

Anna Reglińska-Jemioł

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-5471-8032

Śladem kulturowego dziedzictwa melodramatu o charakterze tanecznym

Melodramat – pręgiarz podrzędnych łajdaków. Wynaleziony dla pohańbienia złoczyńców i gloryfikacji cnoty. Zbójcy byli przez długi czas schematycznymi bohaterami melodramatu, księżęta i królowie ich następcami; po nich przyszli niemoralni urzędnicy i fanatycy; potem pojawiły się wampiry i istoty piekielne. Obecnie zmieniała się poetyka gatunku; melodramat stał się kancelarią sądu kryminalnego, rejestrem drobnomieszczańskich przestępstw. Klasycy gatunku – Gilbert de Pixierécourt, Caigniez, Andre, Ducagne, Combertus¹.

(Sobina: 64)

Melodrama – jest prawie toż samo co Drama rycerskie. Wolno w tym rodzaju popisywać się wszystkim talentom; to jest: płakać, śmiać się, tańczyć, śpiewać, a nacisk piękności i talentów sprawia, że rzadko która Melodrama jest dobra².

(Dmuszewski, Żółkowski: 31)

¹ We wszystkich cytatach zachowano pisownię i interpunkcję oryginału, a wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki artykułu. Iga Sobina, cytując *Słownik teatralny* z 1824 roku, wypukła dobitnie charakterystyczną dla melodramatu szeroką paletę motywów narracyjnych i wskazuje na dynamikę zmian w poruszanych przez ich twórców wątków (od melodramatów awanturnych, poprzez historyczno-egzotyczne, aż po te osadzone w problematyce mieszczańskiej). W odniesieniu do pola tematycznego i form realizacji scenicznej badaczka kreśli ponadto podział na trzy grupy gatunkowe: melodramat obyczajowy, historyczny i egzotyczny (Sobina: 8–9; 35–39).

² Charakterystyczną dla formy melodramatu tendencją do nagłych zwrotów akcji, intensywności wywoływanych u odbiorców doznań w dość prześmiewczym tonie oddaje krótki utwór z 1809 roku:

Melodramat, będąc formą hybrydyczną, wymyka się wszelkim jednoznacznym definicjom i prostym analizom, w których niełatwo uchwycić całe spektrum jego struktury (typów i odmian) czy przeobrażeń w historycznym rozwoju (Ratajczakowa, 2015). Już w chwili swych narodzin, pozostając gatunkiem zawieszonym na granicy świata literatury i teatru, stał się swoistym modelem estetycznym o niezbyt niewyrafinowanym kształcie artystycznym, który dopełniał się z rzeczywistością pozasceniczną i tym samym dawał się wpisać w szerszą socjologiczną perspektywę³. Jak zauważa Agnieszka Jelewska-Michaś, „w modusie melodramatycznym zawierał się bowiem określony sposób przedstawiania, silnie sprzężony z procesem percepcji; odbiór [melodramatu] wiązał się z określoną aktywnością widzów i znacząco odwzorowywał się w ich życiu codziennym” (Jelewska-Michaś: 156). W swej kanonicznej już dziś pracy Peter Brooks dopatruje się w formie melodramatu projekcji pragnień reorganizacji na nowo porządku społecznego i ładu moralnego po upadku świata przedrewolucyjnych wartości, co także czytelnie podkreśla silny związek tego gatunku z kontekstem historycznym. Popularność melodramatu autor łączy również z rozpowszechnieniem nowych form mieszczańskiej kultury masowej i przemianami obyczajowości demokratyzującego się społeczeństwa (Brooks: 15–20).

Ta pograniczna forma od początku nie wypracowała ściśle określonych normy stylistycznych i kompozycyjnych, a jej synkretyczny charakter (wynikający po części z nieustannego balansowania melodramatu na granicy stylu kultury wysokiej i niskiej) pozbawił ją ostatecznie samodzielnej, odrębnej pozycji w galerii gatunkowej dzieł literackich i widowiskowych⁴. W refleksji

Akt pierwszy: wojna i towarzyszące jej gwałty; akt drugi: dżuma i jej okropności. W kolejnym umieścilem głód. Czwarty przynosi zjawisko wyjątkowej urody: w strasznym ryku burzy z piorunami gatunek ludzki schodzi do grobu. W finale zaś nastąpi koniec świata.

(Szpakowska:116)

³ Na widoczny wpływ sztuki teatru na codzienne zachowania społeczeństwa początku XIX wieku zwraca uwagę Jurij Łotman. W swym studium podaje liczne przykłady owego uteatralizowania rzeczywistości, a nawet podporządkowania sfery obyczajowości formie przekazu scenicznego (Łotman: 232–250).

