducange (1783–1833), który sławę i pozycję zdobył dopiero w latach dwudziestych *Teresą, czyli Sierotą z Genewy* i stworzył nowy model gatunku w swoistym arcydziele *Trzydzieści lat, czyli życie szulera* (Porte-Saint-Martin 1827). Nie koniec na tym – *Traité du Mélodrame*, który ukazał się w Paryżu w 1817 napisany przez A! (Abel Hugo), A! (Armand Malitourne) i A! (Jean Ader) podaje, że pierwszym autorem melodramatu był Jean Henri Ferdinand Lamartelière (1761–1830) (Hartog: 49–50), adaptujący *Zbójców* Schillera na jedną z najpopularniejszych sztuk podczas rewolucji, *Robert, Chef de Brigands*, pokazanej 10 maja 1792 w Théâtre du Marais i zarazem autor jej kontynuacji zatytułowanej *Strasliwy Trybunał* (także 1792).

W broszurze *Guerre au Mélodrame* Pixérécourt, ukryty za pseudonimem Le Bonhomme du Marais (1818), pisze, że ten „gatunek szkaradny, mieszanina wesołości, smutku, muzyki, deklamacji, baletów”, nie jest „monstrualną innowacją”, ponieważ melodramaty grywano od trzech tysięcy lat. Czynili tak Grecy, Rzymianie, Ajschylos i Corneille (Hartog: 51–52). Nie tyle jednak Ajschylos² powinien się tu znaleźć, ile przede wszystkim Eurypides. To przecież niektóre z jego tragedii, zwłaszcza *Orestes*, *Elektra*, *Ifigenia w Aulidzie*, ale też *Ion*, *Ifigenia w Taurydzie* czy będąca komedią *Helena* są nie tylko przez H.D.F. Kitto wprost nazywane melodramatami (Kitto: 305–339)³. Niekiedy Kitto waha się między tragikomedią a melodramatem (*Elektra*, *Orestes*). Uznaje wszakże, że są to dzieła melodramatyczne, nie tragiczne, bowiem ich celem jest teatralny efekt. Wahanie nie jest bezpodstawne, wszak i tragikomedie, i melodramat należą do rozległego obszaru gatunków hybrydycznych, które są czymś więcej niż oglądane z „czystego” brzegu „gatunki zmacone” Geertza. Hybrydy towarzyszyły niejako „od zawsze” gatunkom nobilitowanym przez literaturę ze względu na ich regularność, czystość, przejrzystość i doskonałość formalną. Z takiej perspektywy melodramat musiał wydawać się potworem, okropnym monstrum, *genre batard* i *genre vulgaire*, traktowanym jako „gatunek patologiczny”, choć (jak uznawało pismo romantyków, „Globe” z 1827) „wolny i prawdziwy, pełen życia i energii” (cyt. za van Bullen: 8).

Teatry na paryskim tzw. Bulwarze Zbrodni mogły być traktowane (i były) jako publiczne zgorzenie. Wszak – jak zapisał generał Karol Frankowski – „dramat – to istota żywa, tchnąca namiętnością na tle uczucia widzów”, lecz melodramat to „rozpusta dramatyczna, olbrzymie bluźnierstwo podzielone na pięć aktów” i występujące przeciw moralności publicznej (Frankowski: 243). Artykuł w *L'Almanach des spectacles* z 1823 roku wyliczał, ile razy jeden z aktorów był zaszytletowany, ile razy inny otruty, a niewinne dziewczyny były porywane, uwodzone, topione. Artykuł rozwijał znaną w epoce formułę: trucizna, żelazo, ogień – to trzy sposoby umierania w melodramacie (za Pierron: 75).

² Zdaniem H.D.F. Kitto Ajschylos to „mizerny dramaturg”, lecz „wybitny człowiek teatru”, który swe dzieła opierał na efektach wzrokowych i słuchowych, przykuwających uwagę widowni (Kitto: 103, 108, 112).

³ Nota bene *Ifigenię w Aulidzie* potraktował jak melodramat T. Sinko (1959: 565–566); *Ifigenię w Taurydzie* jako tragikomedie analizowała J. Czerwińska (2013).

Kilka lat później „Pandora” przyniosła ironiczny bilans: między październikiem 1825 i październikiem 1826 w operze i na bulwarze des Italiens miało miejsce 107 samobójstw, 3 otrucia i 9 prób pożaru. W pierwszym i drugim Teatrze Francuskim 50 otruc, 19 morderstw, 43 samobójstwa i 37 prób pożaru; w teatrze Porte-Saint-Martin 175 morderstw, 55 kradzieży, 45 pożarów; w Ambigu-Comique i Gaîté łącznie 195 morderstw, 300 otruc arszenikiem i innymi substancjami, 400 pożarów, 150 kradzieży z bronią, 200 z włamaniem i 300 za pomocą dorobionego klucza (za Descotes: 229). Za tę dramatyczną kronikę kryminalną nie odpowiadał jedynie melodramat, pokazuje ona jednak, co stanowiło atrakcję na scenach epoki podsytej duchem walki politycznej, ekonomicznej, społecznej – i artystycznej. Nie zapominajmy bowiem o inwazji odradzającego się klasycyzmu i jego ataku na liberalizm w sztuce (więc różne formuły biedermeieru) i na rodzący się romantyzm.

Melodramat znajduje się w środku tych starć i zależności, a obiektywne, spokojne jego potraktowanie pozwala na zmianę optyki badawczej: zamiast wychodzić od literatury i zasad literackiego tworzenia dramatu – pojawia się możliwość spojrzenia na gatunki hybrydowe, więc i melodramat, jako nie na gatunki literacko nieczyste, mieszane i niewłaściwe, ale jako na gatunki przez teatr pożądane, spontanicznie realizujące potrzeby widowni. Jeśliby przyjrzeć się dokładniej dziejom teatralnego repertuaru, okazałoby się (zapewne), że to w przeważającej mierze hybrydy stanowiły o żywotności i sile sceny, a inspirowane literackimi uwarunkowaniami dzieła tworzą swoistą warstwę na ich powierzchni. Wszak na dobrą sprawę sam teatr jest medialną hybrydą już od czasów greckich.

W świecie hybryd

Nie bez powodu Roger Guichemerre w swej monografii francuskiej tragikomedii wywodzi ten nieczysty gatunek z późnośredniowiecznych nieregularnych sztuk (Guichemerre: 17), przecież całe średniowiecze było „krajną” formą mieszanych. Niemniej tragikomedie czasów nowożytnych (więc z XVI i XVII wieku) trzeba uznać za bezpośrednią poprzedniczkę melodramatu, zarówno z powodu demonstracyjnego złamania już sformułowanych reguł poetyki i swobodnej nauki łączenia różnogatunkowych elementów, jak i uzasadnienia takiego

działania dostarczeniem przyjemności widowni. Tragikomedia – podobnie jak melodramat – aspirowała do uznania przez poetyki, będąc (tak jak melodramat) „zabawna razem i poważna” – według Giraldi Cinzio – a „uczestnicząc jednocześnie w wesołości jednej i powadze drugiej, nie jest ani jedną, ani drugą” (za Szweykowska: 108). Z tragedii pochodzili arystokratyczni bohaterowie, dystynkcja uczuć i ich wyraz – a ich wysoki status zwiększał atrakcyjność ich perypetii; z komedii wywodziła się niższa waga konfliktów (głównie miłosnych), plebejskie figury komiczne i szczęśliwe zakończenie.

Wszystkie hybrydyczne gatunki – a więc także poprzedzające melodramat feerie, extravaganze czy pantomimy, która to nazwa, jak pisze Janina Hera, w XVII i XVIII wieku stanowiła swoisty „szyld chroniący [...] przed monopolowymi teatrami i przed policją” (Hera: 19) – łączyło kilka wyróżniających je czynników. Ich istotną właściwością sceniczną pozostawało rozbudzenie i przykucie uwagi widza siłą teatralnego efektu. A sam efekt to przecież w pewnym sensie izolowana jednostka emocjonującej akcji, która dzięki swej izolacji może być powtarzana i wprowadzana w różnych utworach. W przeciwieństwie do zawikłanej fabuły, bogatej w intrygi i ukrywane zdarzenia, konstrukcja postaci nie może być skomplikowana, rozpoznanie ich charakteru powinno być dla widza oczywiste, choć zakryte dla postaci. Działania okrutników często pozbawione wyjaśnień ich okrucieństwa eliminują z góry możliwość tragedii, ale ich obecność jest po prostu fragmentem logicznego planu dramatu, odchodzącego od prawdopodobieństwa. Kluczową kwestią dla tych gatunków nie jest bowiem prawdopodobieństwo, lecz nieprawdopodobieństwo, co nie musi oznaczać całkowitego zawieszenia prawdopodobieństwa w poszczególnych wydarzeniach (choć może, szczególnie w pantomimach), lecz tak czy inaczej pociąga za sobą istotnie modyfikacje formalne. Już Eurypides wprowadzał sploty prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa, niejako inaugurując wielką tradycję gatunkowych hybryd. Wymagały one szybkiego tempa akcji wyposażonej w nagłe zwroty, skutek czego decyzje i losy bohaterów zawieszane zostawały między bezpieczeństwem a zagrożeniem, dając *de facto* zawikłaną fabułę kumulującą i rozładującą napięcia dramatu, a zamkniętą szczęśliwym zakończeniem.

