# Rocznik Komparatystyczny
# Comparative Yearbook

11 (2020)

Numer Specjalny: „Melodramat i kontynuacje”
Special Issue: “Melodrama and Beyond”

Szczecin 2020

**Rada Naukowa**
prof. dr hab. Dalibor Blažina, prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski
prof. dr hab. Andrzej Hejmej, prof. dr hab. Ulrike Jekutsch, prof. dr hab. Marta Skwara
prof. dr hab. Lech Sokół, prof. dr Dorota Walczak-Delanois
dr hab. Bożena Zaboklicka prof. de la Universitat de Barcelona

**Redaktor naczelna**
prof. dr hab. Marta Skwara

**Zastępca redaktor naczelnej**
dr hab. Katarzyna Jaworska-Biskup

**Sekretarz Redakcji**
mgr Agnieszka Pietryka

**Recenzenci**
dr Barbara Braid (US), dr hab. Tomasz Cieślak (UŁ), dr hab. Brygida Gasztold (PK)
prof. dr hab. Anna Górajek (UW), dr Krystian Grądz (US), dr hab. Michał Jamiołkowski (UW)
prof. dr hab. Jarosław Komorowski (IS PAN), prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa (IBL PAN)
dr Anna Krawczyk-Łaskarzewska (UWM), dr hab. Urszula Niewiadomska-Flis (KUL)
dr hab. Marek Paryż (UW), prof. dr hab. Adam Regiewicz (UJD)
dr hab. Katarzyna Sokołowska (UMCS), prof. dr hab. Anna Wypych-Gawrońska (UJD)
prof. dr hab. Izabella Zatorska (UW)

**Redaktor tematyczny numeru**
dr hab. Beata Zawadka

**Redaktorzy językowi**
mgr Joanna Sygit (język polski), dr hab. Beata Zawadka (język angielski)

**Korekta**
Ewelina Piotrowska

**Skład komputerowy**
Wiesława Mazurkiewicz

**Projekt okładki**
Paweł Kozioł

Na okładce wykorzystano formę przestrzenną M.C. Eschera

**Adres Redakcji**
Instytut Literatury i Nowych Mediów US, 71-065 Szczecin, al. Piastów 40b
e-mail: rocznik.komp@univ.szczecin.pl

Bieżące numery czasopisma dostępne są w Internecie: https://wnus.edu.pl/rk/pl/issues
Numery archiwalne: http://www.us.szc.pl/main.php/Rocznik%20komparatystyczny

Wersja papierowa jest wersją pierwotną

Czasopismo jest indeksowane w bazach:
The Central and Eastern European Online Library (CEEOL), www.ceeol.com
EBSCO, www.ebsco.com
ERIH Plus, https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus
oraz w BazHum, http://bazhum.muzhp.pl

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2020

**ISSN 2081-8718**

**WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO**

Nakład 66 egz. Ark. wyd. 16,0. Ark. druk. 19,3. Format A5

# Spis treści
# Contents

Introducing Melodrama ..... 7

I

Czym jest melodramat?
What Is Melodrama?

Dobrochna Ratajczakowa
Melodramat – największa hybrydyczna struktura
teatralno-dramatyczna XIX wieku ..... 13

Tomasz Wysłobocki
W cieniu gilotyny. O estetycznych, obyczajowych
i społecznych uwarunkowaniach powstania melodramatu ..... 47

Iwona Puchalska
Od melologu do melodramatu i dalej,
czyli historia wątpliwej tożsamości ..... 65

Anna Reglińska-Jemioł
Śladem kulturowego dziedzictwa melodramatu
o charakterze tanecznym ..... 81

II

Transkulturowość melodramatu
Melodrama as a Transcultural Phenomenon

Ewa Szczepan
Melodramat jako gatunek „przepisany"
(na przykładzie XIX-wiecznych dramatów
inspirowanych dziełami Hugo, Mickiewicza, Scotta) ..... 99

Michał Bajer

Metamorfozy *Pigmaliona*: przekład w serii transformacji tekstu archetypu (Rousseau, Baudouin, Węgierski) ..... 121

Aleksandra Kamińska

Bratobójstwo w melodramacie *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* Guilberta Pixerécourta ..... 149

Beata Gaj

Pomiędzy opowieścią erotyczną a przeżyciem lirycznym, czyli o melodramatyzmie dzieła Longosa pt. *Dafnis i Chloe* (II w. n.e.) ..... 161

Anna Szczepan-Wojnarska

Melodramatyczność w powieści *Szaleństwo Almayera* Josepha Conrada ..... 173

Katarzyna Lisiecka

Arystotelesowska szkatułka albo Melodramat w objęciach opery (na przykładzie sceny kopania grobu w *Fideliu* Ludwiga van Beethovena) ..... 189

Ewa Wojno-Owczarska

Znaki upływającego czasu w filmie Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem* (1987) oraz dziele Toma Tykwera *Biegnij, Lola, biegnij* (1998) ..... 211

III

Poza melodramatem
Beyond Melodrama

Marcel Arbeit

Appalachian, Southern, Universal, Global: The Case of Fred Chappell ..... 237

Dagmara Kottke

From the Action-Packed Film to the Stealth Strategy:
A Controlled Revolt against the Tradition of the Western
in *Desperados III* ..... 251

Krzysztof Antoniak

Film Noir: (Re)Constructing the Definition ..... 265

Krzysztof Skórski

The Ever-Evolving Maze – The Analysis of Metal Genres ..... 279

## IV

## Książki nadesłane
## Books Sent

Samana Madhuri

The Aleph that Unveils the Reality of Our Times:
A Curation of Thought Provoking Narratives
from the Indian Subcontinent and Australia ..... 299

Noty o autorach | Biographical Notes ..... 303

# Introducing Melodrama

For an average reader/viewer, melodrama is, and at the same same is not, a first-choice genre. This oxymoronic approach to melodrama results from the fact that, in mass perception, the convention performs as, first and foremost, a text whose underlying aim is to reveal emotional truths via dramatic action. Melodrama's affective provenance is, therefore, to blame for the popular demarcation of the genre in 'womanly' terms. Considering the still unequal, if not degraded, position of women in the global patriarchal system, such a delimitation entails, in turn, the further conceptualisation of the melodramatic convention as a provider for simplified emotions, stereotypical characters, and, last but not least, Manichean philosophy as determinants of the said 'emotional truths' to discover. It is no wonder, then, that audiences do (not) favour melodrama: its excessive binary drive – which tends to allegedly re/construct the world envisioned as an extensive network of moral absolutes hence of clichés and formulas – seems to confine viewers of melodramatic fictions, too, in the category of the undemanding, even the debased; thereby an embodiment of the victimisations which melodrama typically stigmatises and with which it at the same time sympathises.

Yet, there is more to melodrama than in its above mentioned thumbnail sketch. Film scholar Barry Langford is of an opinion that even if we assume that it indeed translates itself primarily into the so-called 'drama of passion' – and, by extension, of e.g crime, injustice or revenge – we cannot but envision melodrama as a mode of cultural production rather than a stiff narrative convention because the 'drama of passion' is constitutive for a host of classical genres, from

western to crime thriller to adventure story.[1] In her groundbreaking article "Melodrama Revised", film scholar Linda Williams confirms such a modal reinvention of melodrama when she refers to this formula as fundamental "of the classical Hollywood movie" and hence, of America and democracy (Williams: 42).[2] Bearing in mind that comparatist Peter Brooks, when analysing melodrama in his seminal study *The Melodramatic Imagination…* (1976), speaks of it as of a cognitive faculty[3], for he identifies the convention with a certain type of imagination, then it becomes clear that melodrama can (and actually does) perform as a peculiar – transcultural – worldview; one whose semantics depends on an angle from where to approach our diversified: individual, social, political etc. 'realities'.

This special issue of *Rocznik Komparatystyczny / Comparative Yearbook* seeks to demonstrate how, contemporarily, scholars try to make sense of the amorphous, experimental 'nature' of melodrama. That this is not an easy task may be illustrated by the fact that we, the editors, had trouble trying to somehow 'categorise' the scholarly material to be included in the issue. Eventually, we have come up with the tripartite structure of "Melodrama and Beyond" / "Melodramat i kontynuacje", of which the first section entitled simply 'What Is Melodrama? / Czym jest melodramat?' aims at delineating, both diachronically and synchronically, the convention's contemporary identity. Starting from its, broadly understood, history ("Melodrama – the Most Extensive Hybrid Theatrical-Dramatical Structure of the 19th Century" by Dobrochna Ratajczakowa) through the presentation of several of its diversifications ("In the Shadow of the Guillotine: On the Aesthetic, Moral, and Social Circumstances of the Emergence

[1] For an extended discussion of melodrama conceived as a 'modal' genre see e.g. Langford: 29–50.

[2] The above mentioned quotation from Williams proceeds as follows: "Melodrama is the fundamental mode of popular American moving pictures. It is not a specific genre like the western or horror film; it is not a 'deviation' of the classical realist narrative; it cannot be located primarily in woman's films, 'weepies', or family melodramas – though it includes them. Rather, melodrama is a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic revelation or moral and emotional truths through a dialectic of pathos and action. It is the foundation of the classical Hollywood movie." For William's entire account on melodrama in the perception as above see Williams, 1998.

[3] For Brooks (1976), melodrama seems to be a mental/affective process which he believes informs a wide variety of the 19th century cultural practices the world over.

of Melodrama" by Tomasz Wysłobodzki; "From Melologo to Melodrama and Beyond, or the Story of Dubious Identity" by Iwona Puchalska) to the demonstration of some of the convention's performative skills ("Following the Cultural Heritage of Dance-Like Melodramas" by Anna Reglińska-Jemioł), Section One offers a clear and far-reaching view of melodrama as an embodiment of modality.

Section Two entitled "Melodrama as a Transcultural Phenomenon / Transkulturowość melodratu" aims to elaborate on the notion of melodrama as a transcultural mode of cultural production. Accordingly, we offer our presentation of the convention in its above discussed perception of the 'phantom genre' in the form of texts where melodrama is tested against its traditionally defined bounds ("Melodrama as a 'Rewritten' Genre [on the Example of the 19th Century Dramas Inspired by the Works of Hugo, Mickiewicz, Scott]" by Ewa Szczepan), in particular of the theatre play ("Fratricide in Melodrama *The Guiding Angel, or The Female Demon* of Guilbert de Pixerécourt" by Aleksandra Kamińska), novel ("Between Erotic Story and Lyrical Experience. On the Melodramatism of *Dafnis and Chloe* [2nd Century AD] by Longos" by Beata Gaj, "Melodramatic Features in *Almayer's Folly* by Joseph Conrad" by Anna Szczepan-Wojnarska), film ("Signs of Passing Time in Wim Wenders's *Wings of Desire* [1987] and Tom Tykwer's *Run Lola Run* [1998]" by Ewa Wojno-Owczarska), and opera ("An Aristotelian Frame Story, or Melodrama in Opera's Embrace: A Case Study of the Grave-Digging Scene in Ludwig van Beethoven's *Fidelio*" by Katarzyna Lisiecka) only to show how these 'inherently' melodramatic frames actually spur the non-typical, for playful, circulation of the generic elements within. The resulting inner fluidity, even volatility of melodrama, deployed within the genre's 'non-native', as it were, context of translation ("*Pygmalion's* Metamorphoses: Translation and the Transformations of the Text-Archetype [Rousseau, Baudouin, Węgierski]" by Michał Bajer) thus once again attests to the conclusion that melodrama is not there for us to feel suffocated, entrapped or oppressed by it; its primary role is to make sense of the oppression, entrapment, and suffocation that 'traditions' understood as sets of norms – or crises of such traditions – typically bring about.

That is why Section Three entitled "Beyond Melodrama / Poza melodramatem" leaves the straightforward discussion of melodrama in favour of showing the phantom genre's liberatory impact on and exchange with other

cultural productions. Be it a southern writer's 'dramatic' detachment from the 'Faulknerian themes' ("Appalachian, Southern, Universal, Global: The Case of Fred Chappell" by Marcel Arbeit), or a revolutionary (so also 'dramatic') take on the genre of western ("From the Action-Packed Film to the Stealth Strategy: A Controlled Revolt against the Tradition of Western in *Desperados III*" by Dagmara Kottke), film noir ("Film Noir: [Re]Constructing the Definition" by Krzysztof Antoniak) or heavy metal music ("The Ever-Evolving Maze – The Analysis of Metal Genres" by Krzysztof Skórski), in each of these cases melodrama – this time understood as a need to confront an old-time 'villain' (i.e. the tradition of a given cultural phenomenon) offers itself as an essential tool for responding to and comprehending the cultural climate of the twenty-first century global reality; a worldview indeed. Not only that; as a mindset whose power rests in that it combines aspects both of evoking and avoiding violence, melodrama becomes performative of conflict itself and, thereby, addresses it as the foundational aspect of the 21st century value-system. Our journal's last section entitled 'Books Sent / Książki nadesłane' which, this time, offers the review by Samane Madhuri of *Glass Walls: Stories of Tolerance and Intolerance from the Indian Subcontinent and Australia*, a collection of stories "demystifying", to use the words of the author of the review, "violence that has become an undeniable part of our 'everydayness'", corroborates the above mentioned view on melodrama.

**Works Cited**

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Langford, Barry. *Film Genre. Hollywood and Beyond.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Williams, Linda. "Melodrama Revised." *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. Ed. Nick Browne. Berkeley: University of California Press, 1998. 42–88.

*Beata Zawadka*
*Uniwersytet Szczeciński*

# I

## Czym jest melodramat?

## What Is Melodrama?

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-01

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 proweniencji, 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 wariancie 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 Bendy, wystawioną w 1781 w Komedii 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 melodramatu[1]. 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* Pixerécourta 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 Pixerécourta nazwany „drames en prose et à grand spectacle". *Zamek diabła* to dla Loaisela de Treogate'a „komedia heroiczna" (1792), a *Czarodziejskie źródło, czyli muzułmańscy 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 załatwiało 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 Bandyci 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 Pixerécourt, 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, *Gałganduchowi, czyli Trójce hultajskiej* Nestroya. Z drugiej jednak strony przerobiony przez Kamińskiego z niemieckiego *Król żołędny, czyli Szuler i grabarz* to po prostu tragikomedia. 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 ujście. „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 Pixerécourt (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 *Victora* (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). Pixerécourt 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 Pixerécourt 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 Pixerécourtem „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 *Nurdrzahada 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 *Straszliwy Trybunał* (także 1792).