⁴ W polskiej recepcji terminu „melodramat” niewątpliwie warto zwrócić uwagę na publikację Grażyny Stachówny – *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Autorka wskazuje tu na pewne analogie w przyczynach popularności melodramatycznych sztuk teatralnych początku XIX wieku i późniejszych filmowych realizacjach tego gatunku, sygnalizując jego kompensacyjną funkcję. Publiczność teatralna i widzowie

teatrolologicznej i literaturoznawczej niejednokrotnie posługiwano się zamiennie terminami dramy i melodramatu, traktując ten ostatni także jako formę opery⁵. Wskazywano wyraźnie na powinowactwo z komedią łązawą. Dobrochna Ratajczakowa zauważa:

Przy znaczącej ekonomii słowa i muzyki, melodramat poszerzał ruch, gest, rozbudowywał sceny pantomimiczne (śląd rodowodu gatunku) i baletowe. [...] Wydaje się, że na melodramat w jego pierwszej fazie trzeba przede wszystkim spojrzeć jako na spektakl optyczno-mimiczny z towarzyszeniem słowa i muzyki.

(Ratajczakowa, 2008: 5)

Twórcy inscenizacji o charakterze melodramatycznym starali się angażować wszelkie dostępne im środki aparatu scenicznego nakierowane na spektakularność wyrazu (technikę sceny, dekoracje, kostiumy) czy też efekty budujące widowiskowość takiego przekazu – wśród nich taniec. Stąd też propozycja spojrzenia na temat melodramatu poprzez pryzmat sztuki Terpsychory wydaje się nie tylko poznawczo interesująca, ale przede wszystkim badawczo uzasadniona. Melodramat bowiem wyraźnie eksponował bliski związek słowa, muzyki i ekspresji ruchowej. Taniec w strukturze melodramatu nie zawsze stanowił istotną część fabuły, ale w układach choreograficznych i ich relacjach

filmowi doświadczają bowiem podobnej projekcji marzeń o spełnionym uczuciu i duchowego oczyszczenia dzięki przejrzystym schematom fabularnym, w których zawsze tryumfuje dobro, cnota i niewinność (Stachówna, 2001: 14–15).

⁵ Historycy teatru upatrują korzeni melodramatu także w formie intermedium, które zresztą często urozmaicane było wstawkami tanecznymi. W 1715 r. ukazała się drukiem dialogowana rozprawa Piera Jacopo Martello. W zapisie „Spotkania piątego” z pseudo-Arystotelesem dramaturg odnosi się do *Reguł rządzących w melodramma* i formułuje teoretyczne podstawy programu estetycznego tego gatunku. Widzi w nim potencjał przekazywania treści głębszych, przyznając muzyce nadrzędną w tej kwestii rolę.

[Melodramma] jest widowiskiem, które odrywa umysły od wszelkich trosk, pogrąża je w błogim spokoju i dobrym samopoczuciu; syci harmonijnych brzmień i oglądanych widoków [słuchacze] wychodzą zeń tak pokrzepieni, że wzmacnia to ich siły i sprawność we wszelkim działaniu, toteż zarówno pod względem fizycznym, jak i moralnym [widowisko] to służy pospolitemu dobru nie mniej od satyry, komedii i tragedii. Trzeba jednak przyjąć jako rzecz podstawową, że w tym wdzięcznym widowisku nie przeczy się pierwszeństwa muzyce: jest ona duszą takiego przedstawienia [...] Należy, synu potępić sąd twój i tych wszystkich, którzy podchodzą do melodramma z błędnym przekonaniem, że poezja zajmuje w nim pierwsze miejsce. Ona jest tam „statystą” wyższej rangi niż malarstwo, a niższej niż głosy śpiewacze, przeznaczonym do orszaku osobistości ważniejszej od niej, a mianowicie muzyki.

(Szwejkowska: 116, 132)

przestrzennych, w mnogości oferowanych tu obrazów upatrywać można swoistą strategię realizowaną poprzez ewoluujący (zależnie od zastanych warunków) dobór środków perswazyjnego przekazu.

Mimo ograniczonych możliwości narracyjnych baletu libreciści w swych dziełach niejednokrotnie odwoływali się do tekstów literackich o melodramatycznym charakterze. Baletmistrz warszawski Daniel Curz odniósł spektakularny sukces, wystawiając w 1787 roku balet serio *Kora i Alonzo, czyli dziewice słońca* na motywach *Inkasów* Marmontela. Ujął zapewne publiczność efektownymi obrazami z odległego kontynentu, nie szczędząc wydatków na konieczne dekoracje i kostiumy. Poruszył emocje dramatyczną akcją, zwieńczoną, zgodnie z panującymi trendami i formalnymi wytycznymi teoretyków, obrazem zasłużonego szczęścia głównych bohaterów⁶ („[s]łodkim widokiem, w którym Alonzo po zwycięstwie leci do nóg swojej kochanki omdłonej w objęciach rodziców. Kora ocuca się ze snu śmierci... Król, Inkasy i Bohaterowie Meksykańscy idą do Kościoła obchodzić dzień pełen błogosławieństw za szczęśliwą przemianę”)⁷ (Curz, 1787: 15–16). Niemiecka podróżniczka Elisa von der Recke, po obejrzeniu w Warszawie jesienią 1791 roku tego przedstawienia, tak opisała swoje wrażenia:

Kompozycja baletu *Cora i Alonzo* jest przejmująco piękna – omal nie wrzuciła mnie do łez. Nie widziałam jeszcze nigdy żadnego baletu pantomimicznego, który byłby tak bliski memu ideałowi sztuki tanecznej. Alonzo i Cora tańczyli z gracją pełną wyrazu... Rodzice Cory, książe, bezlitosny kapłan Słońca, który zamiast Cory pragnie złożyć w ofierze jej młodszą siostrę, obydwójce dzieci i wszyscy statyści