Takim zmianom odpowiada zmienność nastrojów postaci, a ich przygody, cierpienia, lęki czy radości przybliżały je widowni. Pojawiają się tu motywy spisków, intryg, złych rozpoznań, fałszywych oskarżeń, a ich stopniowane

wykrycie podkreśla finalne szczęście bohaterów. Tragikomedie bowiem dostarczała widzowi wzruszeń, budziła emocje, dając przyjemność ich przeżywania. Ale – jak pisze Jadwiga Czerwińska, autorka analiz Eurypidesowych innowacji – „tragikomiczna forma dramatu niczego nie doprowadza do ostateczności; nie ma tu zbrodni czy śmierci, a tylko zagrożenie nimi” (Czerwińska: 284). Melodramat natomiast eksponuje czynnik zbrodniczy, bardzo ważny w konstrukcji fabuły i akcji, różniąc się w tym względzie znacznie od tragikomedii. Wymagał bowiem ostrzejszych, bardziej gwałtownych środków, nie zważając na przyzwoitość generalnie respektowaną w tragikomedii. Inny istotny dla niego czynnik – realia czasu – nie był brany pod uwagę w arystokratycznej z ducha nowożytnej tragikomedii, która podbiła wiek XVII, uprawomocniła hybrydy i była uprawiana w różnych narodowych dramaturgiach. Tragikomedie – jak pisze Marvin Herrick – „zaniedbała jeden element niezbędny do przetrwania i stałego rozwoju – nigdy w dostatecznym stopniu nie brała pod uwagę popularnych gustów teatralnych, które zawsze domagały się pewnego realizmu, zarówno w słowach, jak w czynach” (Herrick: 449). Taki „pewien realizm”, wyidealizowany i fragmentaryczny, stanie się ważny dla melodramatu. Zapewniał on z jednej strony barwne sceny z różnych środowisk, z drugiej obecność zwykłych, dziennych performansów – jedzenia, pisania, szycia, czytania, płacenia, karmienia ptaszka, psa czy kota, palenia cygara, gry w karty itp., tworzące teatralny pozór życia.

Błąd włoskiej tragikomedii naprawiała częściowo tragikomedie francuska, taka jak *La Lucelle* Louisa de Jars (1576), ze swym sekretnym małżeństwem, furią ojca panny, trującego młodych, i jego rozpaczą, gdy amant okazał się księciem polskim (!). W finale para wracała do życia, trucizna bowiem nie była śmiertelna (Guichemerre: 18). Prawdziwym francuskim arcydziełem gatunku była *Bradamante* Roberta Garniera (1582), inspirowana *Orlandem szalonym* Ariosta. Tu bohater epicki mógł błędzić, ale porzucił złą drogę lub pozostawał przykładem niezłomnej cnoty. Po Garnierze pałeczkę przejął Alexandre Hardy, autor 600 sztuk teatralnych, tworzący tragikomedie pełne przygód i wyjątkowych sytuacji i pociągający za sobą młodych autorów piszących sztuki o popularnym charakterze, wyposażone w motywy przemocy i zemsty, w konflikty wywoływane przez miłość (Guichemerre: 18–20). W rezultacie tragikomedie stworzyła widowiskowy gatunek barokowy, który w wykonaniu Szekspira mógł

przybierać postać posługującej się nieprawdopodobieństwem alegorii, jaką była *Zimowa opowieść* łącząca elementy tragedii i komedii w rozwiązanym pomyślnie poważnym konflikcie moralnym (Irvin: 14) czy też w opowieściach pokrewnych baśniom, jak *Cymbelin* i *Perykles*.

Tragikomedia (podobnie jak melodramat) miała różne narodowe warianty – włoski, francuski, angielski (nie zapominajmy o hiszpańskim, „nieczystym” niejako ze swej natury) – była bowiem otwarciem drogi ku gatunkowym widowiskom mieszanym, potwornym z klasycznego punktu widzenia dominującego zarówno w czasie włosko-francuskiego renesansu, jak i w siedemnastowiecznej Francji. Niemniej nie tylko wprowadziła do teatru możliwość połączenia przeciwstawnych wartości artystycznych i estetycznych, ale utrwaliła je w teatralnej praktyce. Jej obecność była istotnym krokiem dramatu ku melodramatowi.

Krok ten został wzmocniony renesansowo-barokową praktyką wystawiania dramatów *in musica* obok realizacji mówionej. Dramaty *in musica* były drukowane i przeznaczone do lektury, choć zarazem – przyozdobione sztychami lub opisami spektaklu – pozostawały pamiątkami przedstawienia zarówno dworskiego, jak i – w teatrach weneckich – publicznego. Moda wystawień śpiewanych preferowała te partie, które wyrażały gwałtowne uczucia, przy czym muzyka jako źródło przyjemności stawała się pożądanym wyrazem nieprawdopodobieństwa należącym do ówczesnej widowiskowej poetyki. Utwory zwano bardzo różnie – *dramma pastorale*, *favola*, *tragicommedia pastorale*, *dramma musicale*, *azione drammatica*, *dramma per musica*, *melodramma*, co zresztą przypomina zamęt terminologiczny towarzyszący wchodzeniu melodramatu. Bohater tych *melodramma* zdaniem autora traktatu o muzyce, Planelliego (1772), jest bardziej zajmujący dla widza niż bohater antycznej tragedii. Wszak „niepowodzenia bohatera *melodramma*, który zdobył sobie naszą miłość [...] niezwykle nas obchodzą. Z jego racji serce nasze miotane jest falami lęku, współczucia i nadziei; a gdy dochodzi wreszcie do rozwiązania, doznajemy uczucia zupełnie obcego starożytnej tragedii, jakim jest przejście od tych niepokojów do zadowolenia, które nam daje widok osoby kochanej, gdy przechodzi od utrapień do pomyślności” (za Szwejkowska: 267). Argumentacja Planelliego odsyła nas do emocji wykorzystywanych przez melodramat.

Oba gatunki były przeznaczone przede wszystkim do „wystawiania” i oglądania. A jeśli tak, to musiały je od zawsze współtworzyć performanse czerpane

tak z życia, jak ze sztuki. Ze sztuki – więc z różnych źródeł, z epiki, jeszcze średniowiecznej lub barokowej, z ludowych opowieści, z literatury kaznodziej-skiej o karze, jaka spotka tyranów dręczących niewinnych i zdrajców; ale także z samego teatru – zarówno z fars i komedii, skąd pochodził wesołek gatunku, rozbijający ton melodramatu, jak i z pantomim heroicznych lub dramatycznych, z feerycznych sztuk z muzyką, tańcem i śpiewem, wystawianych w jarmarcznych teatrach, o które wybuchła wojna między nimi a potężnymi scenami monopolo-wymi w początkach XVIII wieku. Wtedy to jarmark uruchomił widownię i rozsypał strukturę swych sztuk. Widownia dostawała do ręki teksty, które miała mówić lub śpiewać – gdy aktorom nie wolno było tego czynić, a same przedstawienia stały się swoistą składanką numerów, w tym także scenek wzię-tych z tzw. życia, obnażając numeryczny mechanizm działania medium teatru.

Melodramat musiał scalić najróżniejsze wpływy w konstrukcji, która była hybrydą wszystkiego, co w oczach klasyków pozostawało nieprawomyślnie i nieczyste. Gatunek stanowił tym samym doskonałą pożywkę dla popularnych gustów; dzięki radykalnej demokratyzacji swych bohaterów, fabuły i akcji oraz stylu odwoływał się do posługującej się melodramatycznym modusem melo-dramatycznej wyobraźni, niejako uruchamiając jej „karierę” – jak stwierdził Ginisty. Ta wyobraźnia była współtworzona przez manicheizm obrazu świata (Brooks: 36), w ramach którego powstawało i funkcjonowało społeczeństwo dziewiętnastowiecznej nowoczesności. Wszak kontynent pozostawał przez lata pod presją ruchów rewolucyjnych – ok. 20 rewolucji miało miejsce w różnych krajach w pierwszej połowie stulecia, a na tym się nie skończyło. Melodra-matyczna wyobraźnia w pewien sposób i niejako „na gorąco” porządkowała rzeczywistość współtworzoną przez walczące ze sobą ideologie – socjalizm, anarchizm, kapitalizm, rozmaite idee emancypacyjne. Te ostatnie zrodziły melodramatyczną heroinę, choć jej „anielskość” należała do wyobrażeń i idea-łów mieszczaństwa. Znamienna teatralność stulecia współtworzyła nadmierną ekspresywność melodramatu. Wszak kategoria melodramatyczności jako termin opisowy i analityczny – twierdzi Peter Brooks – wywodziła się właśnie z melo-dramatu, rządzącego się estetyką zdziwienia (*astonishment*). Widza ekscytowała wyolbrzymiona sytuacja, różnaitość dekoracji, emfaticzna po większej części wielostylowość, która tę sytuację w pełni unaoczniała, pozwalając mu złożyć hołd zwycięskiej w finale cnotcie (Brooks: 24). Ale jednocześnie tę publiczność

fascynowała zbrodnia i przemoc wymagająca ofiary. Początkowa i finalna część melodramatu stanowiły swoistą idylliczną ramę dla zła, zakorzeniając ten gatunek – jak chce Julia Przyboś za René Girardem (Przyboś, 1987) – w estetyce gwałtu i koszmaru oraz ofiarnym mechanizmie kulturowym. Obie, tak odmienne estetyki, wcale nie były tu sprzeczne, wprost przeciwnie, doskonale się dopełniały i zgodnie funkcjonowały w szczególnym manicheistycznym społeciu, jakim był melodramat. Zresztą sporo w nim było dialektycznych powiązań – innowacyjności ze stereotypowością, uniformizacji z różnorodnością, indywidualistycznych bohaterów z kolektywistyczną perspektywą gatunku, sztuki z produkcją, co dawało w sumie tzw. literaturę industrialną. Heterogeniczne społeczeństwo porewolucyjne, którego przedstawiciele zapełniali widownie, było wszak współtwórcą tej szczególnej kreacji zbiorowej, jaką stanowił melodramat. Krótko mówiąc – gatunek został ufundowany na atrakcyjnej demonstracji zbrodni i naprawianiu jej skutków.