W broszurze *Guerre au Mélodrame* Pixerécourt, ukryty za pseudonimem Le Bonhomme du Marais (1818), pisze, że ten „gatunek szkaradny, mieszanina wesołości, smutku, muzyki, deklamacjii, 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 Ajschylos[2] 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 tragikomedia, i melodramat należą do rozległego obszaru gatunków hybrydycznych, które są czymś więcej niż oglądane z „czystego" brzegu „gatunki zmącone" 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 zgorszenie. 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 zasztyletowany, 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 tragikomedię 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 otruć, 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 otruć 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 podszytej 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 „krainą" form mieszanych. Niemniej tragikomedię czasów nowożytnych (więc z XVI i XVII wieku) trzeba uznać za bezpośrednią poprzedniczkę melodramatu, zarówno z powodu demonstracyjnego złamania już sformułowanych reguł poetyki i swoistej 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, wskutek czego decyzje i losy bohaterów zawieszone zostawały między bezpieczeństwem a zagrożeniem, dając *de facto* zawikłaną fabułę kumulującą i rozładowującą 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. Tragikomedia 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. Tragikomedia – 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 tragikomedia 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 błądzić, ale porzucał 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 tragikomedia 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, Planellego (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 Szweykowska: 267). Argumentacja Planellego 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 kaznodziejskiej 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 monopolowymi 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 wziętych 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 nieprawomyślne 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 melodramatycznej 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. Melodramatyczna 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 ideałów mieszczaństwa. Znamienna teatralność stulecia współtworzyła nadmierną ekspresywność melodramatu. Wszak kategoria melodramatyczności jako termin opisowy i analityczny – twierdzi Peter Brooks – wywodziła się właśnie z melodramatu, rządzącego się estetyką zdziwienia (*astonishment*). Widza ekscytowała wyolbrzymiona sytuacja, rozmaitość dekoracji, emfatyczna po większej części wielostylowość, która tę sytuację w pełni unaoczniała, pozwalając mu złożyć hołd zwycięskiej w finale cnocie (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 splocie, 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, spluwał 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 rozpoznania były swoistym „darem" teatru zwłaszcza dla zwykłego widza. Dlatego uznać trzeba za niemal rewolucyjne w stosunku do idyllicznego modelu Pixerécourta 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 – pisze 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 Pixerécourt mówił: „Piszę dla tych, którzy nie umieją czytać." Zatem nie kultura drukowanego słowa, lecz obrazu definiowała tę widownię. Dziewiętnastowieczna powszechność „oglądactwa", 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 wiktorianizmie[4]. Melodramatyczność była popularnym i zarazem pragmatycznym sposobem widzenia, poznawania i doświadczania rzeczywistości, ściśle związanym z aktem teatralizacji i dramatyzacji danego wydarzenia. Przenikała do wielu obrazów obyczajowych, historycznych i egzotycznych uwzględniających perspektywę ich przyszłego odbiorcy. Epoka związywała takie doświadczenie ze swoistym teatrem życia społecznego, w którym „zaistnieć" było równoznaczne z „być zobaczonym". Atrakcyjność teatralności nadawała czasowi specyficzne piętno, sprawiając, że – jak pisze 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 oberży, 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 kunszt 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 nażył", 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 lada". 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 Gaîté 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 klakach. 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 tworzona 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. Uzewnętrzniały 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 realizacje 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 wariancie 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 Pixerécourta. 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 pojawią się w 1798: *Montoni ou le Château d'Udolphe* 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'Udolphe*, *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* Pixerécourta (1815). Obok nich lokują się popularne tematy baśniowe tak częste w pantomimach.

Na tym przed-melodramatycznym etapie znajdą się także pierwsze niemieckie i francuskie jeszcze-nie-melodramaty – *Lanassa wdowa Malabaru* (przeróbka Plumickego 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, zbójecki są niejako „nakładane" na komedię lub dramę. W niemieckim wykonaniu (szczególnie Kotzebuego, ale i Krattera czy Weissenthurnowej) melodramat nie posiada bowiem jeszcze swej tożsamości gatunkowej, pozostaje „w niewoli" starych formuł, choć już pojawia się znamienna 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 wariancie 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* Pixerécourta.

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 Radclife, 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 odcisnął 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 rozkwitały 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

*Chłopem 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 właściwa 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 karpackich*, w której uczynił go synem opryszka i w finale kazał mu zabić ojca, popełnić samobójstwo, a jego obłąkanej narzeczonej – także zginąć samobójczą śmiercią; postacie 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 Krzesińskiego *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) zwycięzcą 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 Pixerécourt 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).

Pixerécourt 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 Pixerécourta 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 nieznanych 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 Pixerécourta 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 przykładnie zilustrowane, z zastosowaniem obowiązkowego patosu i opozycyjnego manicheizmu dobrych żołnierzy wobec pary dezerterów" (Gengembre: 188). Czas dominacji Pixerécourta, 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 heroinie 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 Pixerécourta, 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 heroinę, 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 opatrzności 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 Pixerécourta są „prawdziwie klasyczne" i wiążąc to słowo z wartościami moralnymi i moralnym wpływem sztuki. Mimo że Pixerécourt 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). Widowiskowość 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 Lisbone*, 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 klęską. Wtedy zabrał się za nią Fryderyk Lemaître, dokonując jej transformacji i transformując jej bohatera. Powstał Robert Macaire, noszący opaskę na oku, dziurawy kapelusz i laskę w ręku, zrewoltowany złoczyńca, pogardzający porządkiem społecznym. Dzięki niemu bohaterowie nie mieli być odtąd dobrzy, ale źli. „Złodzieje, dezerterzy, galernicy" zuchwale szydzili i wyrażali wzgardę 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 próśb spektakl znikł z afisza w 1824 roku.

Macaire, indywidualny kontestator, nie miał nic wspólnego z pierwszymi melodramatami patetycznymi, idyllicznymi, moralizatorskimi. Lemaître próbował go wielokrotnie wskrzesić 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 podtrzymywać życie sceniczne bohatera. Zakazano jednak *Nuit dans les montagnes* ze scenami w podobnym rodzaju czy *Des amis de collège*, 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 zbójcy, 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, zbójeckich 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 Pixerécourt 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* Pixeréourta, 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 Pixerécourta. 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 leitmotivem dwóch ucieczek bohatera, który jest tu rodzajem quasi-politycznego więźnia. Słynna niema scena ucieczki z Bastylii razem z swym podejrzanym kompanem (spowodował jego uwięzienie) na sznurze spuszczonym 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 – *Marszałkową d'Ancre*. Kiedy wiosną 1831

roku Harel opuszcza Odeon razem z Dorval, Lemaîtrem 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 propozycję 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 ciążącą nad bohaterami, ich zrewoltowanie, idee wolnościowe. Technicznie staje się sumą efektów, z obdarzanym 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 Lemaîtrem, 1844, *Maria Joanna* z Dorval, 1845), militarny (*Le Maréchal Ney* Aniceta, 1848), sądowy, eksplorujący afery kryminalne, jak *Le Courrier de Lyon* Moreau, Girardina i Delacourta z 1850 roku, a obok nich kwitnie melodramat awanturniczy – *Fanfan la Tulipe* Paula Merisse z 1858 roku, *Le Vieux Caporal* Dumanoira i Dennery'ego z 1853 roku i melodramat płaszcza i szpady – *Cartouche*

Dennery'ego i Dugue z roku 1858. Mimo zmian Xavier de Montepin potwierdza dawny klucz gatunku: „Wszystko musi przejść przez łzy 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* Dennery'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 Dennery 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 heroicznych podkreślających widowiskowy aspekt przeszłości i egzotykę. Melodramat zostaje wchłonięty przez dramat obyczajowy dobrze zrobiony (*piéce 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 Gorzkowskiego *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


Billlaz, André. „Mélodrame et littérature: le cas de Pixerécourt". *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 źrodła europejskiej kultury mieszczańskiej". *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony"*. Red. Agnieszka Rosales Rodriquez. 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, Éduard Morot-Sir. Tłum. Alina Żarska. Warszawa: PWN, 1974. 629.

Czerwińska, Jadwiga. *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne 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. Wacław 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 siécle (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 Pixerécourt, 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 Literacki* 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 nowocześni. 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 bestllerowej". *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 moeurs 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-Rodriquez. 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 enclopédique 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 podrzucone dziecię' oraz 'grand monstre'. Porównanie dramatycznej architektoniki dzieł Wojciecha Bogusławskiego *Herminia, czyli Amazonki* oraz *Izkahar 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

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-02

Tomasz Wysłobocki
Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0001-5452-0675

# W cieniu gilotyny. O estetycznych, obyczajowych i społecznych uwarunkowaniach powstania melodramatu

## Wprowadzenie

Niniejszy artykuł ma zasadniczo ambicję przeglądową. Nie chodzi jednak o przegląd artykułów i opracowań, które traktują na temat powstania pod koniec XVIII wieku we Francji nowego gatunku dramatycznego, jakim był melodramat. Celem tego tekstu jest przyjrzenie się rozmaitym tendencjom w zakresie estetyki literackiej, teatralnej, a szczególnie społeczno-obyczajowej, które może nie wprost, ale pośrednio przyczynią się do ustalenia się tej nowej formy ekspresji scenicznej i jej popularyzacji, a także uzmysłowią polskiemu czytelnikowi – nie do końca może dysponującemu szerokim oglądem na kontekst francuski – specyficzne realia i okoliczności historyczne, które z całą pewnością miały na to wpływ.

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że w ciągu drugiej połowy osiemnastego stulecia wszystko składało się tak, że powstanie melodramatu było niejako konsekwencją występujących lub tworzących się wówczas tendencji i przemian, tak politycznych, jak obyczajowych czy estetycznych. Ich przegląd pozwoli uzmysłowić sobie, jak skomplikowany był proces wykuwania się tej nowej formy dramatu, który czerpiąc z wielu źródeł, zaproponował – przy użyciu nierzadko znanych już elementów – zupełnie nową jakość.

***

Przez cały wiek XVIII teatr pozostawał we Francji ulubioną rozrywką bogatych i wykształconych elit arystokratycznych, ale z czasem widownie oficjalnych scen zaczęły zapełniać się przedstawicielami warstwy mieszczańskiej, która w ciągu wieku szybko się bogaciła, stawała się coraz lepiej wykształcona i która do niedawna jeszcze w dużej mierze zadowalała się przedstawieniami bulwarowymi. Majętni kupcy i lokalni notable, ale także średniozamożni mieszkańcy miast dawali się ponieść fali teatromanii ogarniającej kraj, ale zarazem wnosili do publicznej debaty o sztuce scenicznej nowe spojrzenie krytyczne i inną wrażliwość na wystawiane przedstawienia. Bezsprzecznie teatr cieszył się wtedy we Francji statusem „liturgii społecznej", paralelnej w stosunku do „liturgii kościelnej" (Chaunu: 308).

Aktorzy i aktorki, wywodzący się – co należy podkreślić – ze środowisk mieszczańskich i drobnomieszczańskich, nierzadko na własną rękę szukali nowych środków ekspresji scenicznej, które gwarantowałyby im sukces i popularność wśród nowych widzów, a co za tym idzie – zapewniłyby im upragniony status materialny. I tak na przykład aktorka

> Adrianne Lecouvreur – hołdując gustom przeobrażającej się społecznie widowni – zdobyła sławę udaną próbą zastąpienia dawniejszych stylów retorycznych bardziej realistyczną interpretacją swoich ról. Naśladowała ją w tym względzie Mlle Dumesnil (Marie-Françaoise Marchand), mimo że Mlle Clairon (Claire-Josèphe Léris) wprowadziła znów na scenę kunsztowną heroiczną wzniosłość […].
>
> (Nicoll: 349)

Z kolei każdy autor, który pretendował do miana prawdziwego literata, musiał wpierw wykazać się kunsztem na deskach teatru – zarówno Voltaire, Denis Diderot, a nawet i sam Jean-Jacques Rousseau, który później sztukę dramatyczną z całą mocą będzie potępiał, zyskali prawdziwy rozgłos i sławę, pisząc sztuki. Niemniej w XVIII wieku to wciąż aktorzy, a nie dramatopisarze – poza nielicznymi wyjątkami – grali w teatrze pierwsze skrzypce i byli prawdziwymi gwiazdami. Wszyscy oni podlegali jednak wyrokom instancji wyższej, na jaką na przestrzeni lat wyrosła publiczność; wraz z przemianami przekroju społecznego na widowni przeobrażeniom ulec musiała – pod wieloma względami – sztuka dramatyczna.

## Kryzys form dramatycznych

W drugiej połowie XVIII wieku funkcjonowały w Paryżu trzy oficjalne sceny[1], których prestiż opierał się na królewskim przywileju – Komedia Francuska, Komedia Włoska oraz Królewska Akademia Muzyki (od 1792 r. Opera). Z kolei w roku 1782 swoje podwoje otworzył także Teatr Przedmieścia Saint-Germain, znany później szerzej jako Odeon. Równolegle jednak istniało wiele prywatnych scen i inicjatyw teatralnych, zwanych zbiorczo teatrami bulwarowymi[2], skupionych głównie w okolicach *nomen omen* bulwaru Du Temple, które przy użyciu różnego rodzaju wybiegów formalnych i scenicznych usiłowały obejść królewskie zakazy tudzież monopol scen oficjalnych na repertuar klasyczny i które częściej kierowały swoją uwagę w stronę widzów o mniej zasobnych portfelach, hołdując jednocześnie ich poczuciu estetyki (por. Mazzoleni: 159–169). Henri Lagrave zauważa, że tak jak z czasem na widowniach teatrów oficjalnych pojawiało się coraz więcej mieszczan (a nawet – choć w znacznie ograniczonej liczbie – przedstawicieli miejskiego plebsu), tak w spektaklach bulwarowych coraz chętniej uczestniczyli ludzie majętni. Sceny te bowiem w ciągu kolejnych dekad profesjonalizowały się, a ich warunki lokalowe nieustannie się polepszały, czyniąc wystawiane tam spektakle „godnymi" także i bardziej ogładzonych teatromanów (Lagrave: 252–258). Jedno jest pewne – w rezultacie panującej od początku stulecia we Francji teatromanii, „[n]iemal każde większe miasto przystępowało do wznoszenia teatrów o niespotykanych wymiarach i bogatszym niż dotychczas zdobnictwie" (Nicoll: 349).

Szczególnie duży wkład w rozwój techniczny i materialny teatru (na poziomie architektury, scenografii, kostiumów czy rozplanowania przestrzeni) miała opera importowana do Francji z Włoch, a potem „naturalizowana" niejako przez Jean-Baptiste'a Lully'ego i Jean-Philippe'a Rameau. „Scena iluzjonistyczna – zauważa *à propos* Hélène Leclerc – z dekoracją perspektywiczną, ze swoją maszynerią osadzoną niby magiczny krąg za ramą proscenium oraz sala

[1] Sztuka teatralna była bowiem reglamentowana przy pomocy królewskich przywilejów.

[2] Istniały także tzw. teatry jarmarczne, otwierające swoje podwoje przy okazji dorocznych jarmarków, z których najbardziej znane były jarmarki Saint-Germain (odbywające się w tygodniach poprzedzających Wielkanoc) oraz Saint-Laurent (w drugiej połowie lata).

z piętrami lóż wchłonęły bez różnicy wszystkie formy dramatu [...]" (cyt. za Chaunu: 309). Zmiany te zachodzić będą w czasie stopniowo.

Jeszcze w roku 1748, przy okazji premiery sztuki pt. *Semiramis* jej autor – nie kto inny jak sam Voltaire – utyskiwał na warunki lokalowe paryskich teatrów, snując jednocześnie wizję budowy nowej sceny godnej stolicy Francji i – ma się rozumieć – jego twórczości:

> Wielki teatr wzniesiony zgodnie ze sztuką, musi być obszerny; scena winna ukazywać kawałek placu publicznego, wnętrze pałacu, wejście do świątyni. Tak to winno zostać pomyślane, żeby aktor był widoczny dla widzów, pozostając w ukryciu dla innych postaci, zależnie od potrzeb. [Teatr] musi przemawiać do oczu; to je zawsze najpierw należy uwodzić. Winien pomieścić najpompatyczniejszy nawet spektakl. Wszyscy widzowie winni widzieć i słyszeć tak samo, niezależnie od zajmowanych miejsc.
>
> (Voltaire, 1747; tłum. T.W.)

Poza tym Voltaire w swoich pismach teoretycznych zwracał uwagę, że francuski teatr klasyczny coraz słabiej przystawał do potrzeb estetycznych ówczesnej demokratyzującej się publiczności, a jego tematy już się wyeksploatowały – potrzebne było nowe otwarcie, nowe wątki i atrakcje, gdyż te dotychczasowe zdążyły się zużyć i nie zadowalały znacznej części widzów. W związku z tym sam wprowadził do teatru nowe treści i motywy, a także podjął próbę reform w obszarze gry aktorskiej – zainicjował on powstanie tragedii narodowej, która inspiracji szukała w historii lokalnej (nie tylko zresztą francuskiej), a aktorom swoich sztuk rekomendował wczuwać się w role, zamiast „chłodno recytować kwestie". Równolegle filozof zapożyczył od popularnej wówczas i obliczonej m.in. na efekt wizualny opery środki iluzji teatralnej, tzw. koloryt lokalny – dbałość o dopasowanie scenografii do wystawianej sztuki, o odpowiednie kostiumy oraz adekwatne rekwizyty. Ze swoich tragedii wyeliminował też element fatum, zastępując go ludzkimi namiętnościami. Były to spore zmiany – docenione wówczas przez publiczność – lecz pozwoliły one jedynie odwlec w czasie ogłoszenie zupełnego upadku tragedii, która nie potrafiła odnaleźć siły wyrazu, jaką miała w wielu XVII. Voltaire, pomimo wielkich ambicji, nie potrafił zostać nowym Racine'em.