⁶ Oświeceniowi teoretycy programowo opowiadali się za optymistyczną wersją tragedii. O walorach takiego rozwiązania, „w którym osoby przywiązujące do siebie spektatora ocalają” pisał w Przedmowie do *Panny na wydaniu* (1771) Czartoryski. Także zdaniem Golańskiego (*O wymowie i poezji*, 1786) „równie dobra będzie trajedia albo cała żałosna, albo przy końcu zamieniająca żal w radość”. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że w finale spektaklu została dodana scena taneczna, która nie była konieczną konsekwencją akcji, służyła jedynie uatrakcyjnieniu *baletu z akcją*, była swoistym ukłonem w stronę warszawskiej publiczności spragnionej obrazów tańca w dawnym stylu – bez pantomimicznego wyrazu (Wierzbicka-Michalska: 201–204).

⁷ W programie baletowym czytamy: „Teatr obrazuje z jednej strony Miasto Quitto, z drugiej mury zewnętrzne Przybytku Dziewic poświęconych Słońcu [...] Widać Kościół w głębi, i Wulkan wyrzucający ogniste lawy [...] Teatr okazuje miejsce wyznaczone katuszom Familii Kory. Po prawej stronie widać dół wykopany, w którym ma być Kora żywcem zagrzebiona. Po lewej stos, na którym Rodzice jej i Powinowaci być mają paleni” (Curz, 1787: 3, 8, 14).

grali mistrzowsko i dobrze tańczyli. Balety w Berlinie były wspanialsze, ale nie tak dobrze skomponowane. Tamtejsi tancerze tańczyli kunsztownie, ale nie z takim uczuciem. Tamtych nazwałabym skoczkami, tych – tancerzami.

(Zawadzki: 667)

Dokonując przeglądu repertuaru baletowego sceny warszawskiej za panowania Stanisława Augusta, odnajdujemy także inne tytuły przyciągające publiczność melodramatycznymi opowieściami z egzotycznych wojaży⁸. Można dopatrzeć się w nich pewnych wspólnych schematów konstrukcyjnych. Związaniem akcji bywa zwykle podróż morską, ucieczka, porwanie czy też pościg (na przykład za niewiernym małżonkiem – w układzie Curza *Mieszkańcy wyspy Kamkatal* z 1790 roku, gdzie „główna bohaterka Eugenia zdradzona i opuszczona w Londynie od Alfonsa męża swojego, dowiedziawszy się, że ten wiarołomny wsiadł na okręt mający płynąć w północne kraje, puszcza się za nim na innym okręcie” – Curz, 1790: 2). Kulminacyjnym momentem stawało się rozbitcie statku podczas nawałnicy i ocalenie bohaterów. Rozbitkowie budowali zwykle na nowo swe szczęście w oddalaniu od reszty świata. Utopijna kraina stawała się oazą miłości i schronieniem dla cudownie odnalezionych kochanków. Bohaterowie baletu heroikomicznego Caselliego *Katycynea i Morjazama* (1779) po wielu latach niewoli, rozdzielenia i morskiej tułaczki, odnajdują siebie na bezludnej wyspie – gdzie szczęśliwie „żyją przez lat dziesięć, pokąd nie byli znalezieni przez Angielczyków i zaprowadzeni do Anglii”⁹.

Oczywiście wielowymiarowość ekspozycji melodramatycznych motywów i roli ich społecznego przesłania (w kolejnych rozdziałach rozwoju sztuki baletowej) uwypukla się w kontekście formowania wzorców kulturowych danej

⁸ Do nich należą m.in. kompozycja Domenico Ricciardiego, *Kapitan Sander na wyspie Karolinie* (muzyka V. Trento) z 1790 r. czy Daniela Curza *Wyspa Turaba* (1791) i *Ariadna opuszczona na wyspie Naxos, czyli Bachus i Ariadna* (muzyka J.H. Hart) z 1792 r. W wykazie tytułów innego wiodącego choreografa, François Gabriela Le Doux, z okresu jego trzyletniego kontraktu (1785–1788) w teatrze warszawskim znalazł się balet *Mirza i Lindor* (muzyka F.J. Gossec, 1786), *Inkle i Jaryka, czyli bohaterka amerykańska* (muzyka J.H. Hart, 1787), *Młoda Francuzka z Seraju* (1788) (Bernacki, 1925; Żórawska-Witkowska, 1995).