Manicheizm obrazu świata z jednej strony był konsekwencją zła należącego do natury, co stało się oczywiste po słynnym trzęsieniu ziemi w Lizbonie, z drugiej jednak – śladem gotyckich powieści – był komponentem ludzkiej kultury. Skoro na pierwsze nie można było nic poradzić, choć można było je wykorzystać, pozostawało drugie – i melodramat umożliwiał jego rozpoznanie dzięki konfrontacji jasno określonych antagonistów i usunięciu jednego z nich, dzięki zapożyczonemu przez gatunek z powieści gotyckiej funkcjonowaniu winy i kary. Sami bohaterowie pozbawieni byli wewnętrznej głębi, stąd doszukiwanie się psychologicznych konfliktów jest, zwłaszcza we wczesnym melodramacie, próżnym zadaniem. To twory spolaryzowanego kontrastu i konfliktu, należące do manichejskiego świata czerni i bieli, przeciwko któremu protestowali wszyscy i z którym walczyli zarówno socjaliści, anarchiści, jak i sufrażystki. Melodramat zawierał czyste znaki psychiczne, zwane Ojciec, Córka, Protektor, Prześladowca, Sędzia, Służący, Posłuszeństwo, Sprawiedliwość. W przestrzeni melodramatu zło miało być rozpoznawalne dla widza od pierwszej chwili. Wszystkie jego monopatyczne figury można potraktować – za Brooksem – jako struktury umysłu w sensie bliskim Freudowskiemu, a tekst mógł być porównany do snu. W tym sensie psychoanaliza może być traktowana jako systematyczne ujęcie melodramatycznej estetyki, obrazujące strukturę umysłu. „Psychoanaliza jest wersją melodramatu przede wszystkim w jej koncepcji

natury konfliktu, który jest całkowitą i nieustanną możliwością zagrożenia dla ego, które musi znaleźć sposoby jego redukcji lub rozładowania” (Brooks: 201) Tak było zwłaszcza w początkowej fazie rozwoju gatunku, który Suzanne Said widzi jako konformistyczną z powodu bezwzględności dobra mogącego nawrócić nawet bandytę (Said: 1080). Dlatego nie ma racji drwiący z takiej konwencji Bohdan Korzeniewski, który demonstruje jej działanie w słynnym *Graczu, czyli Dziecięciu stawionym na kartę Ifflanda* (1798). Wszak widz miał szybko zrozumieć niewinność i cnotę oraz – w przeciwieństwie do bohatera – rozpoznać natychmiast niegodziwca. A ten „[n]osił się na czarno, czarną bindą zawiązywał oko, więc wyglądał podejrzanie. Krząkał, kasłał, pociągał nosem, splotował na podłogę, więc budził wstręt. Rozwalał się w fotelu, nogi zadzierał na krzesło, na widok łez biednej żony wzruszał ramionami, więc wywoływał oburzenie. Właściwą opinię wyrobił sobie nie rzekłszy ani słowa” (Korzeniewski: 49). W post-sakralnym uniwersum po-rewolucyjnym, w sytuacji nieobecności religii, natychmiastowe rozpoznanie były swoistym „darem” teatru zwłaszcza dla zwykłego widza. Dlatego uznać trzeba za niemal rewolucyjne w stosunku do idyllicznego modelu Pixierécourta wprowadzenie w latach dwudziestych przez Fryderyka Lemaître podobnego kostiumu złoczyńcy, tym razem w subwersywnej funkcji przesterowanego na inne fale melodramatu.

Melodramat pierwszego okresu był w takimż stopniu „pręgierzem podrzędnych łajdaków” (Tomaszewski: 118–119, za *Słownikiem teatralnym* z 1824 r.), jak publicznym hołdem dla cnoty źle na początku sztuki potraktowanej. Niewinny i cnotliwy należał tu do demokratycznego uniwersum, a widz wierzył w zasługi, nie w przywileje, które cechowały wielu opresorów. Zagrożenie tryumfem zła mogło być rozpoznane przez postać pozostającą na zewnątrz podstawowego układu dobro (cnota)–zło (niesprawiedliwość), a motyw wolności powracać echem w wielu utworach – wszak gatunek miał być przede wszystkim moralny i pedagogiczny, miał tworzyć nie teatr ludu, lecz teatr dla ludu (Ubersfeld: 540). Znamienne, że melodramat jako „moralitet Rewolucji” realizował propagowaną przez filozofów siedemnastowieczną ideę moralności tak pożądaną dla ówczesnej ludowej publiczności. Descotes nazywa ją „publicznością odnowioną”. Bo też istotnie była ona, tak jak melodramat, tej rewolucji konsekwencją. Zniszczono wtedy homogenną publiczność złożoną z koneserów i dysponującą tym samym gustem, tymi samymi przywilejami,

tym samym sposobem myślenia – píše Descotes. Wprawdzie ewolucja widowni zaczęła się jeszcze przed rewolucją, ale już wtedy ulegały zwiększeniu proporcje jej przemian (Descotes: 213). Spontaniczne reakcje nowej publiczności jednoczące parter i paradyz wymagały natychmiastowych rozpoznań i szybko działających efektów. Zło wahało się tu między naturalną katastrofą a wykroczeniem moralnym, gdy katastrofa wspierała zło, co czyniło z melodramatu gatunek jednoczący wszystkie klasy społeczne. Paryski bulwar, londyński West End, wiedeńskie sceny przedmiejskie – tu teatry pozostawały powszechnie dostępne. Wszak teatr był wówczas jedną z podstawowych przestrzeni zbiorowych poza ulicą czy handlowym pasażem i domem towarowym oraz kawiarnią.

Podobnie jak piękno zawiera się w oku patrzącego, tak też w jego oku kryje się modus melodramatyczny. Modus gatunku projektował bowiem określony sposób przedstawiania i odbioru związany z aktywnością widzów i współtworzył sposób widzenia epoki, która musiała się skonfrontować z masową, niewykształconą widownią. Nie bez powodu Pixérécourt mówił: „Piszę dla tych, którzy nie umieją czytać.” Zatem nie kultura drukowanego słowa, lecz obrazu definiowała tę widownię. Dziewiętnastowieczna powszechność „ogładactwa”, ówczesnego doświadczenia wizualności, kształtowała nie tylko melodramat, ale i życie codzienne czy obrazy malarzy, zwłaszcza tych z kręgów tzw. *juste milieu*, czyli francuskiej wersji biedermeieru, który królował w Niemczech i Austrii, znajdując odpowiednik w wiktorianizmie⁴. Melodramatyczność była popularnym i zarazem pragmatycznym sposobem widzenia, poznawania i doświadczenia rzeczywistości, ściśle związanym z aktem teatralizacji i dramatyzacji danego wydarzenia. Przenikała do wielu obrazów obyczajowych, historycznych i egzotycznych uwzględniających perspektywę ich przyszłego odbiorcy. Epoka wiązywała takie doświadczenie ze swoistym teatrem życia społecznego, w którym „zaistnieć” było równoznaczne z „być zobaczonym”. Atrakcyjność teatralności nadawała czasowi specyficzne piętno, sprawiając, że – jak píše Gadamer – „wyrażenie „dziewiętnasty wiek” na początku XX wieku brzmiało jak obelga, „oznaczało kwintesencję nieautentyczności, braku stylu i smaku, połączenie jaskrawego materializmu i pustego patosu kultury. Pionierów nowej epoki formował bunt przeciwko duchowi XIX wieku” (Gadamer: 58).

⁴ Zob. Rosen, Zerner: 126–129; Sengle, 1971; Ratajczakowa, 2018 oraz Cegielski, 2018; Jelewska-Michaś, 2011 oraz Nowicka, 2011.

Melodramatyczny modus dostarczał widowni alternatywnego obrazu świata, w którym wartość jednostki była mierzona jej wyglądem, jej zachowaniem, ubiorem, wyrazem twarzy i wyznaczonym przez ten zbiór czynników etosem. W tym stuleciu fizjonomika święci tryumfy – wszak „w ulicznym tłumie trzeba wiedzieć, z kim ma się do czynienia” – zauważają Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche. Najpierw Lavater, potem szczególnie Lombroso identyfikują twarze z konkretnymi typami antropologicznymi (Courtine, Haroche: 170). Wysokiemu etosowi bohatera melodramatu nie przeszkadzało bogactwo, biedaka wywyższały cnoty, choć jego „niższość” mogła ulec wzmocnieniu przez defekt, jaki prezentował – czasem bywał niemy (to pozostałość pantomimy) lub niewidomy, co wzmacniało z jednej strony jego czułość serca, z drugiej zaś łączyło się z silniejszą melodramatyzacją sytuacji, wiodło bowiem do pomyłek w osądach, fałszywych oskarżeń. Modus okazywał się swoistym kodem wizualnym, wchłaniającym najróżniejsze wpływy – klasycyzmu, baroku, sentymentalizmu, romantyzmu, *biedermeieru*, realizmu. Zawierał także performanse, które kształtowały sceniczne obrazy i modelowały zachowania widowni. Proste działania bohaterów – w domu, w obergerzy, na ulicy – tworzące iluzję realistycznej normalności i zwykłości, kontrastowały z widokami zbrodni, z obrazami więzień, piwnic zamkowych i grobowców, z których wstawał wampir. Melodramat bowiem jako zakodowany sposób widzenia odwoływał się przede wszystkim do emocji widzów, nie do ich intelektu. W tym względzie okazywał się po prostu popularną tragedią.

Dominacja odbioru emocjonalnego, rządząca melodramatem, nie dawała się uzgodnić z nadrzędnością odbioru intelektualnego znajdującego się „w gestii” czystych gatunków, które generowały ten typ odbioru. Przekonał się o tym niejako na własnej skórze generał Karol Frankowski, spensjonowany pułkownik lejbgwardii, który w 1836 roku wybrał się w podróż po Europie, zatrzymując się w Paryżu. On to usiłował miłośników Teatru Bramy św. Marcina (czyli Porte-Saint-Martin) nawrócić na klasycystyczną tragedię, wykorzystując w tym celu sztuk uwielbianej przez siebie panny Rachel. Obiektem eksperymentu stały się dzieci przyzwoitego mieszczanina i jego żona. Już na spektaklu *Horacjuszy* w Komedii Francuskiej zachowywały się niczym w Porte-Saint-Martin – krzyczały, głośno płakały, machały chustkami w chwili wywoływania słynnej aktorki, a panna Felicja rzuciła nawet na scenę bukiet otrzymany od narzeczonego.