Co ciekawe, kilkanaście lat wcześniej, w 1734 roku, ten sam Voltaire zauważał w *Listach filozoficznych*, że w tragedii „chodzi tylko o wielkie

namiętności oraz heroiczne głupstwa uświęcone starą legendą albo historią. […] Natomiast dobra komedia jest wymownym malowidłem śmiesznych przywar danego narodu" (Voltaire, [1734] 1952: 154–155). Sam zatem dostrzegał, że tragedia – z uwagi na podejmowaną tematykę oraz formę – nie może stać się narzędziem oświeceniowej walki o naprawę moralną społeczeństwa. Rolę tę naturalnie przejmie w kolejnych latach komedia.

Mimo impasu, w jakim znalazł się repertuar klasyczny i sami autorzy, którzy usilnie szukać będą sposobu i formy, by lepiej poruszać serca i umysły widzów, popyt na sztuki dramatyczne nieprzerwanie się wzmagał. Ta ciągle rosnąca popularność teatru niepokoiła ludzi Kościoła, moralistów, a także niektórych myślicieli oświecenia, bowiem upatrywano w nim jednej z najważniejszych przyczyn obserwowanej wówczas degradacji obyczajów – uważano go za siedlisko prostytucji i źródło panującej w wyższych warstwach społecznych rozpusty[3]. Wspomnijmy choćby opinię Rousseau – *nota bene* autora oklaskiwanej opery pt. *Wiejski wróżbita* – jaką wygłosił w *Liście o widowiskach* napisanym w odpowiedzi na artykuł „Genewa" autorstwa Jeana d'Alemberta opublikowany na łamach *Encyklopedii*, w którym ten ostatni utyskiwał na brak w tamtym mieście sceny dramatycznej. Rousseau uznał, że żadna z form proponowanych przez współczesny teatr, wciąż pętany m.in. klasycznymi łańcuchami trzech jedności oraz regułami odpowiedniości (fr. *bienséance*) i prawdopodobieństwa (Lagrave: 633–635), nie tyle nawet nie przystawała do moralnych potrzeb społeczeństwa, co przyprowadzała je do upodlenia i rozwiązłości. W komediach dramatopisarze naigrywali się nieprzerwanie z przedstawicieli mieszczaństwa i jego systemu wartości, z kolei tragedie – prócz tego, że raziły sztucznością – budziły w widzach żądze, których nie sposób było potem zaspokoić, co przynosiło tylko społeczną frustrację, a w dodatku odwoływały się do systemu wartości, który dla coraz większej części widzów był zwyczajnie obcy i niezrozumiały, bowiem etyczne i społeczne wartości epoki oświecenia nie były już takie same jak w stuleciu poprzednim. Choć część mieszczaństwa zasiadającego gromadnie na widowni usiłowała rozumieć i doceniać tragedię klasyczną oraz komedię obyczajową w stylu molierowskim, to przychodziło jej to z coraz większym trudem:

---

[3] Wspomnieć można przy tej okazji choćby Manon Lescaut, postać z powieści Prévosta, którą żądza światowego życia, w tym teatr, tak bardzo omamiła, że wyrzekła się cnoty, a nawet na dno moralnego upadku pociągnęła za sobą kawalera des Grieux.

> [N]ie była ona w stanie ani docenić arystokratycznych smaczków stylu, ani też w pełni zapomnieć swego własnego kodeksu moralnego. W rezultacie pragnęła ona w tragedii czegoś bardziej sensacyjnego niż to, co mógł dać Racine, zaś w komedii było jej niemiło, gdy grzeczne maniery stawały się *risquées*.
>
> (Nicoll: 346)

Jest to o tyle ważne, że w relacjach pomiędzy autorami, aktorami i widzami, to ci ostatni byli wówczas tymi, którzy narzucali pozostałym swoją wolę. Poza uznanymi pisarzami, którzy zapewnili już sobie sławę, oraz teatrami oficjalnymi dotowanymi przez administrację królewską, reszta musiała bardzo pilnie wsłuchiwać się w ich opinie, gdyż przychody z biletów stanowiły jedyne źródło utrzymania. Tak więc, chcąc nie chcąc, należało jakoś dostosować się do panujących wśród widzów trendów i mód:

> W pierwszej połowie XVIII wieku, autorzy i aktorzy pozostają na pozycji znacznie niższej względem widzów. O ile prawdą jest, że klient zawsze ma rację, o tyle w tamtej epoce usługodawcy szczególnie podlegają jego wymaganiom […] Publiczność to wykorzystuje i daje im odczuć swoją dominację w każdym krytycznym dla teatru momencie.
>
> (Lagrave: 572; tłum. T.W.)

Tym sposobem na twórczości dramatopisarskiej odciskały swe piętno zmieniające się obyczaje epoki. A te m.in. nakazywały Francuzom i wszystkim chcącym mienić się tytułem *honnête homme* ronić łzy i płakać przy każdej okazji, i to zarówno kobietom, jak i mężczyznom (por. Zacharow: 24–27). Dotychczasowe klasyczne formy teatralne nie bardzo stwarzały ku temu okazje lub stwarzały ich stanowczo za mało i stąd między innymi wynikła chęć zadośćuczynienia pragnieniu widzów na łzy, jakie przyświecało Pierre-Claude'owi Nivelle de La Chausée, który wykreował nowy – powiedzielibyśmy dziś: hybrydowy – gatunek dramatyczny: komedię łzawą (fr. *comédie larmoyante*). Gatunek ten łączył w sobie wątki wesołe i liryczne z sytuacjami smutnymi i pompatycznymi obliczonymi właśnie na ów „płaczliwy" efekt. Taki melanż – choć na pierwszy rzut oka może się nam wydawać niecodzienny – nie raził wtedy aż tak bardzo, bowiem w teorii klasyczna komedia i tragedia różniły się jedynie zakończeniem – szczęśliwym w pierwszym wypadku i smutnym w drugim. Z tej pierwszej wyzyskał La Chaussée społeczny kadr mieszczański, postaci i problemy, ale nie chciał on już wyśmiewać przywar ludzi bez szlacheckiego tytułu. Jednakże nadal

chodziło mu tylko o „drobną innowację, dającą się pogodzić z układem starego społeczeństwa, dawnych stosunków tradycyjnych" (Rzadkowska: 126). Dość zresztą szybko okaże się, że coraz bardziej zdemokratyzowanej publiczności „nie wystarczają [już] płaczące na scenie rokokowe markizy".

Tak więc francuski teatr cierpiał kryzys. I choć dramatopisarze usilnie wymyślali kolejne konwencje i atrakcje, by zdobyć przychylność widzów, to te szybko obojętniały i wyczerpywały się, a klasyczne formy pozostawały w stanie paraliżu. Nowa publiczność wyrażała coraz częściej niezadowolenie z takiego stanu rzeczy, czego świadectwem niech będzie taka oto wiadomość zamieszczona na łamach „Correspondence littéraire" w roku 1753:

> Komedia Francuska po przeżyciu bardzo ciężkiego roku, gdyż wydaje się, że publiczność straciła tak cenne upodobanie do tragedii i dobrej komedii, a wszystkie nowe sztuki wystawiane od roku w tym teatrze upadły, zainaugurowała otwarcie sezonu po przerwie wielkanocnej niezwykłą przemową, wygłoszoną przez Le Kain, słynnego aktora tragicznego […].
>
> (cyt. za Rzadkowska: 125)

W przemówieniu tym komediant prosił widzów o wyrozumiałość dla trupy i wykazanie większego zrozumienia oraz szacunku dla wielkich dzieł Jeana Racine'a czy Pierre'a Corneille'a. Na próżno. Do przywiązanych do tradycji aktorów scen oficjalnych z trudem docierało, że to, co oni uważali za wielkie i wartościowe, było przez publiczność coraz częściej podważane. W tym kontekście dużo lepiej radził sobie teatr bulwarowy, który obchodząc królewskie zakazy i restrykcje, musiał zaproponować swoim widzom inne – dziś powiedzielibyśmy: eksperymentalne w formie – przedstawienia (por. Brunet; Mazzoleni).

## Drama mieszczańska

Impas, w jakim znalazł się repertuar klasyczny, nowe społeczne uwarunkowania oraz niedawne przemiany w teatrze zainspirowały Diderota do napisania sztuk pt. *Syn naturalny* (1757), opatrzonej apendyksem w postaci *Rozmowy na temat „Syna naturalnego"*, oraz *Ojciec familii*[4] (1758), którą poprzedził *Rozprawą*

[4] Co ciekawe, sztuka ta odniosła prawdziwy sukces sceniczny dopiero w roku 1769.

*o poezji dramatycznej*. W tych dwóch traktatach dowodził Diderot potrzeby stworzenia nowej formy scenicznej, pośredniej w stosunku do dwóch istniejących gatunków, którą nazwał komedią poważną, a która z czasem zyska miano dramy mieszczańskiej.

Z czego wynikała potrzeba stworzenia nowego gatunku? Otóż Diderot uważał m.in. – podobnie jak Rousseau – że teatr w ówczesnej, wciąż zasadniczo klasycznej formie nie odpowiadał już na potrzeby większości widzów, przez co utracił zdolność moralnego pouczania, co byłoby zgodne z duchem epoki. Jednakże przeciwnie do autora *Nowej Heloizy*, wnosił on nie o likwidację deprawujących i upadlających Francuzów teatrów, lecz o odnowę sceny w nurcie oświeceniowej misji naprawy zepsutych i zużytych instytucji *ancien régime'u*, zwanej regeneracją. Tak oto Diderot zaproponował głęboką reformę teatru w mieszczańskim duchu utylitaryzmu. Niech paryżanie i mieszkańcy innych europejskich miast wynoszą z widowisk etyczne korzyści – postulował.

> Empatia wobec postaci i sytuacji wystawianych na scenie miała wywrzeć odpowiedni efekt moralny na publiczności. Nie chodziło już o *katharsis*, rodzaj emocjonalnego wstrząsu wewnętrznego, a o empiryczne, rozumowe pojęcie postaw i motywacji ukazywanych na scenie bohaterów; poprzez refleksję nad przedstawieniem widz miał dojść do przekonania, że musi zmienić swoje postępowanie.
>
> (Wysłobocki, 2017: 192)

Teorię Diderota wsparł w swoich pismach inny znany wówczas dramatopisarz, Louis-Sébastien Mercier. Obaj uważali, że im bardziej teatr zbliży się w swej estetyce i przedstawianych na scenie sytuacjach i postaciach do przeciętnego widza, tym bardziej będzie prawdziwy i realistyczny, a tym samym lepszy wywoła u niego efekt dydaktyczny, przyczyniając się w ten sposób do moralnej poprawy jego samego i całego społeczeństwa.

Wtórował im Jean-François Marmontel, przyjaciel Diderota i jeden ze współautorów *Encyklopedii*. W haśle „Komedia" podkreślał on wyraźnie dydaktyczny charakter przedstawień: „teatr jest dla występku i głupoty tym, czym dla zbrodni – trybunał, gdzie się ją sądzi, oraz szafot, gdzie się ją karze" (1753; tłum. T.W). Zaś kilkanaście lat później na łamach *Suplementu* do *Encyklopedii* tak pisał o przedmiocie zainteresowania dramatu mieszczańskiego (w kontrze do postrzeganej jako arystokratyczna tragedii):

> Krzywdzi się serce ludzkie i nie docenia się natury, uważając, że potrzebuje ona tytułów, aby nas wzruszyć. Święte imiona przyjaciela, ojca, kochanka, małżonka, syna, matki, brata, siostry, wreszcie człowieka, w połączeniu z interesującymi obyczajami – oto zasady patetyczne.
>
> (cyt. za Rzadkowska: 131)

Co ciekawe, choć Diderot i Mercier okazali się świetnymi teoretykami nowego gatunku, to zdecydowanie największy sukces sceniczny w dziedzinie dramy mieszczańskiej odniósł kto inny – Michel-Jean Sédaine. Napisał on m.in. bardzo wówczas popularną sztukę pt. *Filozof mimo woli* (1765), w której główna postać – kupiec o szlacheckich korzeniach, pan Vanderk – udowadnia, że pojęcia honoru i godności, które uważano wówczas za przymioty moralne arystokracji *par excellence*, wspólne są wszystkim ludziom, niezależnie od pochodzenia społecznego. Konflikt na linii arystokracja–mieszczaństwo na deskach teatru zarysowywał się więc – i to zdecydowanie wyraźnie – już dekadę przed premierą *Cyrulika sewilskiego* i *Wesela Figara* Carona de Beaumarchais'go.

Tę ostatnią sztukę, wystawioną publicznie po raz pierwszy 27 kwietnia 1784 roku w Komedii Francuskiej, obejrzał m.in. nikomu wtedy szerzej nieznany młody kapitan nazwiskiem Bonaparte. Po spektaklu w swoim dzienniku zanotował: „Oto idzie rewolucja!" [*C'est une révoluton en marche!*]. I wcale się nie mylił, bo w roku 1789, kilka zaledwie lat po inscenizacji *Wesela Figara*, Francję ogarnął duch reform, który wspomożony nagłym wtargnięciem na scenę polityczną mas ludowych przybrał postać radykalnej rewolucji, co nie pozostawało bez znaczenia dla dalszego rozwoju sztuki scenicznej i instytucji teatralnych w objętym ferworem przemian kraju.

## Rewolucja (francuska) w teatrze

W zasadzie całe życie publiczne uległo w okresie rewolucji francuskiej swoistej teatralizacji, a scena stała się źródłem inspiracji dla organizatorów życia politycznego. Szczególnie wyróżnić przy tej okazji wypada dwa elementy – po pierwsze publiczne egzekucje, którym nadano specyficzny, skodyfikowany i dramatyczny (w obu znaczeniach) przebieg, podczas których dbano o odpowiednią oprawę i w których występowało najczęściej troje „aktorów": ofiara, kat i – *last but not least* – gilotyna; a po drugie – szczegółowo przemyślane i majestatycznie

inscenizowane święta publiczne, będące swoistym mariażem liturgii świeckiej i religijnej. Kolejne rządy przyzwyczajały obywateli do wielkich, pompatycznych celebr w przestrzeni publicznej, takich jak choćby Święto Federacji (14 lipca 1790 i w kolejnych latach) albo Święto Istoty Najwyższej (8 czerwca 1793).

W zasadzie cała rewolucja wydawała się jednym wielkim, nieustającym przedstawieniem łączącym w sobie wszelkie wyobrażalne – a czasem też i niewyobrażalne (!) – gatunki, elementy i treści, wywołując u obserwatorów i uczestników skrajne emocje. Był to spektakl specyficzny – w pewnym sensie w duchu teorii Rousseau – bo z widzów czynił nierzadko aktorów, czasem wbrew ich woli; spektakl publiczny i demokratyczny, bowiem każdy, kto chciał, mógł w nim wziąć udział (niezależnie od tego, czy był bogaty, czy biedny, czy potrafił czytać, czy nie); spektakl zbiorowy, w którym liczyło się wspólnotowe przeżywanie emocji i zwrotów akcji tudzież opłakiwanie tragicznych losów jej „bohaterów" (zob. Ozouf, [1976] 2008).

Zaledwie kilkanaście miesięcy od obalenia Bastylii dokonała się też prawdziwa rewolucja w obszarze instytucji teatralnych. W wyniku zniesienia przywilejów królewskich[5] ograniczających działalność stołecznych scen, jak grzyby po deszczu zaczęły otwierać się kolejne prywatne przedsięwzięcia – na koniec roku 1791 działało w Paryżu przeszło pięćdziesiąt scen!