⁹ Balet Caselliego jest przeróbką tragedii Marka Coltelliniego *Katycynea*. Jak podkreśla choreograf w *Przedmowie* do swego dzieła, „żeby odmiennym zrobić nieco balet i uniknąć tego, aby nie nudził, przeniósł scenę do Prowancji. Wmieszał inną intrygę, aby uczynić śmieszniemi wszystkie osoby, które przydał w balecie dla uczynienia go żywszym i weselszym” (Caselli: 4).

epoki. I tak formacja romantyczna otworzyła się na Szekspira, znajdując w jego dziełach projekcje własnych wyobrażeń o miłości¹⁰. Podkreślmy jednak, że w tym melodramatycznym szkielecie choreograficznego dialogu o uczuciu próżno szukać równowagi w obecności tańca męskiego i kobiecego na scenie. W studiach z historii baletu zgodnie podkreśla się, że gloryfikacja tancerki oraz zawężenie roli tancerza do partnerowania były jednymi z najbardziej rozpoznawalnych wyznaczników estetyki baletu romantycznego. Na niewzruszoną w Europie dominację kobiet w spektaklach baletowych aż do momentu pojawienia się na scenie Niżyńskiego wskazują m.in.: Cyril William Beaumont, Ivor Guest, Jennifer Homans (*Apollo's angels. A history of ballet*), Parmenia Migel (*The Ballerinas: From the Court of Louis XIV to Pavlova*), a wśród rodzimych badaczy – Janina Pudełek, Irena Turska, Tacjana Wysocka (Reglińska-Jemioł: 300–302). Ślady zawłaszczenia tradycji romantycznego *corps de ballet* w strukturę spektaklu musicalowego widoczne są w popularnej formie dziewiętnastowiecznej burleski, ironicznie operującej konwencją i narzędziami scenicznymi melodramatu, wysiłek inscenizatorski skupiając na wykreowaniu rysunku choreograficznego o erotycznym podłożu¹¹. Na potrzeby sceny baletowej zaadaptowane zostały sztandarowe powieściowe melodramaty: *Anna Karenina* Lwa Tołstoja (tytułową rolę odtąńczyła podczas prapremiery w Teatrze Wielkim w Moskwie w roku 1972 Maja Plisiecka, jedna z najwybitniejszych osobowości tanecznych minionego stulecia) czy *Dama Kameliowa* Aleksandra Dumasa (syna) w choreografii Johna Neumeiera (z wykorzystaniem utworów Fryderyka Chopina).

Podjęmując próbę zrozumienia kodu kulturowego zapisanego w choreografii na scenie teatralnej czy ujętej w obrazie filmowym, należy przyjąć za antropologami tańca postulat patrzenia na ciało jako artefakt kulturowy (Lange,

¹⁰ Nawet wrywkowy przegląd ważniejszych spektakli tanecznych dostarcza licznych przykładów takich odwołań – *Romeo i Julia* Sergiusza Prokofiewa, *Sen nocy letniej* z oprawą muzyczną Feliksa Mendelssohna, *Otello*, *Poskromienie złoŹnicy* z choreografią Johna Cranko, *Hamlet* do uwertury Piotra Czajkowskiego, *Makbet*, *Les Amours D'Antoine et Cléopâtre* czy *Wesołe kumoszki z Windsoru*. Pełen wykaz tytułów zob. Wysocka: 117–142.

¹¹ W świat burleski i teatru variété przenosi współczesnego widza produkcja filmowa *Moulin Rouge!* (2001), która jest swoistym (nawiązując do tytułu tekstu Joanny Maleszyńskiej) „musicalowym palimpsestem”. Dziełem artystycznie przetwarzającym i pastiszującym nie tylko opowieść fabularną treściowo zbliżoną do *Damy Kameliowej*, ale – co wydaje się interpretacyjnie najciekawsze – samo tworzywo, język tej formy widowiskowej (Maleszyńska: 113–115). Ponadto por. także filmową realizację *Burleska* (2010), reż. Steve Antin.

Peterson Royce). I tak w perspektywie oglądu redefinicji melodramatycznej wyobraźni obserwujemy także zmiany w obrazowaniu ciała tańczącego. Ciało w ruchu miało przede wszystkim zachwycać pięknem układu figur i kreacją zbiorową, która tworzyła unormowaną całość (melodramat w swej widowiskowej odsłonie był wszak także dla odbiorcy zaproszeniem do uczestnictwa w pełnym przepychu wydarzeniu). Dążenie do ideału formy, ścisły kod taneczny oraz specyficzny język tańca były pokłosiem klasycznego nastawienia (które aż do początku XX wieku determinowało kierunek ewolucji tej dziedziny sztuki). Błahe historie opowiadane w musicalach właśnie między innymi dzięki tańcowi zyskują status i wymiar widowiska, którego nadrzędnym sensem jest przede wszystkim dekoracyjność. Z czasem widoczna staje się próba odejścia od traktowania tańca jako swoistego ozdobnika sztuki scenicznej, intrygującego widza jedynie swą dekoratywnością (coraz wyraźniej dostrzega się ekspresyjne możliwości tańca i jego emocjonalny potencjał). Wraz ze zmieniającą się koncepcją cielesności przeorientowaniu ulegają modele warsztatu choreograficznego.