Natomiast w domu nastąpił pokaz odbioru tragedii z perspektywy melodramatu. „Buhaj Horacy, co jej kochanka zamordował”, „stary wilk”, ojciec rodu Horacjuszów, który „sam się zażył”, a teraz swe dzieci „wysyła na szlachtowanie”. Pani domu informuje autora, że syn od czasu obejrzenia przedstawienia nabrał junakierii i teraz nie będzie się lękał w szkole żadnych „braci Kuriacych”, co nakłada dramat na rzeczywistość. Porte-Saint-Martin i melodramat nie tracą jednak swej magii na rzecz Komedii Francuskiej. W tym teatrze wszystko widać od razu, tam „ludzie źli jak szatany”, więc strach i oburzenie ogarniają widza od razu. „Tam tyle krwi się leje, tyle trucizny, a co sztyletów! – zachwyca się chłopak – To przecież łakotki nie łąda”. A jego siostra pyta: ile też zarabia panna Rachel? – pytanie płynęło ze znajomości warunków bulwaru, podporządkowanego – wraz z melodramatem – prawom rynku (Frankowski: 36–42).

Melodramat już w swej konstrukcji zawierał intencjonalne pieniądze, o które musiał się postarać teatr. Wszak na jego potrzeby Ambigu-Comique czy Gaité zatrudniały reżyserów, całe zespoły aktorskie (20 osób w każdym z nich), *maître de ballet* i spore zespoły tancerzy, dekoratorów i maszynistów dbających o częste zmiany miejsc akcji, prowadziły własne szkoły baletowe i miały własne orkiestry i kompozytorów, nie mówiąc o własnych kłakach. Komercyjne nacechowanie i komercyjne znaczenie melodramatu wynikało zarówno z jego moralizującego celu, jak i z emocjonalnych potrzeb masowego widza tamtego czasu, który poszukiwał w sztuce emocji, jakich nie doświadczał w codziennym życiu. Krwawa fabuła oferowała mu szansę przeżyć skrajnych, zatem mocny przekaz emocjonalny stanowił dla melodramatu podstawowy nakaz konstrukcyjny – melodramat miał i musiał budzić wzruszenia, dostarczać przyjemności (nawet zbrodniczych), potęgujących napięcie emocjonalne. Podstawowym mechanizmem odbiorczym była tu bowiem emocjonalna identyfikacja widza z bohaterem. „Losy i zdarzenia nie są ciekawe »obiektywnie«, są ciekawe dlatego, że ich bohaterów traktujemy jako »naszych«, że utożsamiamy się z nimi i potrafimy przejąć się ich losem” (Pawlik: 179). Widz wciągnięty w pułapkę współczucia ulegał kombinacji lęku i sympatii. Dlatego bohater musiał być postacią sympatyczną i znaleźć się w niebezpieczeństwie lub paść ofiarą zbrodni, fałszywego oskarżenia czy przemocy ze strony wrednego łajdaka. Akt identyfikacji był wysoką stawką, jakiej żądał melodramat od widza, można go potraktować jako spotęgowaną symboliczną formę wyrazu „ja” odbiorcy, który

w ramach szczególnej przyjemności mógł się także identyfikować ze zbrodnią, śmiercią lub przemocą melodramatu. Znane są opisy szczególnych momentów teatralnego nasilenia efektu, kumulującego się w reakcji publiczności, kiedy to krzyczała jednym głosem „Tuez-le!”, „C’est pas vrai!” czy „Ne bois pas!” [Zabij! To nieprawda! Nie pij!].

Sztuka stworzona na potrzeby rynku winna wszak komunikować się z odbiorcą głównie na efektywnie traktowanym poziomie emocji. Chodzi o tzw. proste (lub prototypowe) wzruszenia (niezależnie od tego, że część psychologów neguje ich istnienie), a nie o refleksję nad sposobem istnienia świata. Dlatego odbiór taki miał osobisty charakter (co było widać w relacji generała Frankowskiego), nie mógł być bezinteresownym odbiorem estetycznym, lecz opierał się na własnych doświadczeniach widza, patrzącego na świat fikcji przez pryzmat osobistego sposobu pojmowania. Dlatego uczucia takiego widza mogły się zmieniać jak w kalejdoskopie (co także zarzucano melodramatowi) zgodnie z rytmem akcji dzieła. Szybko zostawały wzbudzone, trwały krótko i były zastępowane przez następne. Uzewnętrzały one afekty „sterujące nieobserwowanymi strategiami poznawczymi” (Panksepp: 26), prowadząc do powstania procesu słabo kontrolowanych emocji odbiorczych. To swoista odpowiedź, reakcja widowni melodramatu na modus melodramatyczny. Sprawiała ona, że melodramat pozostawał emocjonalnie niestabilnym gatunkiem, zresztą podobnie jak był niestabilny w swej hybrydowości, czerpiąc z wielu źródeł. Ale dzięki temu okazywał się gatunkiem wysoce energetycznym, wpływającym na realizację innogatunkowe – nie wykluczając tragedii, komedii czy opery. Ta ostatnia, niejako prawem pokrewieństwa, po prostu przechwytywała niektóre jego fabuły i wprowadzała do muzyki modus melodramatyczny.

Transformacje melodramatu

Melodramat był gatunkiem ewoluującym przez lata, trwającym przez cały wiek XIX – w wieku XX przejętym przez film, choć także zachowanym przez dramat. Dlatego nie mają sensu stwierdzenia takich autorów prac melodramatowi poświęconych, jak Iga Sobina czy Sebastian Zacharow, że skończył on swą egzystencję sceniczną około 1830 roku. Wprawdzie rozumiem ich intencję, bowiem przełom lat dwudziestych i trzydziestych to wejście dramatu romantycznego,

zarówno w wariacie Dumasa-ojca, jak i Hugo, niemniej melodramat wcale nie zakończył wtedy swej egzystencji. I nie sposób sprowadzać jej głównie do zapowiedzi romantycznego dramatu – wszak on sam dla siebie stanowił uzasadnienie. Nie ukrywam jednak, że pewne pojęcie, jakie mamy o tym gatunku, wiąże się przede wszystkim z jego pierwszą postacią i z doświadczeniami Pixérécourta. Ta postać melodramatu jest także zwykle podstawą prezentacji gatunku w encyklopediach i słownikach teatralnych przy zaniedbaniu zarówno jego wczesnych sygnałów, jak i późniejszych przemian.

Wstępny okres życia melodramatu to czas jego istnienia zarówno w postaci rozsypanych elementów, jak i w postaci swoistego awatara dramy, *le genre sombre* (Gengembre: 185). Według francuskiego badacza to melodramat przed melodramatem. Paul Ginisty wylicza: był „dzieckiem” dramy sentymentalnej i mieszczańskiej, teorii Diderota, sztuk Beaumarchais, Sedaine’a, teorii Merciera projektującej sztuki dla ludu. Z jednej strony zatem wiązał się z wejściem sentymentalizmu, z rysującą się już wtedy manichejską opozycją dobra i zła w wyciskaczach łez typu *Ines de Castro* La Motte’a, z drugiej z aprobatą dla efektu scenicznego, jak w melodramatycznej tragedii Prospera Crebillona *Rhadamiste et Zenobié* (1711), gdzie każdy akt ma swoją wielką scenę. Zdaniem Xaviera de Courville *Syn naturalny* (1757) i *Ojciec rodziny* (1758) to „po prostu melodramaty, oba jednakowo pozbawione prawdy ludzkiej, rozdęte tyradami, które stanowiły przeciwieństwo naturalności i rozwiązujące akcję w najbardziej konwencjonalny sposób – »rozpoznaniem się« pary małżeńskiej wśród potoku łez” (Courville: 629).

Od lat siedemdziesiątych, dzięki wysiłkom Ducisa, potem Merciera, błąkał się tu cień Szekspira, po 1764 weszła powieść gotycka, natychmiast przechwycona przez sceny – *Zamek Otranto* w scenicznej przeróbce Alexandra Duvala toruje drogę kolejnym adaptacjom – wszak melodramat niejako będzie „żerował” na najrozmaitszych powieściach czasu. Najsłynniejsze gotyckie adaptacje pojawiają się w 1798: *Montoni ou le Château d’Udolphé* w Théâtre de la Cité i jego potomstwo – opera Hoffmana i Dalayraca *Léon ou le Château de Monténéro* oraz Lamartelière *Le Testament ou les Mystères d’Udolphé*, *Château des Apennins ou le Fantôme vivant* w Théâtre Ambigu-Comique – wszystkie z 1798, otwierające szansę scenicznego istnienia innym „zamkom” stanowiącym także zapowiedź frenezji.

„Zamki” ułatwiają wejście zbójcom, związanym z modą na Niemców – to nie tylko Schiller, ale i Zschokke (*Abelino*), Vulpius (*Rinaldo*, który odniósł sukces światowy w latach 1800–1801). Oprócz dramatów są to pantomimy, jak *Le Maréchal des Logis* o przygodzie młodej dziewczyny ocalonej przed bandytami przez dragona królowej. Wpływy zbójców rozciągają się w czasie na różne „puszcze”, „lasy”, „podziemia”. Rozciągnięty w czasie jest także temat egzotyczny – od *la Péruvienne* Boissi’ego (1748) przez *la Jeune Indienne* Chamforta (1764) i pantomimę Arnould Mussota *Héroïne américaine* (1786) po *Christophe Colomb* Pixierécourta (1815). Obok nich lokują się popularne tematy baśniowe tak częste w pantomimach.