Teatr, obok prasy, stał się w czasie rewolucji najpopularniejszym medium. Posiadał bowiem cechy, które w tamtych okolicznościach historycznych okazały się bardzo korzystne – miał publiczny, zbiorowy i demokratyczny charakter, potrafił szybko reagować na bieżące wydarzenia oraz – a może i przede wszystkim – łatwo było mu nadać dydaktyczny sznyt, z czego władze nowo utworzonej Republiki będą chętnie korzystać, szczególnie w obliczu trudności w ustanowieniu nowego systemu oświaty powszechnej (Wysłobocki, 2017: 193–195). Nie bez kozery organizacja i kontrola życia teatralnego leżała wówczas w gestii Komitetu Wychowania Publicznego – scena bowiem uznana została przez wielu polityków, a także przez samych dramatopisarzy, za swoistą „szkołę dla ludu", która przelewać miała do głów Francuzów nowe, „zregenerowane" w duchu oświeceniowym i republikańskim wartości, a w sercach ich zaszczepiać miłość

[5] Przywileje te zniósł dekret z 13 stycznia 1791 roku. Od tej pory każdy obywatel mógł we Francji otworzyć własny teatr – wystarczyło złożyć odpowiednie zawiadomienie u władz lokalnych.

ojczyzny (Bourdin: 26–35). Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że teatr publiczny łatwiej było poddać kontroli cenzury aniżeli prywatne, zamknięte literackie salony albo indywidualnych czytelników powieści, którzy z dala od wzroku prawdziwych patriotów oddawali się lekturze „arystokratycznych" czytadeł.

Wraz jednak z powstaniem tzw. repertuaru patriotycznego, realizującego republikańską misję wychowania i moralnej regeneracji Francuzów, teatr nie przestał być miejscem rozrywki – większość wystawianych wtedy na scenach sztuk to utwory obyczajowe i komedie (Bourdin: 46–48), z których jednak skrzętnie eliminowane są wszelkie ślady po upadłym *ancien régimie* ucieleśniającym wszystko to, co złe, nieobyczajne, niemoralne i niesprawiedliwe (Usandivaras-Mili: 210). W zasadzie z dnia na dzień odchodzą do lamusa przedstawienia i treści, które nie licują z nowym porządkiem. Gilotyny nie uniknie nawet uświęcony tradycją repertuar klasyczny: występujący w sztukach królowie i książęta zostają przemianowani na prezydentów albo generałów, a hrabiowie i ich służący – na obywateli; są też i takie sztuki, które rewolucyjne okoliczności aktualizują, interpretując je na nowo, jak choćby *Brutus* czy *Śmierć Cezara* Voltaire'a (Usandivaras-Mili: 214–222). Dramatopisarze szukają wtedy pośpiesznie takich form ekspresji scenicznej, które mogłyby zadowolić estetycznie niemal zupełnie nowych widzów, bowiem najważniejsza chyba zmiana, jaka zaszła w obrębie ówczesnego teatru, to wymiana publiczności.

Po roku 1791, po nieudanej próbie ucieczki rodziny królewskiej z Paryża, arystokracja stołeczna i wersalska masowo wyemigrowała za granicę, do niemieckiej Koblencji czy Londynu, by już z bezpiecznej perspektywy przyglądać się dalszemu przebiegowi wypadków. Teatry i dramatopisarze musieli więc wziąć pod uwagę, układając repertuar na kolejne tygodnie i pisząc nowe utwory, że robili to dla pozostałych mieszkańców – kupców, rzemieślników, drobnomieszczan, a także robotników fizycznych zwanych sankiulotami. To nagłe, masowe wtargnięcie do teatrów niższych warstw społecznych musiało radykalnie odmienić jego oblicze. Ludzie ci bowiem nie byli zainteresowani wzniosłymi tragediami czy wysublimowanym humorem, oni szukali silnych i jednoznacznych emocji – chcieli szczerego, ludowego śmiechu, spektakularnego widowiska oraz bohaterów z krwi i kości, co odnajdywali dotychczas jedynie w teatrze bulwarowym

i jarmarcznym; nie interesowała ich poetycka metafora, językowy pedantyzm czy niedopowiedzenie.

Twórczość literacką okresu rewolucji francuskiej charakteryzuje płynność i hybrydyzacja form – tak powieściowych, jak i dramatycznych – na skutek odejścia od ustalonych w wiekach poprzednich konwencji, odrzucanych częściowo na fali nienawiści do wszystkiego, co było wytworem *ancien régime'u*. Tradycja literacka nie przepadła jednak całkowicie, ale została rozbita na drobne kawałki, z których tylko część wyrzucono; z tego, co zostało, każdy twórca brał to, co uważał za najlepsze. Mnożyły się wtedy utwory, których autorzy usiłowali zaskoczyć widza formalnym eklektyzmem i treścią. I tak na przykład do teatru pójść można było na „sztukę tragi-polityko-komiczną", „sztukę heroikomiczną z wodewilami" albo „tragikomedię historyczną prozą", a nawet „krótką sztukę historyczno-patriotyczno-republiko-maniakalną dla tyranobójców[6]". Do wielu przedstawień wprowadzono popularne i ludyczne elementy baletu i opery, choć może raczej należałoby powiedzieć po prostu: tańca i śpiewu, bowiem najczęściej niewiele miały one wspólnego z wysmakowanym stylem, jaki znamy z poprzednich dziesięcioleci. Szczególnym uznaniem demokratycznej publiczności cieszyły się właśnie piosenki, które pod postacią wodewili śpiewano tak chętnie na paryskiej ulicy jeszcze przed wybuchem rewolucji[7], a także w trakcie bulwarowych przedstawień. Co ciekawe, nawet jeśli w samej sztuce piosenek nie było, to można być prawie pewnym, że przed, po, a nawet i w antrakcie, intonowano odpowiednie nuty i wspólnie śpiewano to, co akurat było popularne.

Ze sceny zdecydowanie częściej niż kiedyś słychać było prozę – bliższą prawdziwemu życiu aniżeli arystokratyczny aleksandryn – oraz mowę potoczną, z jej przekleństwami, powiedzonkami czy formami niegramatycznymi. Niegdysiejszego „pana" wyparł „obywatel"; postacie zwracały się do siebie nierzadko przez republikańskie „ty", a o zasadzie odpowiedniości czy jedności miejsca

[6] Był to podtytuł sztuki autorstwa François Marchanta pt. *Le bon ménage républicain, ou Les époux bien assortis* (1793) [dosł. *Prawdziwie republikańskia rodzina, czyli dobrze dobrani małżonkowie*].

[7] Jeszcze w 1784 r. Mercier tak pisał w *Obrazie Paryża* nt. wodewili: „Nie ma wydarzenia, którego kpiarski nasz ludek nie włożyłby do wodewilu. Francuz lubuje się w epigramacie, a dowcipem odpowiada na wszystko, co mu kto przedstawi. Wodewile, jakkolwiek złośliwe, często zawierają prawdę. Zawsze bywały kpiące i urągliwe, ale odkąd zaczęli pisać je lub poprawiać ludzie z dworu, stały się już nazbyt ostre, nazbyt jadowite" (Mercier, [1797] 1959: 107).

chętnie zapomniano. Wciąż powoływano się przy tym na autorytet Diderota i Merciera, którzy pedagogiczny charakter sztuk teatralnych opierali właśnie między innymi na jak największym zbliżeniu się przedstawienia scenicznego do prawdziwego życia. A nawet z niejaką dumą konstatowano, że sam Rousseau zmieniłby zdanie na temat sztuki dramatycznej, gdyby zasiadł na widowni np. Teatru Republiki[8].

## Odpowiedź na traumę

Gdy 9 thermidora roku II (28 czerwca 1794) pod ostrze gilotyny głowę położył Maximilien de Robespierre, idol paryskich sankiulotów i drobnomieszczan, Francuzi z nieco wyższych warstw społecznych mogli w końcu odetchnąć z ulgą. Powszechnie uznano wówczas, że oto rewolucja, po okresie krwawych ekscesów, dobiegła końca. Po ścięciu Nieprzekupnego nastąpiło we Francji moralne rozprężenie, które było naturalną niejako odpowiedzią na okres panowania polityki terroru i jakobińskiej, żelaznej „cnoty" ucieleśnianej przez Robiespierre'a i jego akolitów z Komitetu Ocalenia Publicznego.

Symboliczny i wymowny był w tym kontekście tytuł sztuki teatralnej autorstwa Charles-Louisa Tissota wystawionej dziewięciokrotnie wiosną 1795 roku na deskach Théâtre de l'Opéra-Comique national, niegdysiejszej Komedii Włoskiej – *On respire* (dosł. oddychamy, bierzemy oddech). Wyrazem tej reakcji będą też na przykład organizowane wówczas w Paryżu bale *à la victime*, w jakich mogli brać udział ubrani na czarno tylko ci, których krewni zostali straceni na gilotynie. Modne staną się u kobiet zaczesane do góry włosy odsłaniające szyje, jak gdyby na znak solidarności ze straceńcami. Mężczyźni zaś w geście powitania głowy będą spuszczać tak nagle i szybko, iż można było odnieść wrażenie, że im one… spadają. Paryskimi ulicami będą się z kolei przechadzać ekstrawagancko ubrani młodzieńcy zwani *Incroyables* i nie mniej szokujące

[8] W roku 1789 Komedia Francuska zmieniła nazwę na Teatr Narodu. W kolejnych latach, w wyniku scysji politycznych pomiędzy aktorami, część trupy opowiadająca się za ideami republikańskimi odłączyła się i stworzyła w roku 1792 nową scenę – Teatr Republiki; to tam właśnie występował m.in. słynny Talma.

swym negliżem *Merveilleuses*. W 1797 roku Mercier tak będzie opisywał tamten okres w *Nowym Paryżu*:

> Czy w przyszłości ktoś da wiarę, że ludzie, których krewni zginęli na szafocie, ustanowili nie dni wspólnego i pełnego powagi umartwiania się […], lecz dni taneczne, kiedy to tańczyli, pili i jedli do upadłego?
>
> (Mercier, [1797] 1994: 339; tłum. T.W.)

Nieprzypadkowo właśnie wtedy, w kontekście reakcji na traumy Terroru, rozwijały się i popularyzowały we Francji dwie formy literackie podejmujące jakże charakterystyczne dla epoki mroczne wątki – z jednej strony powieść gotycka[9] [fr. *roman noir*], a z drugiej melodramat. Obie miały wiele wspólnych cech i treści. Często bywały także dla siebie wzajem inspiracją – teatr chętnie inscenizował utwory prozatorskie, jak choćby poczytne wówczas powieści François Guillaume'a Ducray-Duminila, które stały się kanwą dla niejednego melodramatu (Szkopiński: 234). Było tak w przypadku np. *Celiny, czyli dziecięcia tajemnicy* – powieść została wydana w roku 1798, a na jej podstawie René-Charles Guilbert de Pixerécourt stworzył niemniej popularne przedstawienie pod tym samym tytułem, które okazało się jego pierwszym wielkim sukcesem scenicznym (Brunet: 28–29). Ten sam Pixerécourt współpracował blisko z innym dramatopisarzem, Loaisielem de Tréogate'em, który jeszcze w roku 1792 wystawił i opublikował *Zamek Diabła*[10], uważany za protoplastę melodramatu. Na kartach tej sztuki odnaleźć już można wiele elementów nowego gatunku: uproszczoną kanwę, manichejską wizję świata, złoczyńców, tajemnicę, duchy, a w końcu także liczne spektakularne efekty specjalne, jak sztuczne ognie czy eksplozje (Brunet: 27–28).

Wypada zauważyć, że wiele z wyżej wymienionych elementów było wspólnych tak rewolucji, jak i melodramatowi czy powieści gotyckiej. Zjawiska te

---

[9] Co ciekawe, powieść gotycka nie przyjęła się we Francji od razu, choć pierwsze dzieła autorów angielskich zostały przetłumaczone jeszcze przed rewolucją – *Zamczysko w Otranto* (1764, przekł. fr. 1767) Horace'a Walpole'a oraz *The Old English Baron* (1778, przekł. fr. 1787) Clary Reeve (zob. Wysłobocki, 2020: 85–97).

[10] Premiera tej komedii heroicznej, bo taki podtytuł nosiła, odbyła się 5 września 1792 na deskach Théâtre national de Molière. Do końca roku 1793 wystawiono ją w sumie 67 razy (Tissier: 231). Polski przekład tej sztuki dostępny jest w tłumaczeniu Sebastiana Zacharowa (2004).

łączyły m.in.: nagłe i niespodziewane zwroty akcji, złamanie dotychczasowych zasad społecznych i etycznych, straszliwe zbrodnie, przerażające momenty grozy czy w końcu brutalna wizja świata, a także elementy „dekoracji", takie jak ruiny zdewastowanych i opuszczonych dworów i klasztorów, więzienia czy lochy.

## Podsumowanie

Melodramat, niczym soczewka, skupił w sobie różne tendencje epoki; ustalił się jako odpowiedź na poszukiwania estetyczne i formalne dramatopisarzy oraz społeczne zapotrzebowanie, a nawet polityczne uwarunkowania końca XVIII wieku, które w niczym nie przypominały Francji z pierwszej połowy stulecia. Świetnie wpisywał się w obyczajowe gusta epoki – trafiał do prostego widza dzięki zastosowanym środkom ekspresji, osiągał – dość prosty, ale jednak – cel dydaktyczny/moralny, chętnie wykorzystywał nowinki techniczne w zakresie inscenizacji (efekty specjalne, częste zmiany dekoracji), a przede wszystkim realizował istniejącą w widzach potrzebę patetycznych uniesień, umożliwiając im przeżywanie silnych emocji, od jakich w pewnym sensie uzależnili się w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Wydaje się, że po przeżyciu tak silnej traumy, jaką była rewolucja, Francuzi potrzebowali ciągłych podniet i pobudzania zmysłów; melodramat oferował to poprzez naprzemienne ukazywanie egzaltowanych obrazów zgryzot, grozy i szczęścia.

Co ciekawe, w utworach melodramatycznych przełomu wieków XVIII i XIX raczej nie odnajdziemy bezpośrednich nawiązań do niedawnych, bulwersujących i krwawych wydarzeń. O ile bowiem epatowanie na scenie grozą podobało się widzom i realizowało ich estetyczne (a może i fizjologiczne) potrzeby, to przypominanie obrazów i wydarzeń rewolucji ich nie interesowało – tych widzieli i doświadczyli aż nadto[11]. Melodramat dawał wówczas widzom coś jeszcze innego – wiarę w sprawiedliwość dziejową; przekonanie, że koniec końców dobrzy ludzie zawsze zostają wynagrodzeni i odnajdują szczęście, a źli – choćby nie wiem, jak bardzo kłamali i jak wymyślnych masek nie przybierali – zawsze zostają obnażeni i ponoszą zasłużoną karę. Charles Nodier we wstępie do *Wyboru Sztuk* Pixerécourta (wyd. 1841–1843) pisał z pełnym

[11] Zob. Didier, 1989; Ozouf, 2001; Bochenek-Franczak, 2011; Jakubowska i in.: 57–86.

przekonaniem: „Melodramat to nie było byle co! To była moralność Rewolucji!" (cyt. za Buckley: 66; tłum. T.W.). Melodramat stał się więc jednym ze środków zabliźniania porewolucyjnych ran i zaprowadzania na nowo społecznego ładu.

**Bibliografia**


Bochenek-Franczak, Regina. *Raconter la Révolution*. Louvain: Éditions Peeters, 2011.

Bourdin, Philippe. *Aux origines du théâtre patriotique*. Paris: CNRS Éditions, 2017.

Brunet, Brigitte. *Le Théâtre de Boulevard*. Paris: Nathan, 2004.

Buckley, Matthew S. *Tragedy Walks the Streets. The French Revolution in the Making of Modern Drama*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.

Chaunu, Pierre. *Cywilizacja wieku oświecenia*. Tłum. Eligia Bąkowska. Warszawa: PIW, 1989 [1971].