Wciąż wizją znaną i bliską melodramatycznym produkcjom jest obraz skodyfikowanego systemu tańca ukierunkowanego na oko odbiorcy spragnionego finezyjnych inscenizacji – tak jak na przykład w wypadku produkcji indyjskiego kina komercyjnego¹². Jak podkreśla Tatiana Szurlej, owe *masala movies*, najczęściej porównywane do hollywoodzkich melodramatów, z formalnego założenia są produktem komercyjnym, a zatem nie mogą wnosić nic, co by się sprzeciwiało powszechnie funkcjonującym w Indiach normom. Obrona estetyka nie może uderzać w niepodważalną wartość rodziny, sprzeciwiać się religii czy podważać sensowności kulturowania tradycji. Uwagi te dotyczą także warsztatu tanecznego i wywoływanych przez niego u widza doznań. Nawet najbardziej efektowny układ choreograficzny musi być „szlachetny” w swym wyrazie i przystający do modelu obrazowania prezentowanej postaci (w filmie

¹² Zagadnieniu sposobów adaptacji dzieł Szekspira poświęca swój tekst *Shakespeare jedzie do Bollywood* Grażyna Stachówna. Autorka wskazuje m.in. na typ adaptacji „recyclingowej” najbardziej popularnego tytułu – *Romeo i Julii*. „[Adaptacje te] są nowymi tekstami kultury – indyjskiej, ale także światowej. Schemat akcji i główni bohaterowie zostali wyprowadzeni z renesansowego angielskiego dramatu Shakespeare’a i zręcznie użyci do stworzenia widowisk wpisanych bez reszty w czas, przestrzeń i kulturę Indii” (Stachówna, 2017: 183). Oczywiście w ten międzykulturowy transfer wpisany jest zupełnie odmienny do kultury europejskiej muzyczno-taneczny pakiet doświadczeń.

Kya Yehi Pyaar Hai z 2002 r. widzimy co prawda prowokacyjny układ i stylizację bohaterki, ale wyobrażenie to jest tylko projekcją marzeń zakochanego w niej mężczyzny). „Najwyższym bowiem celem, jaki stawia sobie kino indyjskie, jest apoteoza indyjskości” (Szurlej: 77, 79). W kontekście tym przekonująca wydaje się teza Olgi Nowickiej o nieadekwatności zawartości treściowej i emocjonalnego przekazu filmu Danny’ego Boyle’a – *Slumdog. Milioner z ulicy* (2008) – dla rynku odbiorców indyjskiego obszaru kulturowego. I nie jest tego w stanie odmienić nawet typowa scena taneczna wprowadzona jako *grand finale*. To, co pociąga człowieka Zachodu w idyllicznej opowieści o herbaciarzu, który został bogaczem, nie przekonuje przeciętnego mieszkańca Bombaju. Jest on bowiem przywykły do baśni, która nie udaje rzeczywistości (Nowacka: 342–345).

Mówienie o jednorodnym, „scentralizowanym” kodzie języka tanecznego melodramatu nie jest dziś uzasadnione. Szczególnie popularna w latach 80. i 90. XX wieku forma wideoklipu, jako naturalne uzupełnienie ówczesnej popkultury audiowizualnej, wprowadziła na trwałe nową dynamikę języka przekazu (specyficzny sposób komunikacji z odbiorcą – skrótową narrację opartą na serii intensywnie zmieniających się obrazów, często nawiązujących do melodramatycznej ikonografii). Jak zauważa Grażyna Stachówna, wideoklipy romantyczne (odwołując się do klasyfikacji Elizabeth Ann Kaplan)¹³, eksploatowały najbardziej trywialne modele sytuacyjne i narzędzia wizualizacji stosowane wcześniej z powodzeniem w filmowych melodramatach.

W produkcjach Shakin’ Stevensa (*A letter to you; Teardrops*), George’a Michaela (*Careless Whisper*), Bruce’a Springsteena (*I’m on Fire*), Pet Shop Boys (*Domino Dancing*), Madonny (*Material Girl; You’ll See*), grupy Bon Jovi (*Always*) odnajdujemy wyraźne naśladownictwo scenerii i rekwizytów melodramatów filmowych (ekskluzywne wnętrza, luksusowe samochody, jachty, samoloty, posiadłości ziemskie, wykwintne przyjęcia, perfekcyjne kroje smokingów i balowych sukni). Kanwą zdarzeń stawały się zaś rozstania kochanków

¹³ E. Ann Kaplan w swoim znanym trójpodziale wskazuje na wideoklipy romantyczne (wykorzystujące w przekazie stereotypowe obrazy kobiet i mężczyzn z wątkiem miłosnym w tle); dalej modernistyczne (najczęściej poddające krytyce modele funkcjonowania społeczeństw) i wreszcie postmodernistyczne (noszące znamiona ironii, obrazy destrukcji). Ponadto Jacek Nowakowski w tekście poświęconym twórczości Björk zwraca także uwagę na klasyczną definicję teledysków proponowaną przez Marshę Kinder, która dzieli te formy na trzy rodzaje: oparte na występie, fabule oraz wizji sennej (Nowakowski: 207–212).

(powodowane różnicami w statusie społecznym, przeciwnościami losu), zdrady, powroty, marzenia o niespełnionym uczuciu i wspomnienia nieszczęśliwej miłości. Język realizacyjny nasycony był tu banalną aurą sentymentalnych obrazów – nocnych pejzaży, zachodów słońca, wypielegnowanych ciał eksponowanych w strugach deszczu, w otchłaniach morskich fal i w blasku świateł domowego zacisza (Stachówna, 1995: 168–170). Taniec stał się w tym melodramatycznym uniwersum pożądanym atrybutem (układy choreograficzne uplastyczniały jeszcze dobitniej stereotypowe obrazowanie kobiecego ciała, zaspokajając gusta tak zaprojektowanego przeciętnego odbiorcy)¹⁴.