Na tym przed-melodramatycznym etapie znajdują się także pierwsze niemieckie i francuskie jeszcze-nie-melodramaty – *Lanassa wdowa Malabaru* (przeróbka Plumiciego z Lemierre’a) i *Zoé Merciera*, obok dram Augusta Kotzebuego, ze słynną komedią *Nienawiść ludzi i żal*, tak popularną w warszawskim teatrze lat dziewięćdziesiątych i na początku stulecia. Używane przez Kotzebuego i innych niemieckich autorów tematyczne „kostiumy” – historyczny, obyczajowy, egzotyczny, zbójcki są niejako „nakładane” na komedię lub dramę. W niemieckim wykonaniu (szczególnie Kotzebuego, ale i Krattera czy Weisenthurnowej) melodramat nie posiada bowiem jeszcze swej tożsamości gatunkowej, pozostaje „w niewoli” starych formuł, choć już pojawia się znamiona dla niego postawa producencka, związana z poszerzającą się widownią, której potrzeby będzie realizował nadchodzący *biedermeier*. Wspomniane „kostiumy”, determinujące odmiany nowego gatunku, zostaną z czasem powiększone o melodramat biblijny, kryminalny, sensacyjny, wampiryczny, sądowy, wojenny, morski. Ale już od początku swego pojawienia się melodramat ulegał pewnym transformacjom w ramach narodowych dramaturgii. W wariacie Kotzebuego zwykle respektował oświeceniowy rozum i (w przeciwieństwie do austriackiego *biedermeieru*) rzadko wkraczał w sferę cudowności – chyba że okazywała się ona magią pozorną. Z kolei cudowność wykorzystywały w nadmiarze pantomimy angielskie, które tak, jak we Francji, były jedną ze źródłowych dla niego form. Wprawdzie melodramat angielski korzystał wiele z Kotzebuego, szybko jednak dostał się w orbitę wpływów melodramatu francuskiego: w 1802 Thomas Holcroft wprowadził na rynek *Celinę* Pixierécourta.

Z czasem scenę zaludniły *banditi drama*, *murder drama*, *sensation drama* obok melodramatów morskich (*nautical drama*), egzotycznych, historycznych, hazardowych, wampirycznych, ale i robotniczych. Przerabiano powieści Ann Radcliffe, Waltera Scotta, Dickensa, własna powieść zaadaptowana przez Wilkie Collins zapoczątkowała *detective drama and murder mysteries*. Istotą angielskiego melodramatu, decydującą o jego popularności – pisze Agnieszka Jelewska-Michaś – było „ciągłe nawiązywanie relacji z rzeczywistością i fakt, iż osiągał on pełnię realizacji dopiero w napięciu pomiędzy sztuką i rzeczywistością pozateatralną” (Jelewska-Michaś: 150). Angielskie melodramaty silnie były związane z życiem społecznym. Anglia nadrobiła braki francuskiej wersji gatunku – bowiem tu melodramatowi nadano oficjalnie utylitarny charakter i znamię producenckie, publikując szereg poradników dla dramaturgów (Pyzik, 1991). Ważnym autorem melodramatu (lecz także innych gatunków) był Dion Boucicault, również aktor i tłumacz, który stworzył swoistą jego odmianę – tzw. gentlemanly melodrama. Taka jest jego znana sztuka *Bracia Korsykańscy*, oparta na powieści Aleksandra Dumasa-ojca i nazwana „dramatem romantycznym”, wystawiona w Princess Theatre w 1852 roku. Boucicault ma jeszcze jedną zasługę – on to „przewiózł” gatunek przez Atlantyk do Ameryki, pisząc tam *The Poor of New York*, adaptację francuskiego melodramatu Brissebarre i Nus z 1856 roku. Do Anglii i Francji przywędrowała z Ameryki *Chata wuja Toma*, adaptacja George’a Aikena powieści Harriet Beecher Stowe, swe piętno odcisnęła także melodramat Augustina Daly *Under the Gaslight*, odzywając się echem w wielu melodramatach angielskich (1867). W 1905 roku David Belasco wraz z dwoma autorami, Williamem Gilleette i Augustusem Thomasem, zmodernizował amerykański melodramat, tworząc *The Girl of the Golden West* (Gerould, 1983).

Inaczej się rozwijał melodramat wiedeński, poruszający się na granicy rewolucji i restauracji, wyrażający dbałość o zachowanie monarchicznego i chrześcijańskiego *status quo*. Wiedeńskie sceny przedmiejskie rozkwiły podobnie jak bulwar czy West End. Teatr działał tu niczym zakład rzemieślniczy, dbający o koloryt lokalny oparty na formie *Posse*, czyli ludowej farsie wiedeńskiej z lokalnym dialektem, obyczajem i uteatralizowanymi zachowaniami. Wielką trójkę autorów tworzyli Adolf Bauerle, Karl Meisl i Joseph Alois Gleich, a u szczytu mieściła się drama magiczna (*Zauberposse*) Ferdinanda Raimunda ze słynnym

Chłosem milionowym, czyli Dziewczyną z świata czarownego (1826) oraz autorem melodramatów pozbawionych czarów i bóstw, czyli Johannem Nepomukiem Nestroyem, twórcą słynnej *Trójki hultajskiej* i wielu grywanych także u nas sztuk. W przeciwieństwie do obcych naszemu teatrowi melodramatów angielskich, wiedeński odcisnął swoje piętno, tworząc we Lwowie swoistą enklawę swych wpływów głównie dzięki Janowi Nepomucenowi Kamińskiemu. Niestety w Polsce nie mieliśmy scen przedmiejskich ani bulwaru, dlatego wszystkie melodramaty ukazywały się u nas na scenach miejskich i posiadały jednego autora. Dlatego też nasza droga przez melodramat była odmienna. Zresztą melodramat, jak każda hybryda, zawsze zależał od lokalnych warunków.

Wcześnie został wprowadzony przez Bogusławskiego, od razu pod właściwą etykietą. Był to *Izkahar, król Guaxary* (1797) obok sztuki *Sydney i Zuma, czyli Moc kochania czarnej niewiasty* (1798). Bogusławski świadomie stosował już nową nazwę, w przeciwieństwie do wielu obcych autorów, których utwory zapełniały nasz repertuar. Główny trzon grywanych w Polsce melodramatów stanowiły bowiem ich sztuki – niemieckie i austriackie, potem francuskie. Ale znamy również rodzime, oryginalne utwory, wychodzące spod piór zwłaszcza Kamińskiego i Aleksandra Ładnowskiego. Pierwszy stworzył polskiego zbójcę, Janoszczyka, w sztuce *Przymuszone związki, czyli Herst opryszków karpaccich*, w której uczynił go synem opryszka i w finale kazał mu zabić ojca, popełnić samobójstwo, a jego obląkanej narzeczonej – także zginać samobójczą śmiercią; postacię zbójców tworzył również drugi z autorów, Ładnowski. *Wiesław* to zbójca z XV wieku, obok zbójniczki – *Barbary Rusinowskiej, czyli Zbójców z Gór Świętokrzyskich*. Ale polscy zbójcy wprowadzają do konstrukcji postaci pewną komplikację nawet wtedy, gdy pochodzą skądinąd – są bowiem w jakimś stopniu także ofiarami. Dlatego dwoisty walor ma bunt hajdamaków, który owocował „wielką melodramą wojenną” Suchorowskiego *Wanda Potocka, czyli Schronienie w lasku św. Zofii* (1831). Modna struktura rozbitej akcji na wiele lat określiła dramat Dmuszewskiego *15 lat, czyli Łukasz spod Łukowa* oraz Krześcińskiego *Anna Bell, czyli Trzydzieści lat cierpień*. Oryginalną właściwość naszych niektórych melodramatów stanowiła „powieść gminna”, na której się opierali autorzy, lub własna literatura – np. Mieczysław Chrzanowski przeniósł na scenę *Zaklęty dwór* Walerego Łozińskiego, a Konstanty Majeranowski przerobił w 1849 roku na *Córkę miecznika, czyli Domy polskie w XVII wieku* poemat

Antoniego Malczewskiego *Maria*. W drugiej połowie stulecia gatunek ożywa dzięki melodramatom z powstania styczniowego, tworząc specyficzną polską odmianę z charakterystycznym brakiem przejścia od chaosu do likwidującego manicheizm ładu. W nich bowiem chwilowym (jak wierzono) zwyciężcą okazywał się manichejski zaborca, podobnie jak w III części *Dziadów*.

Tymczasem przejście od chaosu do ładu było znamienne dla melodramatu, który przygotowała rewolucja francuska i który ma modelowy charakter. Melodramat ten rozwinął się po klęsce robespierryzmu i Wielkiego Terroru, w latach odwrotu od rewolucyjnych haseł i prezentował na scenie powrót do normalności, z jednej strony odzwierciedlając stan społecznej świadomości, z drugiej zaś pozostając instrumentem manipulacji i perswazji. Pierre Frantz nazywa go rewolucją teatralną i uważa za rezultat uporządkowania uczuć i koncentracji emocji. Ostatnie lata XVIII wieku zrodziły wszak nową publiczność, z nowymi doświadczeniami i nową wrażliwością, której reakcja mogła nadać jedność sztukom nieposiadającym jej na wczesnym etapie. Frantz ujmuje ten proces w formułę „melodramat narodził się z publiczności, ale publiczność stworzyła melodramat” (Frantz: 26). Wśród bezpośrednich poprzedników gatunku najświetniejszy to *Les victimes cloîtrées* Monvela (1791) obok Lamartelière *Robert chef des brigands* (1792). W tych samych latach Pixierécourt sięgnął po jeden z czarnych romansów spółki Ducray-Dumesnil z 1796 roku i przerobił go na swój pierwszy tryumf, czyli *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, pokazany w Théâtre des Associes (1798).