Didier, Béatrice. *Écrire la Révolution 1789–1799*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Fournier, Stéphanie. „Le vaudeville ou l'art de s'adapter aux circonstances". *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*. Red. Thibaud Julian et Vincenzo De Santis. Paris: Classiques Garnier, 2019. 93–97.

Jakubowska, Joanna i in. *Panorama literatury francuskiej: wojna a piśmiennictwo*. Kraków: Universitas, 2020.

Lagrave, Henri. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1972.

Marmontel, Jean-François. „Comédie" [hasło]. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Red. Denis Diderot, Jean d'Alembert. T. 3. https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/3/3113/ [dostęp: 23.03.2021].

Mazzoleni, Elena. „Les Fourberies de la Foire: une révolution sociopoétique et théâtrale". *Romanica Wratislaviensia* 67 (2020): 159–169.

Mercier, Louis-Sébastien. „Bals à victime". Tegoż. *Le Nouveau Paris*. Paris: Mercure de France, 1994 [1797].

------. „Pioseneczki. Wodewile". Tegoż. *Obraz Paryża*. Tłum. Anna Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa. Warszawa: PIW, 1959 [1784].

Nicoll, Allardyce. *Dzieje teatru*. Tłum. Antoni Dębnicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Ozouf, Mona. *Les aveux du roman*. Paris: Gallimard, 2001.

------. *Święto rewolucyjne 1789–1799*. Tłum. Andrzej Siemek. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008 [1976].

Rzadkowska, Ewa. *Encyklopedia i Diderot w polskim oświeceniu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1955.

Szkopiński, Łukasz. *L'œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil*. Paris: Classiques Garnier, 2015.

Tissier, André. *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique.* T. 2. Genève: Droz, 2002.

Usandivaras-Mili, Muriel. „Voltaire revu et corrigé par la Révolution française: le cas de *La mort de César*". *L'homme et la nature* 10 (1991): 209–225. DOI: 10.7202/1012636ar.

Voltaire. „Discours sur la tragédie ancienne et moderne". Tegoż. *Sémiramis*. [Paris, 1747]. http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/VOLTAIRE_SEMIRAMIS.xml [dostęp: 26.11.2020].

------. *Listy o Anglikach, albo listy filozoficzne*. Tłum. Julian Rogoziński. Warszawa: PIW, 1952 [1734].

Wysłobocki, Tomasz. „Powieść (gotycka) w cieniu rewolucji francuskiej – między fikcją a rzeczywistością". *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*. Red. Paweł Pluta, Marcin Cieński. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2020. 85–97.

------. „Rewolucja francuska na deskach teatru, rewolucja w teatrze". *Literatura od kuchni: w kręgu dawnej kultury krajów romańskich*. Red. Anna Gęsicka. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2017. 189–204.

Zacharow, Sebastian. *U źródeł melodramatu. Joseph-Marie Loaisel de Tréogate. Antologia tekstów*. Tłum. i oprac. Sebastian Zacharow. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004.

## In the Shadow of the Guillotine. On the Aesthetic, Moral and Social Circumstances of the Emergence of Melodrama

**Summary**

The main goal of the article is to inscribe the formation, at the turn of the 18th century, of the melodrama in a broader context in order to show that the creation of this dramatic genre was not a result of one man's talent or pure coincidence but actually a result of the historical process and numerous social and aesthetic tendencies that had been influencing the French theatre over previous decades. All these transformations that would eventually get compounded into melodrama, appearing throughout the century, have been observed and commented on, demonstrating once again that theatre is a never-ending story of making and becoming.

**Keywords:** France, drama, theatre, melodrama, the French Revolution

**Słowa kluczowe:** Francja, dramat, teatr, melodramat, rewolucja francuska

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-03

Iwona Puchalska
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0003-0681-7460

# Od melologu do melodramatu i dalej, czyli historia wątpliwej tożsamości

Atrybucje gatunkowe stanowią z reguły – zwłaszcza od czasu romantycznych przewrotów, kontestacji i rekonfiguracji – splątane i trudne problemy, jednak w teatrze muzycznym sprawa zdaje się bardziej zawikłana niż gdziekolwiek indziej. Mnogość tradycji lokalnych, a następnie kolejne reformy dramaturgii muzycznej zmierzające bądź to do wyklarowania istniejących, bądź zaproponowania nowych formuł, wreszcie – współczesne innowacje rekontekstualizujące dawne konwencje powodują, że nomenklatura bywa tu chwiejna, zwłaszcza jeśli chodzi o transmisję nazw gatunkowych pomiędzy różnymi językami narodowymi. Te kłopoty zdają się nie dotyczyć jednak terminu „melodramat". Niezależnie od tego, czy używamy go jako określenia widowiska scenicznego z przełomu XVIII i XIX wieku, czy jako nazwy konwencji kinematograficznej, jego grecka etymologia sprawia, że przekłada się on na różne języki łatwo i skutecznie. Dlatego pewne zdziwienie musi budzić – przynajmniej na pierwszy rzut oka – wielojęzyczny opis, jaki znajdziemy na okładce nagrania (audio) *Werthera* Gaetano Pugnaniego, dokonanego przez orkiestrę Academia Montis Regalis pod batutą Luigiego Mangiocavallo, z udziałem Graziana Piazzy i Luki Occellego, wydanego w 1996 roku przez OPUS 111:

> *Werther*
>
> Melologo in due partii de Goethe
> Mélodrame en deux parties d'après Goethe / Melodrama in two parts after Goethe
> Melodram in zwei Teilen nach Goethe

Nieadekwatność określenia gatunkowego zdaje się podkreślać fakt, że przecież w języku włoskim istnieje termin „melodramma", co mogłoby sugerować, że mamy w podtytule do czynienia z różnymi pojęciami – wprawdzie, jak wyjaśnia autor hasła w Grove, „melodrama" i „melodramma" nie są terminami synonimicznymi[1], jednak to klarowne, encyklopedyczne rozróżnienie mąci praktyka terminologiczna XVIII i XIX wieku, kiedy to rozmaite i mnożące się gatunki słowno-muzyczne dalekie były od wyrazistej systematyzacji, zwłaszcza jeżeli opisywane były w różnych językach, w których owo dystynktywne dla Grove'a pojednyncze lub podwójne „m" nie było uwzględniane[2]. Również atrybucja gatunkowa danego utworu dokonana przez jego autora nie była bynajmniej zobowiązująca, zwłaszcza jeśli chodziło o dzieła niekonwencjonalne czy eksperymentalne. Dla przykładu, Wolfgang Schimpf wymienia ponad 30 różnych określeń doprecyzowujących szeroko rozumianą formułę melodramatu, pochodzących z ostatniej ćwierci XVIII wieku, zastrzegając, że lista daleka jest od kompletności (Schimpf: 12).

Konfuzję pojęć *melologo*, *melodrama* i *melodramma* potęguje fakt, że zakres stosowania tego pierwszego jest ograniczony do języka włoskiego i hiszpańskiego; w innych językach dla podkreślenia swoistości utworów realizujących charakterystyczny dla melologu typ połączenia deklamacji z partiami instrumentalnymi stosuje się formy opisowe – i tak na przykład w katalogu Schotta znajdziemy cały zestaw utworów dających się opisać terminem „melolog", zebranych pod hasłem zbiorczym: „Sprecher mit Orchester oder Instrumenten" [deklamacja z orkiestrą lub instrumentem] – choć niektóre z tych dzieł opatrzone są przez ich autorów podtytułem „melodramat".

---

[1] *Melodrama* to „a kind of drama, or a part of a drama, in which the action is carried forward by the protagonist speaking in the pauses of, and later commonly during, a musical accompaniment. (It is distinct from the Italian melodramma, meaning simply 'musical drama', or opera" (Branscombe, 2021). *Melodramma* natomiast to „a standard 19th-century term for opera with reference to text rather than music. It has no connection with the popular Victorian dramatic entertainment called 'melodrama', nor with Melodrama in the sense of words spoken over music, for which the Italian term is melologo" (Budden, 2021).

[2] W tłumaczeniu haseł encyklopedii Grove'a na język polski termin „melodrama" byłby (z grubsza) odpowiednikiem polskiej melodramy, a „melodramma" – melodramatu, jednak takie rozróżnienie nie jest funkcjonalne, o ile bowiem drama (zazwyczaj z przymiotnikiem „mieszczańska") jest w polskiej terminologii dobrze zakorzeniona, to melodrama – już nie.

Współczesny słownik językowy zdecydowanie potwierdza specyficznie włoskie użycie tego terminu, zresztą nie uciekając się do takiego niuansowania, jak Grove i nie wprowadzając rozróżnienia między *melodrama* i *melodramma*:

> Melologo (dal gr. μέλος „melodia" e λόγος „parola"). – Con questo termine si designa in Italia un genere di composizione (cui altrove corrisponde, nelle varie forme linguistiche, l'impropria voce *Melodramma*), nel quale una semplice recitazione, più o meno libera, d'un testo letterario (poetico più spesso che prosastico) è accompagnata da una sincronica parafrasi strumentale[3].
>
> (Rossi-Doria, 1934)

O włoskiej tradycji tego pojęcia świadczy również m.in. płyta nagrana w 2013 roku przez Luciano Bertoliego (narratora) i Mauro Bertoliego (pianistę), która nosi tytuł „MELODRAMAS for piano and narrator" i zawiera m.in. trzy utwory Liszta (*Lenore*, *Des Todten Dichter Liebe* i *Der Taurige Mönch*) opisane w bilingwicznym układzie jako „3 Melodramas – 3 Melologhi". Ten powrót we włoskiej nomenklaturze do terminu „melologo" podkreśla ograniczony zakres występowania tego słowa, doprecyzowującego to, co w anglojęzycznej notce towarzyszącej tejże płycie napisanej przez Jamesa Wrighta zostało określone jako „The 'Recitation with Piano' (or „The 'Recitation with Melodrama')". A więc pojęcie „melologo", choć zagubione w kosmopolitycznej genologicznej wieży Babel, nadal nie zaginęło bez reszty i jest aktywizowane – choć jako termin endemiczny, obserwowalny praktycznie jedynie w przestrzeniach włoszczyzny. Kontynuując metaforę botaniczną (z botaniką bowiem genologia ma bardzo wiele wspólnego), można by uznać, że słowo to stanowi lokalny relikt, świadectwo wczesnej fazy rozwojowej gatunku, nacechowanej chwiejnością nomenklaturową; że jest nazwą niejako próbną, eksperymentalną, porzuconą następnie na rzecz bardziej uniwersalnego „melodramatu", który ulegał szybkim mutacjom związanym z adaptacją na wielu różnych terenach, w różnych kulturach narodowych. Takiej tezie przeczy jednak współczesne (jak w podanych wyżej

---

[3] *Melologo* (z gr. μέλος „melodia" i λόγος „słowo") – „terminem tym określa się we Włoszech rodzaj kompozycji (któremu gdzie indziej, nieprecyzyjnie, w różnych wariantach lingwistycznych, odpowiada słowo *Melodramma*), w której prostej deklamacji, mniej lub bardziej swobodnej, tekstu literackiego (częściej poetyckiego niż prozatorskiego) towarzyszy jednoczesna parafraza instrumentalna" (wszystkie tłumaczenia w tekście pochodzą od autorki).

przykładach) użycie tego słowa. Czyli: włoskie „melologo" jest odpowiednikiem francuskiego, niemieckiego, angielskiego czy polskiego „melodramatu", ale nie *vice versa*: nie każdy melodramat jest włoskim melologiem – niektóre z nich to „melodrammi". Włoska nomenklatura zdaje się więc być bardziej pod tym względem precyzyjna niż nomenklatura innych języków i lepiej oddawać istotę rzeczy – jako że przywołane utwory, takie jak *Werther* Pugnaniego czy *Lenora* Liszta nie mają z klasycznymi teatralnymi melodramatami przełomu XVIII i XIX zbyt wiele wspólnego. Rozpowszechnione w większości języków (w różnych wariantach lingwistycznych, ale o wyrazistej i rozpoznawalnej strukturze etymologicznej) pojęcie „melodramat" jest więc w tej relacji pojęciowej agresywnym konkurentem, o wielkiej pojemności semantycznej, w której utonęła specyfika melologu. Dlatego też synonimiczność, sugerowana w zacytowanym opisie płytowym, prowadzi w fałszywą stronę – wskazuje tożsamość tam, gdzie jej nie ma.

Oczywiście nomenklatura geneologiczna reguluje się według własnych prawideł i trudno byłoby postulować obecnie upowszechnienie terminu melolog; warto jednak przyjrzeć się specyficznej formie słowno-muzycznej, którą określa się tym mianem, a którą w innych językach niekiedy – dla uniknięcia konfuzji wynikającej ze zbyt szerokiego spektrum znaczeniowego słowa „melodramat" – zastępowano rozmaitymi formami opisowymi.

Czym jest więc ów „właściwy" melolog, stanowiący realizację odmiennej od melodramatycznej idei gatunkowo-estetycznej? Aby to ustalić, najlepiej odwołać się do pierwowzoru tej formy, jakim był *Pigmalion* Jeana-Jacquesa Rousseau, przez samego autora nazwany „sceną liryczną", lecz już przez Georga Bendę, autora niemieckiej wersji dzieła, określony jako „monodram" („Ein Monodrama")[4], następnie zaś nazywany także – w różnych edycjach – monologiem, kantatą, przedstawieniem lirycznym czy też wręcz dramatem muzycznym (Schimpf: 227–228), oraz do wspomnianego *Werthera*, jako intencjonalnego „melologu", który jednak w różnych źródłach i opracowaniach był opatrywany nazwami takimi jak *Werther-Symphonie*, poemat symfoniczny czy suita symfoniczna, a nawet powieść muzyczna (Basso: 15–16).

[4] Zob. lipskie wydanie w tłumaczeniu Bendy z 1780 roku: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062358t.r=rousseau%20pygmalion?rk=21459 [dostęp: 31.03.2021].