W konwencji tej nie było miejsca na twórczą interpretację przesłania. Te przyjemne dla oka bezrefleksyjne obrazy zwalniały widza z analizy myślowej i narzucały mu określoną wizję rzeczywistości, światopogląd, stanowiąc swoistą formę współczesnej reklamy¹⁵. W tej odmianie wideoklip miał służyć rozrywce i promowaniu konkretnego produktu, bez konieczności deszyfrowania głębszych znaczeń, których próżno było szukać w banalnych stereotypach. Twórcy wideoklipów dopiero w późniejszym okresie włączyli się w dyskusję nad ważniejszymi problemami współczesnego świata.

Zmianę tej funkcji teledysku wyraźnie widać w kreacjach wizerunkowych Lady Gagi (Stefani Joanne Angelina Germanotta), których wyznacznikiem od ponad 10 lat jest niekonwencjonalność. Artystka zdecydowanie dystansuje się od mechanizmów stereotypizacji czy fetysyzacji ciała kobiecego, eksponując również jego ułomności, przybierając kreację *femme fatale* z filmów noir, gotową spalić żywcem swego oprawcę, czy też operując formułą „świata na opak”. Przykładowo w teledysku do singla *Paparazzi* ze swej debiutanckiej

¹⁴ Sukcesywnie w wideoklipach przełamywana była wizualna norma „patriarchalnego” wzorca erotycznych zachowań, co doprowadziło do równego traktowania na ekranie potrzeb seksualnych kobiet i mężczyzn i zanegowania tradycyjnych modeli społecznych postaw (istotny wkład w łamanie tych konwenansów wniosła Madonna). Jak podkreśla Urszula Jarecka, z czasem zmienił się sposób obrazowania kobiecego ciała, a kobieta z obiektu pożądania przeobraziła się w obiekt pożądający. Autorka ponadto wskazuje na pewien schematyczny porządek konkretyzowany w scenariuszach erotycznych teledysków: „zapowiedź przyjemności – kody wabienia, w tym ciało jako mapa pokus i pożądań i autoerotyka; następnie początek miłości – powszechny rytuał uwodzenia i zamiana ról w parze; na końcu zaś erotyczna codzienność klipowych bohaterów” (Jarecka: 21–22).

¹⁵ Wśród badaczy kultury współczesnej wciąż aktualne jest przekonanie o perswazyjnym charakterze wideoklipu i jego związku z reklamą (Rode, 2002; Godzic, 1996).

płyty wciela się w postać celebrytki (z całym wachlarzem konwencjonalnych atrybutów gwiazdy pop) szykanowanej przez paparazzich. Ukochany, pragnąc rozgłosu, współpracuje z fotoreporterami, których informuje o planach głównej bohaterki. W wyniku wypadku ta zostaje sparaliżowana, a następnie w akcie zemsty podaje swemu kochankowi truciznę, za co w blasku fleszy trafia do więzienia. W warstwie realizacyjnej pojawia się tu ciekawy układ choreograficzny, eksponujący kalekie ciało artystki¹⁶.

Bez wątpienia intensywność audiowizualna melodramatu (z jego zawikłaną intrygą, dynamiczną akcją obfitującą w liczne odmiany fabuły) i jego silna afektywność (moc, z jaką wiąże odbiorców z postaciami bohaterów, wzruszającymi swą cnotliwością, naiwnością i dobrocią) to podstawowe wyznaczniki gatunku. Realizuje on przede wszystkim funkcję perswazyjną, a celem nadrzędnym jest wpływanie na emocje, budzenie głębokich wzruszeń – stąd słabość do patosu i kiczu, operowanie konwencjonalnymi typami bohaterów, stereotypami i utrwalonymi schematami (motyw miłości od pierwszego wejrzenia, przypadkowego spotkania, zawodu miłosnego, zdrady, cudownej odmiany losu). Narracja rozwijająca wątek miłosny pełen przeszkód, wyrzeczeń i cierpienia, często sankcjonująca uczucie pokonujące konwenanse pozostaje jednak narzędziem dość konserwatywnej ideologii (Stychówna, 2001: 14–17; 32–47).

W odczytaniu zmian redefiniujących dziś gatunek filmowego melodramatu pomocne stają się kluczowe hasła oddające dobrze progresywność gatunku, który zdecydowanie nie ogranicza się dziś tylko do romansowej opowieści. Wśród nich Barbara Szczekała wymienia: akcentowanie kobiecej podmiotowości i ideę siostrzeństwa, polemikę ze stereotypami – zwrot w stronę wykluczonych, prospołeczną wrażliwość i polityczne zaangażowanie (Szczekała: 11–14). Taniec ma wciąż jedynie wzbogacać te formuły, dodając atrakcyjności, przenikając w przestrzeń realizacyjną, często w zbanalizowanej odmianie. Intrygującym