Pixierécourt zastosował tu swój stały sposób adaptacji: wyciągnął z powieści jej akcję, uprościł jej przedmiot (*sujet*), nadał jedność i przepisał na reguły dramatyczne. Wiedział doskonale, że przyjemność epiczna jest odmienna od dramatycznej. Jak zapisał Stendhal: „nie ma w niej nigdy tego stopnia iluzji, który jest niezbędny dla wywołania głębokiego wzruszenia” (Stendhal: 134). Dlatego zapewne dla Nodiera akt dramatyzacji powieści miał walor jej „rozszerzenia” (*extension*) o sceniczne ujęcia z codzienności (za de Rougemont: 167). Willie G. Hartog wymienia sztuki Pixierécourta powstałe na podstawie powieści – na 53 utworów 16 według powieści francuskich, 7 według powieści obcych autorów; 10 melodramatów powstało z powieści historycznych, 7 to opracowania innych dramatów, a 3 pochodzą z wydarzeń współczesnych; 9 jest

opartych na nieznanym źródłach. Adaptacje powieściowe będą stałym sposobem postępowania autorów.

Charakteryzując gatunek, Nodier przekonuje, że jest on „odległą odbitką tragedii greckiej”. Podkreśla więc arystoteliczną ważność fabuły, charakterów i myśli, sposobów naśladowania działającego w akcji, która jest spektaklem i środków muzyki i śpiewu dopełniających sferę elokucji. Melodramat zatem jest dramą liryczną, „w której muzyka jest wykonywana przez orkiestrę zamiast być śpiewaną” (de Rougemont: 167). Zresztą pamięć sceny lirycznej, pantomimy i opery komicznej, skąd pochodził muzyczny akompaniament podkreślający efekty dramatyczne, była w gatunku wciąż żywa. Wspierały ją zarówno inne formy teatralne – wodewile, operetki, opery – jak i piosenki uliczne i te wykonywane w *café-concerts* czy kabaretach.

Stworzony przez Pixierécourta archetyp melodramatu – jak uważa Gengembre – *La Femme à deux maris* utrzyma się do końca Cesarstwa i zostanie rozwleczony po całej Europie. „W trzech aktach tematy prześladowania i rozpoznania są przykładowo zilustrowane, z zastosowaniem obowiązkowego patosu i opozycyjnego manicheizmu dobrych żołnierzy wobec pary dezertersów” (Gengembre: 188). Czas dominacji Pixierécourta, który utrwali jego pozycję w powszechnym odbiorze i ustabilizuje formę gatunku, Jean-Marie Thomasseau nazywa okresem klasycznym i zamyka go wystawieniem *L'Auberge des Adrets* (1823).

Trzy akty, centralna oś tematyczna, intryga chroniąca i wydobywająca teksturę romansu, który wprowadzał temat pomocny dla rozpoznania, pozwalający bohaterce wrócić do swego stanu społecznego, swych bogactw i tożsamości. Typologia postaci rygorystycznie manichejska: zdrajca, reprezentujący prawo ojciec, protektor/opiekun, naiwniak lub głupek, bohaterka niewinna i prześladowana, zakochany, jakieś zwierzę – pies, kot, kruk, sroka, koń, z czasem małpa. Willie G. Hartog, monografista Pixierécourta, strukturę tych melodramatów przyrównuje do uniformu. W pierwszym akcie mamy kruche szczęście w zamkniętym kręgu (dom, ogród) i snującego złą sieć niegodziwca, w drugim nieszczęście przełamane walką w imieniu niewinności i cnoty, w trzecim tryumf prawdy – można dodać pożar i śmierć tyrana, młody może też poślubić bohaterkę, która jest główną beneficjentką akcji. Rygor budowy sprawia, że jest to melodramat kodowany. Oś biegnie między niegodziwcem, zdrajcą-hipokrytą a opiekunem

panny, słowem – kluczem okazuje się udawanie skrywające tajemnicę. Działanie opatrności zostaje potwierdzone, zło wyegzorcyzmowane przez herosa, który działa dla samej satysfakcji czynienia dobra i jego ocalenia w życiu społecznym (Ubersfeld, 1992).

Klasyczny kształt melodramatów z pierwszego okresu – do 1823 – stwierdzał już Nodier, pisząc, że dzieła Pixierécourta są „prawdziwie klasyczne” i wiążąc to słowo z wartościami moralnymi i moralnym wpływem sztuki. Mimo że Pixierécourt zdradził prawdopodobieństwo, Nodier akcentuje obecność jedności – akcja zamyka się w 24 godzinach i jest zlokalizowana w „miejscu generalnym”, którego różne części mogą zagrać podczas czasu traconego w antraktach (de Rougemont: 166). Dla Suzanne Said nieobecność historycznego wymiaru dzieł skazywała gatunek na używanie jedności. Można powiedzieć, że stwarzały one jednolite podłoże dla akcji opartej na działaniu zła, oscylującego między działaniem natury (burza, pożar, trzęsienie ziemi, wybuch wulkanu) a czynami niegodziwego człowieka (Said: 1081).

Stylowo melodramat nie był jednolity. Łączył bowiem styl naiwny, zredukowany do prostej ekspresji, ze stylem łagodnym i afektowanym, przesadnym i peryfrastycznym, brutalnym dla zbrodni, manierycznym w obrazowaniu, z operującym patosem stylem tajemniczym (*mysterieux*), wykorzystującym eksklamacje, pytania, aluzje, przemilczenia. Taka zbitka stylowa ożywiała wyobraźnię i zapadała w pamięć widza. Nie styl jednakże okazywał się dla niego najbardziej intrygujący – lecz dekoracja. „Mówić o melodramacie bez zajmowania się dekoracją, to jakby zdawać rachunek z tragedii, nie mówiąc słowa o stylu” („Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts” z 1822). Widowskowość staje się zasadniczą cechą spektakli całej epoki. Trudno się więc dziwić, że idąc w tym kierunku, Théâtre de Délassements Comiques „ekshumował” (jak się wyraził Nicolas Brazier) w 1804 roku tragedię w 5 aktach wierszem z 1757 roku *Tremblement de terre de Lisbonne*, która szła z sukcesem przez trzy miesiące (Brazier: 127).

W 1823 roku na scenie Ambigu-Comique pojawia się *L'Auberge des Adrets* d'Antiera (Benjamin Chevrillos), *Saint-Amanda* (Jean-Amand Lacoste) i *Polyanthe*'a (Alexis Chaponnier) z Fryderykiem Lemaître w roli eks-galernika Raimonda i Firminem w roli jego akolity, Bertranda. Początkowo wszystko było „po bożemu” – niegodziwiec ginął w finale nie bez wyrzutów sumienia

i proszenia o przebaczenie „biedną Marię”, jego żonę, żandarmów i cały świat. Publiczność wygwizdała sztukę, premiera stała się kłęską. Wtedy zabrał się za nią Fryderyk Lemaître, dokonując jej transformacji i transformując jej bohatera. Powstał Robert Macaire, noszący opaskę na oku, dziurawy kapelusz i łaskę w rękę, zrewoltowany złoczyńca, pogardzający porządkiem społecznym. Dzięki niemu bohaterowie nie mieli być odtąd dobrzy, ale źli. „Złodzieje, dezterterzy, galernicy” zuchwale szydzili i wyrażali wzdąę dla żandarmów i innych reprezentantów władzy (Krakovitch: 50). 96 przedstawień, wielki sukces, Lemaître okrzyknięty „Talmą Ambigu” i... zdjęcie przedstawienia przez cenzurę. Był to bowiem śmiały atak na ówczesny porządek społeczny; mimo wielu prób spektakl znikł z afisza w 1824 roku.

Macaire, indywidualny kontestator, nie miał nic wspólnego z pierwszymi melodramatami patetycznymi, idyllicznymi, moralizatorskimi. Lemaître próbował go wielokrotnie wskresić w okresie 1835–1850 i 1870–1882. Po rewolucji lipcowej, w porozumieniu z dwoma autorami, Lacoste i Antierem, przekształcił raz jeszcze swego bohatera i samą sztukę. Stworzył „łajdaka z wyższych sfer”, cynicznego oszusta finansowego i spekulanta, aferzystę, który mógł interesować nową klasę graczy giełdowych. Cenzorzy byli jednak niezwykle wyczuleni w latach 1835–1840, kiedy sukces Lemaître’a i Macaire’a był wciąż żywy. Teatry próbowały podtrzymać życie sceniczne bohatera. Zakazano jednak *Nuit dans les montagnes* ze scenami w podobnym rodzaju czy *Des amis de collègue*, przypominających dwóch obszarpanych włóczęgów. Wtedy zresztą karierę robił nie melodramat, lecz osłabiająca kontestację operetka Leuvena de Ribbing i Brunswicka *Robert i Bertrand, czyli Dwaj złodzieje*, u nas popularna w latach siedemdziesiątych. Cenzura tropiła bowiem wszelkie melodramatyczne inkarnacje Macaire’a – jako dystyngowanego zbrojcy, dandysa z wyższych sfer w *Un voleur du grand monde* de Dumersana, granego w 1837 roku w Théâtre de Lazzari. Zakazana została *La Bourse* (Giełda) Ponsarda wystawiona w Varietes w 1838, ponieważ jej postaci przypominały niemoralnych ironistów, zbrojczych oszustów. Mit Macaire’a działał do lat czterdziestych. Ostatnią inkarnacją Roberta Macaire’a, drapieżcy niebezpiecznego dla porządku społecznego, wcielającego kontestatorskie możliwości melodramatu, stał się Vautrin Balzaka w Porte-Saint-Martin na początku 1840 roku.