Melolog obserwowany na przykładzie *Werthera* i *Pigmaliona* jawi się jako kwintesencja pączkującej pod koniec XVIII wieku idei korespondencji sztuk – modelowy właściwie przykład praktyk, nazwanych później przekładem intersemiotycznym oraz muzyką programową. Słowa i dźwięki współdziałają tu poza tradycyjną formułą muzyki wokalnej, w polach nacechowanych wyrazistą autonomią, które jednak wchodzą ze sobą w ścisłe relacje: głos jest deklamowany, a nie śpiewany, a więc nie poddany rygorystycznej obróbce brzmieniowej, zaś partie muzyczne mają charakter instrumentalny, a więc nie ulegają wokalnej semantyzacji. Tę rozdzielność mocno podkreślał sam Rousseau, pisząc o swoim *Pigmalionie*; co istotne, w tej charakterystyce używa on terminu *melodrame* w znaczeniu, w jakim był on jeszcze używany we Francji w XVIII wieku – jako określenie dramatu w całości śpiewanego (Waeber: 9; Thomasseau: 8) – choć, co istotne, nie określa tym mianem swojego utworu, który prezentuje jako rodzaj mutacji gatunkowej:

> Przekonany, że język francuski, pozbawiony wszelkiego akcentu, nie jest wcale sposobny do Muzyki, a zwłaszcza do recytatywu, wymyśliłem rodzaj dramatu, w którym słowa i Muzyka, zamiast iść wespół, dają się słyszeć jedno po drugim i gdzie wypowiadana fraza jest w pewien sposób zapowiadana i przygotowywana przez frazę muzyczną. Scena Pigmaliona jest przykładem tego rodzaju kompozycji, która nie miała naśladowców. Doskonaląc te metodę, otrzyma się podwójną korzyść, odciążając Aktora dzięki częstym spoczynkom i ofiarując Widzowi Francuskiemu rodzaj melodramatu bardziej odpowiadający jego językowi. To połączenie sztuki deklamacyjnej ze sztuką muzyczną jedynie w niedoskonały sposób stworzy wszelkie efekty prawdziwego recytatywu i wrażliwe uszy zawsze nieprzyjemnie odczują kontrast panujący między językiem Aktora i akompaniującej mu Orkiestry; ale Aktor wrażliwy i inteligentny, zbliżając ton swego głosu i akcent swojej deklamacji do tego, co wyraża ciąg muzyczny, zmiesza te nieprzystające kolory tak zręcznie, że widz nie spostrzeże niuansów. W ten sposób ten rodzaj dzieła może stanowić rodzaj pośredni pomiędzy prostą deklamacją i prawdziwym melodramatem, którego urody nigdy nie dosięgnie[5].
>
> (Rousseau: 563–564)

[5] „Persuadé que la langue Françoise destituée de tout accent n'est nullement propre a la Musique, & principalement au récitatif, j'ai imagine un genre de Drame, dans lequel les paroles & la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, & ou la phrase parlée est en quelque sorte annoncée & préparée par la phrase musicale. La scene de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette méthode, reuniroit le double avantage de soulager l'Acteur par de

Jak ukazuje przykład zarówno *Pigmaliona*, jak i *Werthera*, w owym „gatunku pośrednim" między deklamacją a „prawdziwym melodramatem" – choć nie jest to założone wprost w komentarzu Rousseau – bohater jest ukazany jako postać samotna, praktycznie wyłączona z międzyludzkich interakcji. Nie jest to w ścisłym znaczeniu „teatr jednego aktora", ponieważ w finale *Pigmaliona* pojawia się (i przemawia) ożywiona Galatea, zaś wyznaniom Wertera towarzyszy (zwłaszcza w scenie ostatniego widzenia z Lottą) narrator, jednak dominującym głosem jest głos solowy, a motorem akcji nie są relacje między bohaterami, lecz dynamika myślowo-emocjonalna protagonisty. Pigmalion i Werter nie są więc bohaterami melodramatycznymi, ani w historycznym, ani we współczesnym rozumieniu tego słowa (niezależnie od jego chwiejnego zakresu semantycznego [Ratajczakowa: 3–4; Sobina: 36–65]), ponieważ nie są uczestnikami typowej akcji melodramatycznej, która na przełomie XVIII i XIX wieku posiadała wyrazistą architektonikę oraz równie wyrazistą etykę i estetykę: melodramaty były eklektyczne stylistycznie, nie respektowały założeń teatru klasycznego (jako takie bliskie były dramie) i podkreślały efekty dramatyczne zróżnicowaną muzyką; w spektaklach tych postaci cnotliwe (przeważnie kobiece) wpadają w niezawinione opresje, z których wychodzą zwycięsko, nawet jeśli jest to zwycięstwo moralne lub zza grobu, zło zostaje zaś ukarane (Thomasseau: 6–9). Jak to ujęła Dobrochna Ratajczakowa:

> Na *carte d' identité* melodramatu składa się zbiór istotnych cech łącznie stanowiących wiązkę znamienną jedynie dla niego. Najważniejsza to pozorna chaotyczność, doskonale kryjąca wcale ścisły uniform patetycznego dramatu zła, poświęconego propagandzie prawd moralnych w ujęciu czarno-białym. Rozpisany na trzy akty scenicznego egzemplum temat prześladowania jest zrytmizowany: akt pierwszy to prezentacja dobra (spokoju, szczęścia, miłości etc.); drugi przynosi obraz nieszczęścia (zdrady, wojny, fałszywego oskarżenia etc.); akt trzeci – zniweczenie

---

frequens repos, & d'offrir au Spectateur François l'espece de mélodrame le plus convenable a sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical, ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, & les oreilles délicates s'appercevront toujours désagréablement du contraste qui regne entre le langage de l'Acteur & celui de l'Orchestre qui l'accompagne; mais un Acteur sensible & intelligent, en rapprochant le ton de sa voix & l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espece d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation & le véritable melodrame, dont il n'atteindra jamais la beauté".

> występku i tryumf prawdy. Uniform melodramatu wsparty zostaje przez ustabilizowany układ podstawowych postaci: tyrana lub zbójcy, wampira czy zdrajcy, nieszczęśliwej ofiary, opiekuna niewinnych oraz przyjaciela tego ostatniego, brata lub służącego (postaci komicznej, łagodzącej napięcie). To stałe komponenty, mogące ulegać ograniczonej metamorfozie.
>
> (Ratajczakowa: 2)

Istotna była też specyficzna konfiguracja postaci, konstytutywna dla melodramatu; jak to ujął żartobliwy, lecz zarazem trafny opis zawarty w wydanym anonimowo w 1817 roku *Traité du Mélodrame* (będącym owocem współpracy czterech humorystów):

> Aby stworzyć dobry Melodramat, trzeba przede wszystkim wybrać tytuł. Trzeba następnie dostosować do tego tytułu jakiś temat, albo historyczny, albo wymyślony; następnie jako główne postaci ukazuje się naiwniaka, tyrana, niewinną i prześladowaną kobietę, kawalera i, na tyle, na ile się da, jakieś oswojone zwierzę, psa, kota, kruka, srokę lub konia. […] Tyran zostanie zabity na końcu sztuki, cnota zatriumfuje, a kawaler powinien poślubić nieszczęśliwą, niewinną młódkę itd.[6].
>
> (*Traité du Mélodrame*...: 9–10)

Jest to oczywiście ten sam schemat układu bohaterów, który George Bernard Shaw w słynnym aforyzmie uznał za charakterystyczny dla opery „Opera is when a tenor and soprano want to make love, but are prevented from doing so by a baritone"). Tak czy inaczej, jeśli więc za wyznacznik gatunkowy melodramatu przyjmiemy strukturę fabularną, to zarówno w historii Wertera, jak i Pigmaliona – chociaż obie oscylują wokół tematu miłości – brak tego wyznacznika: brak owego fundamentalnego dla konwencji melodramatycznych elementu intrygi, wyzwolenia uciśnionej niewinności, triumfu cnoty. Pigmalion zyskuje spełnienie, ale jest to narcystyczne spełnienie autoafirmacji, w dodatku naznaczonej doświadczeniem artystycznym. Werter Pugnaniego, zgodnie z oryginalną wersją Goethego, umiera sam, a śmierć jego jest przestrogą:

---

[6] „Pour faire un bon Mélodrame, il faut premièrement choisir un titre. Il faut ensuite adapter à ce titre un sujet quelquonque, soit historique,soit d'invention; puis on fera paraître pour principaux personnages un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier et autant que faire se pourra, quelque animal apprivoisé, soit chien, chat, corbeau, pie ou cheval. [...] Le tyran sera tué à la fin de la piece, la vertu triomphera, et le chevalier devra épouser la jeune innocente, malheureuse, etc.".

odgłos samobójczego strzału, który rozbrzmiewa na końcu utworu, wywierający, według świadectw z epoki, wstrząsające wrażenie na słuchaczach (Basso: 16), eksponował niebezpieczeństwo, jakie wpisane było w autoanalityczny i autokatartyczny utwór Goethego, a które jego czytelnicy (w praktyce: cała generacja romantyczna), ujęci sugestywnym przedstawieniem rozkosznych miłosnych cierpień, z reguły ignorowali.

Pod względem kompozycyjnym indywidualistyczny melolog i wieloosobowy melodramat przełomu XVIII i XIX wieku miały jednak kilka wspólnych cech; jedną z nich było to, że miały w założeniu silnie i różnorodnie oddziaływać na uczucia, wywołując w odbiorcy szerokie spektrum kontrastowych i stosunkowo szybko następujących po sobie wrażeń, prowadząc go od radości do smutku, od spokoju do lęku; pod tym względem idealnie wpisywały się w eklektyczną estetykę romantyzmu (Thomasseau: 123). Jednak w melologu samotniczy charakter przeżyć wymuszał ich niuansowanie, a charakterystyczne dla niego solilokwium, aby pozostać interesującym i zawrzeć dramaturgię kontrastowych uczuć, musiało prezentowaną w deklamacji historię obudować odpowiednią ekspresją aktorską, pogłębieniem i zróżnicowaniem charakteru bohatera. W melodramacie natomiast relacyjność i efektowne konfiguracje zdarzeń łatwo zastępowały wyrazistość bohaterów: w tym teatrze akcja szybko zaczęła dominować nad charakterem bohatera i analizą stanów ducha (Thomasseau: 123).

W bardzo podobny sposób w obu gatunkach, zwłaszcza w ich początkach, prezentował się również (strukturalnie) udział muzyki: rozbrzmiewała ona zasadniczo pomiędzy deklamacjami, a nie zamiast nich lub w integracji z nimi, choć zdarzało się, że partie werbalne i muzyczne nakładały się na siebie w większych lub mniejszych częściach symultanicznych (Waeber: 10). Melodramat właśnie tym się przede wszystkim różnił od opery, że muzyka miała charakter instrumentalny, a nie wokalny: „Melodramat nie jest niczym innym, jak operą, w której muzyka, zamiast być śpiewana, jest wykonywana przez orkiestrę" – stwierdzał René-Charles Guilbert de Pixerécourt, jeden z ojców-założycieli francuskiego melodramatu (Thomasseau: 114). I melodramatowi, i melologowi przyświecała więc ta sama zasada organizacyjna: fragmenty muzyczne przeplatały się z deklamacją i dialogami, nierzadko towarzysząc pantomimie lub baletom uzupełniającym akcję. Stosunkowo szybko jednak element muzyczny przestał

być w melodramacie obligatoryjny, a wyznacznikiem gatunkowym stała się specyficzna konstrukcja fabuły i stałe typy bohaterów połączonych charakterystycznymi relacjami. Muzyka zawsze była jakoś obecna w spektaklach melodramatycznych, lecz coraz bardziej nabierała cech zwykłej muzyki teatralnej, łatwo wymiennej i niezwiązanej ściśle z dramaturgią całości – nie cechowała jej już tak ścisła interakcja ze słowem (Schimpf: 74–93). Tymczasem zarówno w *Pigmalionie*, jak i w *Wertherze* partia muzyczna jest integralną częścią dzieł, jako że są one głęboko zakorzenione w idei muzyki programowej.

Muzykę do *Pigmaliona* skomponował w większości muzyk-amator, Horace Coignet, w ścisłej współpracy z Rousseau (który sam skomponował dwa fragmenty) i według jego wskazówek; był to więc w istocie integralny projekt autorski. Integralność tekstu i partii instrumentalnych została jednak, paradoksalnie, szybko unicestwiona w miarę rosnącej popularności utworu: inni kompozytorzy, tacy jak Franz Aspelmayer czy Georg Anton Benda, skomponowali swoją muzykę do tekstu Rousseau. Ich poczynania mieściły się oczywiście doskonale w ówczesnej praktyce, w której libretta różnego rodzaju spektakli muzycznych traktowane były jako teksty wielokrotnego użytku i bywały umuzyczniane więcej niż raz (dotyczyło to zwłaszcza librett operowych). W gruncie rzeczy jednak był to zabieg o wiele bardziej radykalnej rekonstrukcji niż zazwyczaj, ponieważ inaczej rzecz się miała, gdy autor libretta był inny niż autor muzyki; ale w tym wypadku, kiedy sam Rousseau był współtwórcą i inspiratorem partii muzycznych, komponowanych zgodnie z zasadą muzyki ilustracyjnej, owo przecięcie relacji tekstowo-muzycznej stanowiło naruszenie tożsamości dzieła. Ten rozdział stał się jeszcze bardziej radykalny, gdy partytura Coigneta wyszła z użycia i została uznana za zaginioną; jej odnalezienie dopiero w 1995 roku przywróciło oryginalną całość dzieła, wcześniej wykonywanego najczęściej w wersji Bendy.

Nieco inną rolę pełni muzyka w kompozycji Pugnaniego, który był przede wszystkim wirtuozem skrzypiec i kompozytorem, a nie jak Rousseau – pisarzem; dla niego więc, przy niewątpliwej inspiracji *Pigmalionem*, modeli kompozycyjnych dostarczała raczej tradycja muzyczna niż literacka. Symptomatycznym gestem z tym związanym było sięgnięcie po gotowy tekst odpowiednio dobranych fragmentów powieści Goethego: jest to gest kompozytora, który nie żywi ambicji literackich. Skonstruowany przez niego intymistyczny,

deklamacyjno-instrumentalny utwór, w którym partie słowne – „logiczne", dyskursywne i sensotwórcze – przeplatają się z partiami czysto muzycznymi, medytacyjnymi, emotywnymi, wydaje się w swojej istocie bliższy tradycji muzyki religijnej – oratoryjnej, a zwłaszcza jej niekonwencjonalnym formom – niż melodramatowi. Jako potencjalną inspirację kompozycyjną (oprócz bezpośredniego wzoru, jakim był *Pigmalion*) można wskazać słynny w owym czasie utwór Josepha Haydna *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* z 1787 roku (oraz późniejsze jego wersje). Jest to, jak opisywał sam Haydn, „utwór składający się wyłącznie z muzyki instrumentalnej, podzielony na siedem sonat […]. Sonaty te są pomyślane tak, by odpowiadały słowom wypowiedzianym przez naszego zbawiciela na Krzyżu" (Geiringer: 323). *Werther* Pugnaniego, poza tym, że również opiera się na zasadzie muzycznej ilustracyjności dla deklamowanych słów, zbudowany jest na analogicznej idei empatii i duchowego współuczestnictwa w opowiadanej historii: w przypadku oratorium historii świętej, a w przypadku Wertera – świeckiej, lecz dla pokolenia naznaczonego silnie werterowskim mitem również przecież sakralizowanej. Zresztą i w samym *Pigmalionie* nośność i wieloznaczność mitu miłosnej kreacji artystycznej wyposaża utwór w głębię i treści, od których melodramaty wystawiane w popularnych teatrach były bardzo odległe.

Zwracając uwagę na rozejście się dróg melologu i melodramatu, należy uwzględnić, że termin „melologo" pojawiał się również w kompozycjach większych, o charakterze singspielowym lub operowym, na oznaczenie fragmentów, w których deklamacji towarzyszy akompaniament instrumentalny; stąd też niektórzy wskazują genetyczne pokrewieństwo melologów i recytatywów akompaniowanego. Także sam Rousseau w swoim *Muzycznym słowniku* (*Dictionnaire de musique*) opisuje recytatyw powiązany w sposób, który eksponuje jego podobieństwo, zarówno funkcjonalne, jak i kompozycyjne, do techniki właściwej melologowi:

> Recytatyw powiązany (*récitatif obligé*) to ten, który – wmieszany między ritornele i pasaże orkiestrowe – obliguje, by tak rzec, wzajemnie orkiestrę i solistę do uważnego słuchania się. Naprzemienne pasaże recytatywu i melodii przyozdobionej całym przepychem orkiestry są czymś najbardziej wzruszającym, zachwycającym i pełnym energii w całej muzyce nowoczesnej. Aktor poruszony, uniesiony uczuciem, które nie pozwala mu wszystkiego powiedzieć, przerywa, zatrzymuje się, milknie, a w tym czasie orkiestra mówi za niego. Owe chwile ciszy, tak

> wypełnione, oddziałują nieskończenie silniej na słuchacza niż wówczas, gdyby aktor wypowiedział to, co słychać w muzyce.
>
> (Skowron: 300–301)

Rousseau wskazuje własną sztukę, *Le Devin du Village*, jako przykład dzieła, w którym została zastosowana taka formuła recytatywu, jednak analogiczny zabieg – nazwany w partyturze wprost „melologiem" – znajdziemy w Mozartowskiej *Zaide* w akcie I: „Unerfoschliche Fugung!" oraz w akcie II w powiązaniu z arią: „Zaide entflohen!" (Waeber: 100–104) (*nota bene* te fragmenty zostały przez współczesnego badacza, Wolfganga Schimpfa, w jego monografii osiemnastowiecznego melodramatu określone jako „sceny melodramatyczne" (Schimpf: 83). W takim kontekście, zastosowany jako swoisty chwyt kompozytorski, mogący stanowić składnik większej całości teatralnej, melolog tym wyraziściej ukazuje swoją specyfikę i swoją konstytutywną cechę, jaką jest ścisła współpraca monodramatycznej deklamacji z odpowiadającym jej opracowaniem instrumentalnym albo jedynie symultanicznym (jak w *Zaide*), albo też zarówno symultanicznym, jak i konsekutywnym wobec niej (jak w melologach stanowiących osobne utwory).