¹⁶ Klip do *Bad Romance* (2009), wyreżyserowany przez Francisa Lawrence’a (twórcę sagi *Igrzyska śmierci*) przenosi nas w przestrzeń czegoś na kształt futurystycznej łaźni. Tu artystka, poddana przymusowym zabiegom, zostaje wystawiona na sprzedaż. Ostatecznie pali żywcem rosyjskiego mafiosa, który dokonał transakcji. Zakończenie przynosi spektakularny triumf ofiary. Szczegółowej analizy wideoklipu do utworu *Alejandro* dokonuje Kinga Duszyk, zastanawiając się m.in. nad poetyką wizerunku artystki – obrazu pełnego dynamizmu i epatowania swą seksualnością (Duszyk: 185–196).

odstępstwem od tej reguły jest film *Tańcząc w ciemnościach* (2000)¹⁷. Swoisty anty-musical Larsa von Tiera ze znakomitą kreacją Björk, która wciela się w tracącą wzrok czeską emigrantkę, próbującą za wszelką cenę zdobyć środki na operację syna zagrożonego, jak ona, utratą wzroku. Jej drugim, wyimaginowanym światem, w którym coraz mocniej się zatracza, jest świat musicalu. Sceny taneczne są ilustracją wewnętrznych przeżyć bohaterki, ale przede wszystkim dobitnie ukazują jej nieprzystawalność, wyobcowanie. Von Tier łamie pewien utrwalony tradycją kod estetyczny musicalu, wprowadzając przedziwną scenę o charakterze tanecznym, którą „odprowadza” główną bohaterkę na egzekucję (wyrok skazujący sąd oznajmia śpiewem i żywiolowym układem przypominającym korowód taneczny, za którym podąża cała sala). Obraz ten poprzedza jeszcze bardziej drastyczny epizod, także ubrany w kostium taneczny. Selma (odgrywana przez Björk) dopuszcza się mordu na swoim sąsiedzie, który okradają ją ze wszystkich oszczędności. Po akcie zabójstwa zakrwawiony policjant wstaje, by odtańczyć ze swą oprawczynią ceremoniał przebaczenia.

Dziedzictwo kulturowe melodramatu kryje się w różnych przejawach sztuki popularnej – teatrze bulwarowym, musicalach, serialach telewizyjnych, „sentymentalnych” wydawnictwach prasowych, kinowym horrorze czy westernie (Przychodniak: 309–331). Popularność formy melodramatu w kręgu tzw. przeciętnych odbiorców kultury nie słabnie, zaś zainteresowanie tańcem w ciągu ostatnich kilkunastu lat wyraźnie wzrosło (głównie za sprawą modnych programów telewizyjnych). Dzięki temu lista frekwencyjna melodramatów filmowych, w których przewodnim tematem, tworzywem jest właśnie taniec (pojawiający się w różnych kontekstach i nasileniu – od fabuły umieszczonej po prostu w szkole artystycznej, poprzez nawiązanie do pasji tańca, która staje się sensem życia, aż po taniec, który staje się ogniwem scalającym związek), nieustannie się rozrasta. Wymieńmy te najbardziej rozpoznawalne tytuły: *Gorączka sobotniej nocy* (1977), *Fame* (1980), *Flashdance* (1983), *Zatańcz ze mną* (2004), *Wytańczyć marzenia* (2006), *Step Up. Taniec zmysłów* (2006) i wreszcie kultowy *Dirty Dancing* (1987) z niezapomnianą przez pokolenie dzisiejszych 40-latków rolą Patricka Swayze. Dialog nad tematem tańca odbywa się i będzie wciąż żywy

¹⁷ Tytuł ten jest ostatnią częścią, po *Przełamując fale* (1996) oraz *Idiotach* (1998), trylogii duńskiego reżysera *Złote Serce*, w której ukonstytuował on model niedostosowanej, wyjątkowej, ale i wykluczonej społecznie bohaterki.

na różnych płaszczyznach i w odmiennych przestrzeniach kultury (literackiej, filmowej i widowiskowej). Tym bardziej, że jest to dziedzina sprytnie wymykająca się wszelkim konwencjom, sytuująca się gdzieś na granicy teatru, opery, performansu i sztuk wizualnych.

Bibliografia

- Bernacki, Ludwik. *Teatr, dramat i muzyka na dworze Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1925.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Caselli, Francesco. *Katycynea i Morjazama. Balet heroiczno-komiczny*. Warszawa: Drukarnia Korpusu Kadetów, 1779.
- Curz, Daniel. *Kora i Alonzo, czyli dziewice słońca. Balet serio*. Warszawa: Drukarnia Korpusu Kadetów, 1787.
- . *Mieszkańcy wyspy Kamkatal*. Warszawa: Drukarnia Korpusu Kadetów, 1790.
- Dmuszewski, Ludwik Adam, Alojzy Żółkowski, red. *Dykcjonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim*. Poznań: Dekker i Kompania, 1808.
- Duszyk, Kinga. „Wideoklip jako komunikat medialny: wartość estetyczna i funkcja”. *Komunikacja wizualna w prasie i w mediach elektronicznych*. Red. Kazimierz Wolny-Zmorzyński. Warszawa: Poltext, 2013. 179–197.
- Godzic, Wiesław. *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków: Universitas, 1996.
- Jarecka, Urszula. „Erotyka w wideoklipowym świecie”. *Kultura Współczesna* 17–18 (1998): 18–35.
- Jelewska-Michaś, Agnieszka. „Wiktoriański modus melodramatyczny w kontekście teatru masowego epoki”. *Teatr masowy – teatr dla mas*. Red. Małgorzata Leyko. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011. 150–168.
- Lange, Roderyk. *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988.
- Łotman, Jurij. „Teatr i teatralność w kulturze początku XIX wieku”. *Semiotyka dziejów Rosji*. Wybór i tłum. Bogusław Żyłko. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1993. 227–243.