Zmierzające w tym kierunku przekształcenia melodramatu zaczęły się w latach trzydziestych, wraz z wzorcowym melodramatem Victora Ducange'a *Trzydzieści lat, czyli Życie szulera* (1827), który z jednej strony był pokłosiem Roberta Macaire'a, z drugiej jednak stworzył model oparty na akcji rozciągniętej na lata i zgrał się z rozkwitem melodramatu kryminalnego. W 1829 roku Pixérécourt napisał taki melodramat, nawiązując do swych dwu wcześniejszych prób, teraz jednak wykorzystujący skandal związany z odkryciem i ukaraniem szkockich rabusiów grobów i zabójców, którzy mieli na sumieniu 16 osób, głównie bezdomnych i biednych, i którzy dostarczali zwłoki do eksperymentalnego laboratorium anatoma dra Knoxa. Afera było szeroko znana w Europie, zrodziła ballady, pamflety, dramaty, wśród nich znalazła się *Alice Pixérécourta*, jedyny jego melodramat kończący się śmiercią bohaterki, którą jej narzeczony, student medycyny, znajduje na stole sekcyjnym. W 1834 roku powstaje inny melodramat, także szeroko znany – *Latude, ou Trente-cinq ans de captivité* – napisany przez Aniceta-Bourgeois (Auguste Bourgeois) i Pixérécourta. Jego bohaterem jest młody oficer artylerii, który zostaje uwięziony za satyryczne wiersze o Madame de Pompadour. Sztuka łączy doświadczenie klaustrofobicznych przestrzeni gotyku – wszystkich podziemi, więzień, grobów – i jest pochwałą wolności, zwycięstwa demokracji, cnoty i niewinności. Słowo „wolność” wraca niczym echo, staje się leitmotiwem dwóch ucieczek bohatera, który jest tu rodzajem quasi-politycznego więźnia. Słynna niema scena ucieczki z Bastylji razem z swym podejrzanym kompanem (spowodował jego uwięzienie) na sznurze spuszczonego z okna, w padającym śniegu, przerwana jest dwukrotnym okrzykiem „Wartownicy! W pogotowiu!”. Sztuka jest bardzo efektowna także ze względu na szaleństwo ofiary, która wyobraża siebie jako torturowanego i torturującego, co Brooks porównuje do teatru Geneta lub Weissa i widzi tu swoisty perwersyjny moment horroru (Brooks: 52).

Lata trzydzieste są o tyle znamienne, że wtedy na bulwar „wcina” się dramat romantyczny, nastaje jego „złoty wiek”, trwający do roku 1843. Romantyków wspiera wizyta zespołu angielskiego z Szekspirem (1828), w przeciwieństwie do poprzedniej (1822), dobrze przyjęta. Najpierw to czas Odeonu – tu u Harela Musset wystawia *Noc wenecką* (1830), Dumas-ojciec *Christine, ou Stockholm, Fontainebleau et Rome* (też 1830) oraz *Napoleon Bonaparte, ou Trente ans de l'histoire de France* (1831), a Vigny – *Marszałkówną d'Ancre*. Kiedy wiosną 1831

roku Harel opuszcza Odeon razem z Dorval, Lemaître i Bocage'em i obejmuje Porte-Saint-Martin – pociąga za sobą romantycznych autorów. Pokazuje *Richarda Darlington* Dumasa i *Marion de Lorme* (1831), *Wieżę Nesle* (1832). Etap Komedii Francuskiej związany z bitwą o *Hernaniego* kończy się powrotem na bulwary – w teatrze Variétés Dumas daje *Keana* (1836), w Renaissance – Hugo *Ruy Blasa*, największy sukces romantycznego dramatu. W pewnym momencie melodramat i dramat romantyczny wiążą bulwary, teatry, aktorzy i pokrewny *dispositif* sceniczny. Pojawiają się tu i tu podobne typy, lecz są już one w innym *entourage'u*, najczęściej historycznym, pojawia się groteska, a namiętność, pasja bohatera staje się racją bytu akcji i racją jej kryzysu. Tego nie ma melodramat, w swej klasycznej postaci oparty na nadziei raju tu i teraz.

Znamienne, że romantycy nie chcieli dostrzegać melodramatu – dla nich sytuował się poza polem literatury, bez związku z wielkimi gatunkami. Był w ich oczach jedynie propozycją dla tłumu i stanowił zdradę tragedii. Jeżeli Gautier i inni autorzy wypowiadali się z pewną admiracją o niektórych rozpoznaniach melodramatu, Hugo wypowiadał się z ironią (Billaz: 233). Zresztą obie strony były niechętnie do siebie nastawione i żadna nie chciała z drugą mieć nic wspólnego – choć mimo to miała. Dramat romantyczny nie oparł się pokusie widowiska *à grand spectacle* i motywów melodramatycznych. Z kolei optymizm melodramatu niejako „wyrównywał” pesymizm romantycznych sztuk i ich wizję świata z odwróconymi znakami wartości. Podczas II Cesarstwa melodramat wypada w ogóle z orbity literatury – staje się popularną produkcją dramatyczną, czym zresztą był od swego początku, poczynając od metod pisania w spółkach autorskich, znajdowania efektownego tytułu, plagiatowości wobec powieści i coraz to rosnących atrakcji scenicznych, poprzez mechanizmy konkurencji i dystrybucji, aż do systemu promocji i reklamy zarówno w prasie, jak i wskutek zaprogramowanych działań klak utrzymywanych przez teatry.

W tych latach jednak melodramat zbliża się mimo wszystko do dramatu romantycznego. Eksponuje niewierność, fatalność ciężącą nad bohaterami, ich zrewoltowanie, idee wolnościowe. Technicznie staje się sumą efektów, z obdarzonym największą uwagą widowni tzw. *clou principal*, czyli główną atrakcją, wstrząsającym kluczowym momentem dzieła wpisanym zresztą w serię efektów. Melodramat ciemnieje, ewoluuje w kierunku frenezji, co widać w *La nonne sanglante* Anicet-Bourgeois.

W zrodzonych w latach czterdziestych z inspiracji Roberta Macaire'a „złych” melodramatach Jules Janin dojrzał „kołyskę socjalizmu”. Melodramat społeczny pozostaje niezrozumiany, jeśli zignorować okoliczności psychologiczne i geograficzne jego narodzin – pisze Philippe Vigier. Wiąże się z ważnym problemem społecznym, kwestią pauperyzmu wywołanego przez kryzys ekonomiczny lat 1839–1840 i wprowadza bohatera z nizin. Już *Le testament de la pauvre femme* Victora Ducange'a gromadził wszystkie cnoty po stronie biedaków, całe zło po stronie wyższych stanów. W 1842 roku w „Journal des Debats” zaczęły się ukazywać w odcinkach *Tajemnice Paryża* Eugeniusza Sue, szybko przeniesione na scenę. Mieszana widownia – mieszczańsko- (z Przedmieścia Saint-Germain) artystyczna (z przedmieścia Saint-Antoine) nie była widownią ludową, choć oglądała teatr popularny. Główni autorzy teatru lat czterdziestych wystawiają swe sztuki w Quartier Latin, w Odeonie Felixa Pyata. Po *Testamencie biednej kobiety* Ducange daje *La Cabane de Montainard, ou les petits Auyvergnats* z Marie Dorval. Sukces odnosi *L'Ouvrier* Frederica Soulie, a jeszcze większy – *La Closerie des genêts* (1846), potem *Deux Serrurriers* Pyata. Jego *Cedric le Norvégien* (1842) był okazją do skandali i protestów przeciw cenzurze. W 1843 roku Sue wydał jako „roman-feuilleton” *Les Bohémiens de Paris* (1843), który Adolphe Dennery zaadaptował dla Porte-Saint-Martin jako *Maria Joanna, czyli Kobieta z gminu* z Marie Dorval (1845). Ciemna tonacja dzieł powoduje redukcję partii baletowych, piosenkowych i ogranicza miejsce naiwnego komika. Do postaci dochodzą bankierzy, lekarze, adwokaci, robotnicy. Teatr społeczny nie jest teatrem politycznym, ale teatrem aktualności, przesiąkniętym tendencjami socjalistycznymi.

Ten melodramat dopełnia kod ideologiczny i moralny gatunku o elementy kodu estetycznego, opartego o koloryt, rytm słów, efekty, następuje heroizacja bohatera napiętnowanego przez przeznaczenie, fatalność, zło i namiętności, pokrewne tym, które serwuje dramat romantyczny. Rośnie liczba odmian – jest melodramat społeczny (*La Dame de Saint-Tropez* Dennery'go z Lemaitrem, 1844, *Maria Joanna* z Dorval, 1845), militarny (*Le Maréchal Ney* Aniceta, 1848), sądowy, eksplorujący afery kryminalne, jak *Le Courier de Lyon* Moreau, Girardina i Delcourta z 1850 roku, a obok nich kwitnie melodramat awanturniczy – *Fanfan la Tulipe* Paula Merisse z 1858 roku, *Le Vieux Caporal* Duma-noira i Dennery'ego z 1853 roku i melodramat płaszcza i szpady – *Cartouche*

Dennerzy'ego i Dugue z roku 1858. Mimo zmian Xavier de Montepin potwierdza dawny klucz gatunku: „Wszystko musi przejść przez łyżę i cierpienie, aż do chwili, gdy dobro weźmie górę nad złem” (Gengembre: 201). Ale z początkiem lat pięćdziesiątych pojawia się literacka *école de bon sens*, która w imię praw społeczeństwa występuje przeciwko heroizacji jednostki – zarówno romantycznej, jak i melodramatycznej (Gengembre: 145). Mimo to do 1862 roku melodramat ma się nieźle. Później następuje kres dawnego bulwaru, Haussman burzy stare teatry, nadchodzi faza operetki i *café-concerts*. W 1871 roku płonie Porte-Saint-Martin, lecz nie oznacza to końca melodramatu, teatr zostaje odbudowany dwa lata później, a *Dwie Sieroty* Dennerzy'ego otwierają go w styczniu 1874 roku. Około 1870 teatr jednak staje się produktem luksusowym, pojawiają się nowe sale w Haussmanowskim Paryżu, ceny są wyższe. Przeznaczony dla wszystkich teatr ludowy umiera wraz z Bulwarem Zbrodni (Naugrette-Christophe: 225). Razem z nim znika spontaniczna, emocjonalna publiczność melodramatu. Nie znaczy to jednak, że on sam ginie. W 1874 roku Dennerzy adaptuje *W 80 dni dookoła świata* Verne'a. W 1878 pojawia się adaptacja *Nędzników*.