Związki muzyki z tekstem w melologu były więc zawsze o wiele ściślejsze niż w melodramacie, w którym występowało wielu bohaterów, a kompozycje szybko przestały pełnić ściśle ilustracyjną rolę, przekształcając się w zwykłą – łatwo wymienną – muzykę teatralną. Celnie to ujęła Dobrochna Ratajczakowa:

> Co zatem jest z melodramatem? Kiedy dzisiaj go czytam, nie odczuwam potrzeby muzyki. Poza nazwą w wielu sztukach trudno dostrzec bliższy związek między nią a słowem.
>
> (Ratajczakowa: 6)

Badaczka stawia hipotezę, że muzyczność melodramatu po marginalizacji z muzyki instrumentalnej po części przekształciła się w „mowę quasi-muzyczną", której istotą jest specyficznie skomponowany dialog; zarazem jednak słusznie zwraca uwagę, że wbrew nazwie muzyka nie była podstawowym elementem konstytutywnym dramatu:

> Żaden ze środków czy chwytów używanych w melodramatach nie zajmował pozycji dominującej. Przedstawiając człowieka w akcji, która była spektaklem, konstruując ją jako prezentację swoistej lekcji moralnej, budował tę akcję z wielu

> tworzyw. Muzyka znalazła się w tym zespole, choć z czasem melodramat uległ modyfikacji.
>
> (Ratajczakowa: 8)

Tak czy inaczej, istotą melodramatu przestała być unia brzmień instrumentów i deklamacji, a stała się nią specyficzna organizacja fabuły (Thomasseau: 114–115). Doprowadziło to do przedziwnego przesunięcia semantycznego: obecnie w terminie „melodramat" cząstka „melo-" jest myląca, nie jest to bowiem gatunek obligatoryjnie i ściśle związany z konkretną muzyką, choć naturalnie chętnie wykorzystuje ją na różne sposoby (Ratajczakowa: 4–5). Ten etymologiczny ślad, który w praktyce uległ zatarciu już w połowie XIX wieku, wciąż jednak rzuca – paradoksalnie – niezbyt życzliwe światło na muzykę. Mamy tu do czynienia z uderzającą, choć nieintencjonaną i w gruncie rzeczy pozorną deprecjacją walorów melicznych, gdyż odwołanie do muzyki w nazwie gatunkowej jawi się jako element wartościujący: drama czy dramat to godne pojęcia, podczas gdy melo-dramat to forma pośledniа – zarówno w dawnej, jak i współczesnej hierarchii gatunków sytuowana wiele niżej od formy dramatycznej.

Rozluźnienie związku z muzyką (w praktyce artystycznej, nie w nomenklaturze) jest przy tym wyrazistym czynnikiem delimitacyjnym, pozwalającym wyznaczyć granice gatunkowe melodramatu i melologu: melolog nie może obyć się bez muzyki (Waeber: 11). Melodramat jest gatunkiem teatralnym (lub, następnie, filmowym), którego osią jest tekst dramatyczny; melolog jest gatunkiem muzyczno-literackim, w którym obie składowe z założenia działają równoważnie lub nawet muzyka zyskuje prymat przed tekstem, a ostateczną instancją twórczą jest w nim kompozytor, nie autor tekstu (tym bardziej, że często wykorzystywane są w partiach deklamacyjnych fragmenty istniejących już dzieł).

Dlatego, choć w dziewiętnastowiecznej kosmopolitycznej nomenklaturze artystycznej „melolog" szybko zaginął pod naporem melodramatu, nie przekraczając w praktyce granic języka włoskiego, istnienie tego terminu stanowi użyteczny papierek lakmusowy pozwalający różnicować rozmaite utwory określane jako melodramaty, które w istocie realizują melologiczną zasadę słowno-instrumentalnej ilustracyjności i solowego głosu deklamującego, nie realizując zarazem pozostałych wyznaczników fabuły, estetyki i etyki melodramatycznej. Znamienne jest to, że utwory takie znane są przede wszystkim pod nazwiskiem

kompozytora, a nie autora tekstu, tekst jest bowiem często gotowym, istniejącym wcześniej utworem literackim opracowanym dźwiękowo zgodnie z zasadą muzyki programowej. Melodramatem została nazwana na przykład wspominana już *Lenora* Liszta do tekstu ballady Bürgera „z melodramatycznym akompaniamentem fortepianowym do deklamacji"[7]. Szczególnie symptomatyczne jest niemieckie pojęcie, używane dla określenia utworów *de facto* realizujących formułę melologu: *(das) Konzertmelodram* („melodramat koncertowy"). W terminie tym słowo „koncert" eksponuje muzyczny charakter utworu teatralnego; jest to jednak pojęcie wtórne i nieco sztuczne, doprecyzowujące melodramat rozumiany jako określenie holistyczne, ogarniające zarówno solowe, jak i zbiorowe dzieła sceniczne, w których słowa i muzyka współistnieją we właściwy dla melologu sposób (Holzmann, 2003). Słowo „Konzertmelodram" jest nieprecyzyjne również dlatego, że może sugerować wersję „koncertową" (czyli bez strojów, scenografii, gry aktorskiej i ruchu scenicznego) melodramatu.

Interesującym przykładem tego, że słowo „melolog" nawiedzało niekiedy świadomość terminologiczną twórców XIX wieku, pojawiając się zwłaszcza tam, gdzie inne pojęcia okazywały się niesatysfakcjonujące, jest *Lélio, ou Le retour à la vie* Hectora Berlioza. Utwór ten, ze względu na złożoność i różnoimienność swojej struktury, wyrasta poza skromne ramy melologu (w jego rozumieniu z końca XVIII w.), lecz przez pewien czas był tak określany przez samego kompozytora, który jednak później porzucił ten termin na rzecz „monodramu lirycznego". Znamienne jest to, że Berlioz, pisząc o *Lélio* jako o melologu, podkreślał zarazem, że będzie to dzieło należące do „nowego gatunku", a sam termin przejął nie z tradycji włoskiej (której, jak się zdaje, w ogóle nie brał pod uwagę), lecz z dzieła Thomasa Moore'a *On National Music. A Melologue* z 1821 roku (Waeber: 137). Być może do ostatecznego porzucenia słowa „melolog" przyczyniła się nie tylko ówczesna popularność pojęcia „monodram", lecz także uświadomienie sobie rozbieżności między charakterem tworzonego dzieła a wcześniejszymi realizacjami artystycznymi określanymi jako melologi (trudno zresztą powiedzieć, na ile Berlioz zgłębiał historię pojęcia i jego meandry etymologiczne) (Waeber: 137–138).

[7] „[…] mit melodramatischer Pianoforte-Begleitung zur Deklamation" – opis z lipskiej edycji z 1912 roku: http://www.scorser.ru/download.aspx?id=1183E76B338AAA752D73F-F505D3EF668&ip=-1265921862 [dostęp: 31.03.2021].

Co istotne, forma „recytacji z akompaniamentem" (zarówno kameralnym, fortepianu, jak i orkiestrowym), czyli *de facto* melologu, nie zanikła bynajmniej u kresu epoki romantycznej i w czasie zmierzchu idei przekładu intersemiotycznego mocno atakowanej przez formalistyczną ofensywę początku XX wieku. Uprawiana była także w dwudziestym stuleciu, w tym czasie nierzadko będąc postrzegana jako wariant Sprechgesangu; będący jednakże jego istotą specyficzny żywioł wokalny niewiele ma wspólnego z napięciem, jakie buduje w melologu współpraca nieśpiewanego głosu z partiami instrumentalnymi. Dlatego wśród wielu utworów dwudziestowiecznych, które wykazują pewne podobieństwo lub przez badaczy są wiązane z (szeroko, acz głownie formalnie pojmowanym) melodramatem, stosunkowo niewiele jednak realizuje „kanoniczne" założenia melologu: jeden solowy głos deklamujący, a nie śpiewający (ewentualnie z epizodycznym udziałem innych postaci-głosów), obligatoryjny charakter opracowania muzycznego, ścisłe, wzajemnie ilustracyjne interakcje muzyki i tekstu. Wśród utworów spełniających te warunki można wymienić na przykład *Piotrusia i wilka* Siergieja Prokofiewa (w podtytule nazwanego „symfoniczną bajką dla dzieci") albo utwory Maxa von Schillingsa (przez niego samego określane jako „Melodramen für Sprecher und Orchester oder Klavier" [melodramaty na mówcę i orkiestrę lub fortepian]: *Kassandra*; *Das Eleusische Fest* do tekstów Friedricha Schillera; *Das Hexenlied*; *Jung-Olaf* do tekstów Ernsta von Wildenbrucha), czy też, znajdującą się na wspominanym już albumie Luciana i Mauro Bertolich „Melodramas for piano and narrator"[8] kompozycję *Das Schloss am Meere* Richarda Straussa do tekstu Ludwiga Uhlanda. Zresztą wybór utworów zaprezentowanych na tej płycie dobrze ukazuje chwiejność granic tej formy gatunkowej, bowiem ostatnia z umieszczonych na niej kompozycji, *L'album di Madame Bovary* Dariusa Milhaud, jest w istocie suitą, stanowiącą wyciąg z muzyki do filmu Jeana Renoira z 1933 roku, którą – ze względu na wyraziste tytuły poszczególnych partii – można uzupełnić fragmentami powieści. Przykład ten jest o tyle znamienny, że relacja tekstu i partii muzycznych jest w nim raczej swobodna, nie ma mowy o tak ścisłej ilustracyjności, jaka była intencją Rousseau czy Pugnaniego; z drugiej zaś strony, poprzez medium filmu poetyka melologu ponownie zbliża się do poetyki melodramatu w jego

[8] https://www3.carleton.ca/carletonsound/cscd1015.html [dostęp: 31.03.2021].

dwudziestowiecznym, kinematograficznym wcieleniu. Jak widać owa „siła fatalna" (mówiąc sugestywną frazą Słowackiego), która powodowała oscylację tych form wokół siebie na przełomie XVIII i XIX wieku, nadal działa.

**Bibliografia**

Basso, Alberto. Pugnani, Gaetano. *Werther*. OPUS 111. 1996 [książeczka płytowa].

Branscombe, Peter. „Melodrama". Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018355?rskey=O6Si4k&result=1 [dostęp: 31.03.2021].

Budden, Julian. „Melodramma". Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018356?rskey=O6Si4k&result=2 [dostęp: 31.03.2021].

Geiringer, Karl. *Haydn*. Tłum. Ewa Gabryś. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985.

Holzmann, Hubert. *Pygmalion in München. Richard Strauss und das Konzertmelodram um 1900.* Erlangen: CEJ Druckhaus Mayer, 2003.

Rossi-Doria, Gaston. „Melologo". *Enciclopedia Treccani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/melologo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [dostęp: 31.03.2021].

Rousseau, Jean Jacques. *Fragments d'observations sur l'Alceste italnien de M. Le Chevalier Gluck*. Tegoż. *Collection complète des oeuvres, 1790–1789*. T. 8. www.rousseauonline [dostęp: 23.03.2021].

Ratajczakowa, Dobrochna. „Melodramat" [hasło]. *Encyklopedia teatru polskiego*. http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/107/melodramat [dostęp: 31.03.2021].

------. „Muzyka melodramatu". *Muzykalia* 1 (2008). http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/ratajczakowa_zeszyt_francuski.pdf [dostęp: 31.03.2021].

Schimpf, Wolfgang. *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

Schott Katalog [online]. https://de.schott-music.com/shop/konzert-buehne/orchesterkatalog/vokalmusik/sprecher-mit-orchester-oder-instrumenten.html?p=6 [dostęp: 31.03.2021].

Skowron, Zbigniew. *Myśl muzyczna Jeana-Jacquesa Rousseau*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.

Sobina, Iga. *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790–1815*. Kraków: Collegium Columbinum, 2012.

Thomasseau, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

*Traité du Mélodrame, par MM. A! A! A!* Paris: Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104366j.image [dostęp: 31.03.2021].

Waeber, Jacqueline. *En musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*. Paris: Van Dieren, 2005.

## From Melologo to Melodrama and Beyond, or the Story of Dubious Identity

### Summary

The term "melologo", used sporadically in modern language and treated as an Italian synonym for melodrama, was in its genesis associated with the beginnings of melodramma, although it had a distinct genre and stylistic distinctiveness. The aim of the article is to make this term more precise and to discuss examples of related artistic realizations. The confrontation of the notions of melodrama and melolog in a historical and genological perspective, their etymological and linguistic revision, as well as a comparison of artistic works that represent them allow for the specification of the determinants of the eighteenth-century melodrama and for the identification of specific genre features of the melolog, which – under different names – was practiced throughout the nineteenth century and the twentieth century.

**Keywords:** melologo, melodrama, melodramma, genology of the 18th century, *Werther* Gaetano Pugnani, *Pigmalion* Jean-Jacques Rousseau

**Słowa kluczowe:** melolog, melodrama, melodramat, genologia XVIII wieku, *Werther* Gaetano Pugnaniego, *Pigmalion* Jeana-Jacquesa Rousseau

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-04

Anna Reglińska-Jemioł
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0001-5471-8032

# Śladem kulturowego dziedzictwa melodramatu o charakterze tanecznym

Melodramat – pręgierz podrzędnych łajdaków. Wynaleziony dla pohańbienia złoczyńców i gloryfikacji cnoty. Zbójcy byli przez długi czas schematycznymi bohaterami melodramatu, książęta i królowie ich następcami; po nich przyszli niemoralni urzędnicy i fanatycy; potem pojawiły się wampiry i istoty piekielne. Obecnie zmieniła się poetyka gatunku; melodramat stał się kancelarią sądu kryminalnego, rejestrem drobnomieszczańskich przestępstw. Klasycy gatunku – Gilbert de Pixerécourt, Caigniez, Andre, Ducagne, Combertus[1].

(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 dobra[2].

(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, uwypukla dobitnie charakterystyczną dla melodramatu szeroką paletę motywów narracyjnych i wskazuje na dynamikę zmian w poruszanych przez ich twórców wątków (od melodramatów awanturniczych, 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 tendencję 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 perspektywę[3]. 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 widowiskowych[4]. W refleksji

---

Akt pierwszy: wojna i towarzyszące jej gwałty; akt drugi: dżuma i jej okropności. W kolejnym umieściłem głód. Czwarty przynosi zjawisko wyjątkowej urody: w straszliwym 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

teatrologicznej i literaturoznawczej niejednokrotnie posługiwano się zamiennie terminami dramy i melodramatu, traktując ten ostatni także jako formę opery[5]. Wskazywano wyraźnie na powinowactwo z komedią łzawą. Dobrochna Ratajczakowa zauważa:

> Przy znaczącej ekonomii słowa i muzyki, melodramat poszerzał ruch, gest, rozbudowywał sceny pantomimiczne (ślad rodowodu gatunku) i b a l e t o w e. […] 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 wzmaga 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.
>
> (Szweykowska: 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 bohaterów[6] („[s]łodkim widokiem, w którym Alonzo po zwycięstwie leci do nóg swojej kochanki omdlonej 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 wzruszyła 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, książę, bezlitosny kapłan Słońca, który zamiast Cory pragnie złożyć w ofierze jej młodszą siostrę, obydwoje 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 kunsztowniej, 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 wojaży[8]. Można dopatrzeć się w nich pewnych wspólnych schematów konstrukcyjnych. Zawiązaniem akcji bywa zwykle podróż morska, 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 rozbicie 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 śmiesznemi 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 miłości[10]. 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, Tacjanna 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 podłożu[11]. Na potrzeby sceny baletowej zaadaptowane zostały sztandarowe powieściowe melodramaty: *Anna Karenina* Lwa Tołstoja (tytułową rolę odtańczyła 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).