- Maleszyńska, Joanna. „*Moulin Rouge!* Musicalowy palimpsest”. *Musical. Poszerzenie pola gatunku*. Red. Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany. Poznań: Wydawnictwo Wydziału Nauk społecznych UAM, 2013. 113–123.
- Nowakowski, Jacek. „O wideoklipach Björk w reżyserii Michela Gondry’ego”. *W teatrze piosenki*. Red. Izolda Kiec, Michał Traczyk. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2005. 205–2012.
- Nowicka, Olga. „Amerykański sen i indyjska rzeczywistość. *Slumdog. Milioner z ulicy Vikasa Swarupa i Danne’ego Boyle’a*”. *Od Ramajany do Slumdogo. Filmowe adaptacje literatury indyjskiej*. Red. Grażyna Stachówna, Tatiana Szurlej. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. 331–347.
- Peterson Royce, Anya. *Antropologia tańca*. Tłum. Jacek Łumiński. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Muzyki i Tańca, 2014.
- Przychodniak, Zbigniew. „W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza”. *Dramat i teatr romantyczny*. Red. Dobrochna Ratajczak. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992. 309–320.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- „Muzyka melodramatu”. *Muzykalia* 1 (2008). http://www.demusica.pl/pdf/ratajczakowa_zeszyt_francuski.pdf [dostęp: 4.11.2020].
- Reglińska-Jemioł, Anna. „Meandry (nie)męskości na scenie baletowej początku XIX wieku – zarys problematyki”. *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*. Red. Barbara Zwolińska, Krystian Maciej Tomala. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019. 298–307.
- Rode, Dagmara. „Reklama, która bardzo nie chce być reklamą. Wideoklip, MTV, ideologia”. *Lustra i krzywe zwierciadła. Społeczne konteksty kina i telewizji*. Red. Konrad Klejsa, Grzegorz Skonieczko. Kraków: Rabid, 2002. 175–189.
- Sobina, Iga. *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790–1815*. Kraków: Collegium Columbinum, 2012.
- Stachówna, Grażyna. „Gry i zabawy melodramatu”. *Kino według Alicji*. Red. Wiesław Godzica, Tadeusz Lubelski. Kraków: Universitas, 1995. 231–240.
- *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków: Rabid, 2001.
- „O wideoklipach”. *Powiększenie* 3–4 (1987): 165–177.

- , „Shakespeare jedzie do Bollywood”. *Lustra i echa: filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a*. Red. Olga Katafiasz. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 2017. 172–192.
- Szczekała, Barbara. „Ekspansja melodramatu”. *Ekrany* 3–4 (2017): 10–15.
- Szapkowska, Małgorzata. „Melodramat, czyli potrzeba serca”. *Dialog* 1 (1989): 110–118.
- Szweykowska, Anna. *Wenecki teatr modny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981.
- Szurlej, Tatiana. „Bollywood. Indyjskie kino komercyjne”. *Kwartalnik Filmowy* 51 (2005): 77–88.
- Wierzbicka-Michalska, Karyna. „Balety z akcją w teatrze warszawskim za Stanisława Augusta”. *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*. Red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967. 187–207.
- Wysocka, Tacja. *Dzieje baletu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Zawadzki, Waclaw. „Teatr we wspomnieniach i listach”. *Teatr Narodowy 1765–1794*. Red. Jan Kott. Warszawa: Państwowy Instytut wydawniczy, 1967. 617–741.
- Żórawska-Witkowska, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Warszawa: Zamek Królewski, 1995.

Following the Cultural Heritage of Dance-like Melodramas

Summary

The proposal to look at the topic of melodrama through the prism of dance seems to be not only cognitively interesting, but also justified in terms of academic research. This theatre performance, established in the 18th century, becoming a new genre of popular art, clearly emphasized the close relationship between word, music and dance. The creators of melodramatic works tried to use all means of stagecraft, focusing on eye-catching forms of expression (stage machinery, scenery, costumes) or special effects framing the show’s spectacularity – including dance. We can find melodramatic themes in ballet performances (for example, referring to well-known novels: Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, or by Alexander Dumas (son), *The Lady with the Camellias*). Dance plays an important role in Bollywood productions (the most common combination used by filmmakers is the musical and melodrama combination). We can already talk about a specific canon of film melodramas in which the main theme is dance (*Dirty Dancing*,

1987 starring Patrick Swayze; a role unforgettable for of today's 40-year-olds). Following tracks of popular culture, we can also refer to the form of music videos, often in their narrative, close to the form of melodrama.

Keywords: melodramatic, musical, ballet, music video, popular culture, dance forms

Słowa kluczowe: melodramatyczność, musical, balet, video muzyczne, kultura popularna, formy tańca