Na dobrą sprawę wiek XIX możemy nazwać wiekiem melodramatu. Podczas Cesarstwa melodramat rozbija się na dwie główne linie: pierwsza zbliża się do mieszczańskiego dramatu rodzinnego z tematami spadku, tajemnego małżeństwa, zdrady, niesławy, pogardy, kradzieży, dzieci zagubionych i odnalezionych; druga linia idzie w kierunku dramatów historycznych lub heroicznym podkreślających widowiskowy aspekt przeszłości i egzotykę. Melodramat zostaje wchłonięty przez dramat obyczajowy dobrze zrobiony (*pièce bien faite*) Augiera i Dumasa-syna. *Dama kameliowa* czy *Frou Frou* Ludovica Halevy'ego i Henri Meilhaca (1869) to przecież czyste melodramaty. Właściwie nie ma w tym nic dziwnego, wszak od lat gatunek wchodził w związki z innymi, dobrze „widzianymi” w literaturze. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które można by nazwać „melodramat poza melodramatem”, co nie likwiduje jego obecności scenicznej. Widać to doskonale w komedii Niemcewicza z 1830 roku *Dwa stołki* z melodramatyczną sceną nocnego przesłuchania więźniów w klasztorze Karmelitów czy w tragedii neoklasycystycznej – tak polskiej, jak francuskiej, w przekierowaniu ludowego wodewilu z pierwszej połowy stulecia na dramat. Idealnym przykładem jest tu melodramatyczna komedia z powstania styczniowego Giedroycia i Gorkowskiego *Halina* (1869). A nie wspominam nawet

o melodramatach wieku XX – zarówno w Polsce, jak i we Francji, nie wspominam o filmie. Melodramat żyje do dziś, chociaż nie tak bujnie jak dawniej.

Bibliografia

- Billaz, André. „Mélodrame et littérature: le cas de Pixérécourt”. *Revue des sciences humaines* 162 (1976): 231–245.
- Bogusławski, Wojciech. *Dzieła Dramatyczne*. T. 4: *Dzieje Teatru Narodowego*. Cz. 2. Warszawa: W Drukarni N. Glucksberga, 1821.
- „Wiadomość o operach *Lodoiski*”. Tegoż. *Dzieła Dramatyczne*. T. 6. Warszawa: W Drukarni N. Glucksberga, 1821. 233.
- Brazier, Nicolas. *Chroniques des Petits Théâtres de Paris*. Paris: Éd. Rouveyre et G. Blond, 1883.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Bellen, Eise C., van. *Les origines du mélodrame*. Paris, 1913.
- Cegielski, Tadeusz. „Od biedermeieru do wiktorianizmu. Powieść i kultura przekładów jako źródła europejskiej kultury mieszczańskiej”. *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*. Red. Agnieszka Rosales Rodriguez. Warszawa: Neriton, 2018. 37–53.
- Courtine, Jean-Jacques, Claudine Haroche. *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Courville, Xavier, de. „Teatr”. *Literatura francuska*. T. 1. Red. Antoine Adam, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir. Tłum. Alina Żarska. Warszawa: PWN, 1974. 629.
- Czerwińska, Jadwiga. *Innowacje mitologiczne i dramatyczne Eurypidesa*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.
- Descotes, Maurice. *Le public de théâtre et son l'histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- Frankowski, Karol. *Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż*. Cz. 1. Oprac. i wstęp Janusz Odrowąż-Pieniążek. Red. Waclaw Zawadzki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Frantz, Pierre. „Naissance d'un public”. *Europe* 703–704 (1987): 26–32.

- Gadamer, Hans-Georg. *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Oprac. Krzysztof Michalski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*. Tłum. Maria M. Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Gengembre, Gérard. *Le théâtre français au XIX siècle (1789–1900)*. Paris: Armand Colin, 1999.
- Gerould, Daniel C., Marvin Carlson. „Introduction”. *Pixerécourt: Four melodramas*. New York: Martin E. Segal Theatre Center, 2002.
- , „The Americanization of Melodrama”. *American Melodrama*. Red. Daniel C. Gerould. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983. 7–29.
- Ginisty, Paul. *Le Mélodrame*. Paris: Louis Michaud, 1910.
- Guichemerre, Roger. *La tragi-comédie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- Hartog, Willie G. *Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*. Paris: H. Champion, 1913.
- Hera, Janina. *Z dziejów pantomimy, czyli Pałac zaczarowany*. Przedmowa Zbigniew Raszewski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Herrick, Marvin T. „Tragikomedia pastoralna”. Tłum. Grażyna Cendrowska. *Pamiętniki Literackie* 73.3.4 (1982): 427–450.
- Irvin, Michael. „The Winter’s Tale as an Experiment in Form”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 8.1 (b.r.w): 14.
- Jelewska-Michaś, Agnieszka. „Wiktoriański modus melodramatyczny w kontekście teatru masowego epoki”. *Teatr masowy – teatr dla mas*. Red. Małgorzata Leyko. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011: 151–168.
- Kitto, Humphrey Davey F. *Tragedia grecka. Studium literackie*. Tłum. Janusz Margański. Bydgoszcz: Homini, 1997.
- Korzeniewski, Bohdan. „Drama w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji Ludwika Osińskiego (1814–1831)”. Tegoż. *Drama i inne szkice*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993. 49.
- Krakovitch, Odile. „Robert Macaire, ou la Grande peur des censeurs”. *Europe* 703–704 (1987): 46–60.
- Latour, Bruno. *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*. Tłum. Maciej Gdula. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.

- Naugrette-Christophe, Catherine. *Paris sous Le Second Empire, le théâtre et la ville. Essai de topographie théâtrale*. Paris: Librairie théâtrale, 1998.
- Nowicka, Elżbieta. „Wiedeński teatr przedmieść”. *Teatr masowy – teatr dla mas*. Red. Małgorzata Leyko. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011. 131–150.
- Panksepp, Jaak. „Podstawy emocji podstawowych”. *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*. Red. Paul Ekman, Richard J. Davidson. Tłum. Bogdan Wojciszke. Gdańsk: GWP, 1998. 25–29.
- Pawlik, Wojciech. „Emocje jako tworzywo sztuki bestsellerowej”. *Emocje a kultura i życie społeczne*. Red. Piotr Binder, Hanna Palska, W. Wojciech Pawlik. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2009. 170–183.
- Pierron, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*. Paris: Le Robert, 2002.
- Przyboś, Julia. *L'Entreprise mélodramatique*. Paris: Corti, 1987.
- Pyzik, Teresa. „Przewodniki dla dramaturgów w okresie wiktoriańskim”. *Dramat i teatr pozytywistyczny*. Red. Dobrochna Ratajczak. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Jak teatr ‘przemycił’ do Polski biedermeier (1791–1830)”. *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*. Red. Agnieszka Rosales-Rodriguez. Warszawa: Neriton, 2018. 55–63.
- Rougemont, Martine, de. „Le mélodrame classique; exercice de poétique rétrospective”. *Revue des sciences humaines* 162 (1976): 163–170.
- Rosen, Charles, Henri Zerner. *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art. du XIX^e siècle*. Paris: Albin Michel, 1987.
- Said, Suzanne. „Mélodrame”. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Red. Michel Corvin. Paris: Bordas, 2001. 1080.
- Schimpf, Wolfgang. *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
- Sengle, Friedrich. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Bd. 1–3. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Sinko, Tadeusz. *Zarys historii literatury greckiej*. T. 1. Warszawa: PWN, 1959.
- Stachuła, Daniel. „Melpomeny podrzuczone dziecię’ oraz ‘grand monstre’. Porównanie dramatycznej architektoniki dzieł Wojciecha Bogusławskiego *Herminia, czyli Amazonki* oraz *Izkañar król Guaxary*”. *Pamiętnik Teatralny* 3 (2017): 16–42.
- Stendhal. *Racine i Szekspir*. Tłum. Wojciech Natanson. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

- Szweykowska, Anna. *Dramma per musica w teatrze Wazów. 1635–1648. Karta z dziejów barokowego dramatu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
- Tomaszewski, Boris. „Francuski melodramat początku XIX wieku”. Tłum. Eugeniusz Szrojt. *Dialog* 11 (1967): 109–124.
- Ubersfeld, Anne. „Le mot et l’Histoire”. *Le théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*. Red. Jacqueline de Jomaron. Paris: La Pochothèque, 1992. 539–542.
- Zacharow, Sebastian. „U źródeł melodramatu”. *U źródeł melodramatu. Joseph-Marie Loaisel de Tréogate. Antologia przekładów*. Oprac. i tłum. Sebastian Zacharow. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014. 7–32.

Melodrama – the Most Extensive Hybrid Theatrical-Dramatical Structure of the 19th Century

Summary

In the Polish academic context, melodrama is as fascinating, as it is underrepresented a phenomenon. This is mostly because melodrama’s roots are theatrical; a reason why, within the literary drama bounds, the genre has been considered a hybrid since the Antiquity. This article aims both at demonstrating the complex process of melodrama shaping, one which involves its multigeneric inspirations, and presenting its hybrid structure as well as the direction in which it is evolving. Melodrama’s explicit emotionalism, multistylistic construction and dynamism, resulting from the genre’s both social and moralistic provenance, has determined not only its traditional reception, but also audiences’s involvement in the its creation. This text has been primarily based on the French melodrama; however, it, too, takes into consideration (to a limited degree though) the presence of the genre in the national dramaturgies: English, German, Austrian, and Polish.

Keywords: melodrama, hybridity, national dramaturgies, theatre, literature

Słowa kluczowe: melodramat, hybrydyczność, dramaturgie narodowe, teatr, literatura