Podejmując 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 wyrywkowy przegląd ważniejszych spektakli tanecznych dostarcza licznych przykładów takich odwołań – *Romeo i Julia* Sergiusza Prokofiewa, *Sen nocy letniej* z oprawą muzyczną Feliksa Mendelssohna, *Otello*, *Poskromienie złośnicy* 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 varieté 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 komercyjnego[12]. 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. Obrana estetyka nie może uderzać w niepodważalną wartość rodziny, sprzeciwiać się religii czy podważać sensowności kultywowania 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 bywał tu banalną aurą sentymentalnych obrazów – nocnych pejzaży, zachodów słońca, wypielęgnowanych ciał eksponowanych w strugach deszczu, w otchłaniach morskich fal i w blasku świec domowego zacisza (Stachówna, 1995: 168–170). Taniec stawał 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 reklamy[15]. 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 fetyszyzacji 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 artystki[16].

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 wszelka cenę zdobyć środki na operację syna zagrożonego, jak ona, utratą wzroku. Jej drugim, wyimaginowanym światem, w którym coraz mocniej się zatraca, 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 żywiołowym 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 okrada 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. *Dykcyonarzyk 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 *Slumdoga. 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.

Szpakowska, 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, Tacjanna. *Dzieje baletu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.

Zawadzki, Wacław. „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

# II

## Transkulturowość melodramatu

## Melodrama as a Transcultural Phenomenon

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-05

Ewa Szczepan
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0002-5974-4798

# Melodramat jako gatunek „przepisany" (na przykładzie XIX-wiecznych dramatów inspirowanych dziełami Hugo, Mickiewicza, Scotta)

Wśród licznych strategii intertekstualnych *rewriting* wyróżnia się, jak zauważa Steven Connor (Connor: 80), przede wszystkim tym, że zakłada szczegółowy i ścisły związek z pojedynczym, konkretnym tekstowym poprzednikiem. Konsekwencją zastosowania poetyki przepisywania jest uwikłanie „powtórzonego", przetworzonego utworu literackiego w nieustającą walkę między własną tożsamością, domniemanym „nowatorstwem" a tym, co moglibyśmy śmiało określić jako *arché* pierwowzoru. W trakcie przepisywania ulec zmianie może praktycznie każda cecha oryginału lub przeciwnie, zmiany mogą być znikome. Co istotne, modyfikacje te mogą zachodzić na kilku płaszczyznach i dotyczą nierzadko w większym stopniu ideologii niż tylko poetyki pierwowzoru. W tym sensie przepisywane dzieło stanowi reinterpretację tekstu-matki, włączając go tym samym w obszar intertekstualnych gier z tradycją. Wypada dodatkowo podkreślić, że dwa z trzech poddanych analizie tekstów są nie tylko przekładem intersemiotycznym bestsellerowych powieści na spektakl teatralny, jednocześnie mieszczą się w zaproponowanej przez André Lefevere'a koncepcji tłumaczenia jako jednej z form przepisywania, za pomocą którego dokonuje się przenikanie tekstów z jednej kultury do drugiej. Sytuację komplikuje dodatkowo fakt, że obcujemy z dziełami adaptowanymi do wystawienia na scenie, a jak zaznacza

już w samym tytule artykułu Małgorzata Leyko (Leyko: 77), teatr to sztuka „(systemowego) przepisywania". Praktyka sceniczna jawi się jako w najwyższym stopniu uwikłana w ten proceder nieomal od początku swojego istnienia, w przypadku tekstów osiemnasto-, dziewiętnastowiecznych wystarczy wspomnieć choćby praktykę „adaptowanego przekładu", dostarczającą „naprędce" repertuaru świeżo otwartemu Teatrowi Narodowemu.

Sam melodramat jako gatunek teatralny już od chwili swoich narodzin jawi się jako forma eklektyczna, mozaikowa, posługująca się z ogromną swobodą środkami wyrazu artystycznego pochodzącymi z całkowicie odrębnych, niejednokrotnie sprzecznych estetyk. Śmiało miesza komizm z tragizmem, pantomimę ze słowem. Dobrochna Ratajczakowa podkreśla, że właściwie jest on „serią gatunków granicznych, […] »dzieckiem« Diderotowskiej koncepcji dramy mieszczańskiej, […] lecz również idei Diderota scenicznego *tableau*, otwierającego drogę do wielkiego spektaklu" (Ratajczakowa: 219) W skład owego szczególnego produktu weszły gatunki poprzedzające, nie tylko przyczyniając się do jego powstania, ale przede wszystkim obiecując autorom satysfakcję wypływającą z *succès d'estime*, który gwarantowało spełnienie różnych, niejednokrotnie skrajnie odmiennych oczekiwań publiczności. Sprawą podobnie kłopotliwą jak genologia melodramatów okazuje się również kwestia ich atrybucji. Autorstwo dzieł wystawianych na scenie stanowiło od dawna kwestię płynną i względną. Dotyczy to zarówno wersji oryginalnych, „kanonicznych", których teatr – jako takich – w ogóle nie zna, jeśli autor tekstu nie jest zarazem twórcą przedstawienia. Sprawę komplikuje dodatkowo obfitość produkcji literackiej. Liczni dramatopisarze pierwszego, a częściej drugiego i trzeciego rzędu, próbowali swych sił w gatunku popularnym, modnym, o oczywistym zapotrzebowaniu, a przy tym szczególnie nieskrępowanym regułami czy normami. Na melodramat „przepisywano" inne gatunki – powieści, ballady, tragedie, historie tragiczne. Powstające wskutek takiej ingerencji dramaty zachowywały co prawda główne założenie fabularne oryginału, lecz w kształcie przypominały go jedynie w ogólnych zarysach.

W początkach krystalizowania i dalszej historii gatunku melodramat najsilniej związany był z powieścią – gotycką, romantyczną, realistyczną. Adaptowanie powieści wiązało się nieuchronnie z przenoszeniem do teatru epickiej struktury fabuły. W wypadku form przepisanych szczególnie interesujące

wydają się pominięcia, przestawienia, uproszczenia powiązane niejednokrotnie z całkowitą zmianą sensu oryginału. Z antycznej fabuły tragicznej zachowano zasadę nieuchronności katastrofy, która nie pochodzi od sił transcendentalnych, ale od innych ludzi. W wybranych do analizy tekstach autorzy adaptacji sięgali po dzieła epatujące typowym rekwizytorium czarnoromantycznym, na który składają się przestrzenie ewokujące tajemnicę (zamek, grób, ruina, cmentarz, las, dzika okolica, gotycka katedra), nastrój pustki, smutku, grozy, melancholii, demonicznego, irracjonalnego zagrożenia. Najczęściej rezygnowali oni przy tym z trudniejszej formy wierszowanej na rzecz prozy, zachowując jednak relikt po pantomimie heroicznej, *tableau*, w jego odmianie malowniczej i idyllicznej.

Charakterystyczne dla melodramatu elementy odnaleźć można już w starożytności, w tragediach greckich, wspomnę choćby o przepowiedniach, dramatycznych ucieczkach z rąk prześladowców, sensacyjnych rozpoznaniach tożsamości bohaterów, rodzicach celowo krzywdzących swoje dzieci. Najsilniejsze jednak piętno wywarła na nim powieść sentymentalna i charakterystyczna dla niej predylekcja do obfitego prezentowania i wyznawania uczyć. Jak słusznie zauważa Anna Martuszewska, określone w niej i często określone imionami bohaterek Richardsona schematy fabularne na najbliższe dwa stulecia będą organizowały przeważającą większość fabuł romansowych (Martuszewska: 39). Melodramat wszakże, „zapożyczając się" nieomalże od wszystkich, wypracował własne środki wyrazu scenicznego, polegające na złożeniu artystycznego przekazu z wielu form: muzyki, tańca, monologu, a nade wszystko ekspresji scenicznej postaci. W strukturze samego gatunku teatralnego na stałe zadomowiły się takie zabiegi i chwyty, jak nagłe zwroty akcji, zaskoczenie, mieszanie komiki niskiej z uwznioślającym patosem, występowanie kontrastowo ujętych postaci, ich hiperboliczne gesty. W sensie alegorycznym melodramat stał się najlepszą z możliwych kulturową odpowiedzią na świat zatracający swoje podstawy i stabilność po Wielkiej Rewolucji; siłą sprawczą dramatu jest złoczyńca, „czarny charakter", za jego pośrednictwem działają ciemne siły chaosu i destrukcji.

W melodramacie *Oblubienica z Lammermoor*, „naśladowanym z romansu Waltera Scotta" przez Victora Ducange'a (1832), najpoważniejsza zmiana dotyczy struktury zakończenia. Wynika ono logicznie ze sposobu, w jaki poprowadzono charakterystykę bohaterów, ale jest całkowicie odmienne od pierwowzoru. Otóż w ostatniej scenie narzeczeni, Edgar i Łucja, świadomie

decydują się na śmierć samobójczą w zburzonych odmętach morskich. Ta daleko idąca modyfikacja całkowicie eliminuje potencjalnie atrakcyjną scenę obłędu Łucji mordującej w kataleptycznym transie swego niedoszłego męża, a następnie umierającej bezprzytomnie w konwulsjach. Decyzja o rezygnacji z tych nasyconych patosem fragmentów powieści, *de facto* „gotowych" do przeniesienia na deski sceniczne bez jakichkolwiek retuszów czy skreśleń, wydawałaby się co najmniej zastanawiająca (wszak ekspresywna gestyka postaci odzwierciedla metaforycznie istotę całego wszechświata, który jest dynamiczny, oparty na agonie), gdyby nie wyraźne inspiracje sentymentalizmem. Przejawiają się one w kilku planach melodramatu: charakterystyce protagonistów, kreacji przestrzeni scenicznej, wreszcie – w stereotypizacji gestów i zachowań postaci (damy z chusteczką przy oczach, słaniające się na krzesła w omdleniu, podtrzymywane przez młodzieńców o dzikim wejrzeniu, niepohamowanych i gwałtownych tak w mowie, jak i w ruchach). W wypadku adaptacji Ducange'a obserwujemy, jak autor redefiniuje pojęcia grozy, wzniosłości, tragizmu czy patosu, doprowadzając do dominacji elementów, które z czasem w jego twórczości przeznaczonej na scenę ulegną popularyzacji, nawet trywializacji. Krytycy teatralni, zwłaszcza postulujący „zwrot klasycystyczny", jak choćby Euzebiusz Słowacki czy Jędrzej Śniadecki, tłumaczą tę dręczącą powtarzalność i w efekcie banalizację treści hołdowaniem najniższym instynktom publiczności. W ich interpretacji, gdy grany jest ów rodzaj sztuk „zły i zamiarom sceny przeciwny" (Słowacki: 13), w lożach witany jest kpiną, na paradyzie – westchnieniem wzruszenia i łzą.

W melodramacie wkraczamy w sytuację miłosną *in medias res*; kiedy poznajemy przyszłych narzeczonych, doszło już do ich przypadkowego spotkania. Uczucie łączące dwoje kochanków zostało uwznioślone – przede wszystkim w obrazie śmierci traktowanej jako mistyczne zaślubiny. Także sami bohaterowie nakreśleni zostali zgoła odmiennie niż w prototypie. Westchnienia, omdlenia, wylewanie potoków łez, ów zdawałoby się nieco anachroniczny sztafaż sentymentalny, okazuje się przedziwnie trwały i nie jest to jedyny spadek po mijającej epoce. Wspólnym mianownikiem późnooświeceniowych dram i melodramatów jest specyficzna konstrukcja fabularna, jako współcześni czytelnicy odnosimy nieodparte wrażenie, że ich intrygę, w zasadniczym zrębie, ułożył jeszcze Richardson, charaktery natomiast są własnością Jana Jakuba. W melodramatycznej przeróbce Łucja, jakby za przykładem Roussowskiej Julii,

wydaje się poświęcać całą swoją uwagę partnerowi, jest raczej tkliwa i pełna litości dla cierpień miłosnych partnera niż roznamiętniona. Czuła, cnotliwa, niewinna i... pasywna, stanowi idealne wcielenie bohaterki sentymentalnej. Jedynym, jakże fatalnym, przejawem samodzielności bohaterki jest zakochanie się w przypadkowo spotkanym młodzieńcu. Smutek widoczny na jego obliczu jest dla dziewczyny jawnym świadectwem duchowej głębi: „Chroni się zwykle przed wszystkimi, zdaje się czegoś obawiać… można by sądzić, że jakieś wielkie nieszczęście go obarcza" (Ducange: 19) Jej wybranek także całkowicie odbiega od swojego powieściowego pierwowzoru, przypominającego w wielu zarysach typ zagadkowego, gotyckiego łotra. Po przodkach Scottowski Edgar odziedziczył dumę, gwałtowność, brak rozwagi, mściwość i zawiść, a wspomniane cechy i afekty zaledwie udaje mu się powściągnąć, i to tylko pod wpływem świeżo zrodzonego uczucia. Natomiast Łucja nudzi się, jest samotna i ciekawa świata znanego jej z lektury romansów rycerskich. Emocjonalność Edgara napawa ją pierwotnym lękiem. Dziewczyna ma zresztą świadomość, że sama ściągnęła na siebie nieszczęście, bo jej ukochany wydaje się obciążony przekleństwem. Edgar w melodramacie Ducange'a jest postacią spłyconą, zaprzepaszczona została potencja wewnętrznej walki, dynamiki tej postaci. Oglądamy jednostkę bezdyskusyjnie szlachetną, istnego ostatniego tragarza tradycji rycerskiej; naiwnie się kocha, dość łatwo porzuca myśl o kontynuowaniu waśni rodowej, zasłania własną piersią osobę, co do której powziął uprzednio nienawistne uczucia. W melodramacie, porównując dwie główne postaci, scenicznie „wygraną" jest Łucja. W wypadku Edgara Ducange zdjął ze swojego bohatera odium dwuznaczności, „romantyczności", rodowej klątwy, osamotnienia, immanentnego tragizmu tej postaci. Widzowie zapamiętają go jako jednostkę nieskazitelną, szlachetną, rycerską bez skazy, w najtrudniejszych bodaj okolicznościach organicznie niezdolną do uchybienia anachronicznie rozumianej zasadzie honoru.

Autor melodramatu zręcznie wykorzystuje motywy obecne w powieści, co więcej, multiplikuje je, w rezultacie Edgar ratuje życie Łucji i jej ojca nie raz, ale dwa razy. W powieści bohater, ocalając ich przed szarżą rozjuszonego byka nie wie, że pomaga człowiekowi, z którym wiąże go waśń rodowa, obydwoje zasłania własnym ciałem. Melodramat przynosi istotną modyfikację w stosunku do oryginału, gdzie amant ratuje zagrożone osoby niejako przypadkiem, wykazuje się celnością strzału i postąpiłby analogicznie w wypadku dowolnej osoby

w podobnej sytuacji. Scena drugiego ratunku Łucji i jej ojca jest powiązana z ich pobytem w wieży Ravenswood. U Scotta gospodarz domu przychodzi z pomocą osobom, które chronią się przed burzą, w melodramacie wspomniana scena zostaje znacząco rozbudowana. Edgar musi oprzeć się pokusie dokonania zemsty na odwiecznym wrogu, do której obliguje go wierność przysiędze złożonej konającemu ojcu na łożu śmierci. Główny bohater nie tylko posunie się do takiego działania, gdy stanie sam na sam ze swoim wrogiem, uczyni więcej – zasłoni go własną piersią, gdy wieżę szturmować będą polityczni przeciwnicy Lorda i wynajęci skrytobójcy. Edgar Ducange'a jest wrażliwy, egzaltowany i szlachetny, dlatego pada ofiarą cynicznych manipulacji politycznych swojego kuzyna margrabiego d'Athol. To margrabia, jako makiaweliczny łotr, pozostając w przestrzeni imaginacyjnej, odpowiada za ruinę finansową rodu Ravenswooda, poróżnienie Edgara z Lordem Ashton, ojcem Łucji, oskarżenie tegoż o przestępstwo, które popełnił d'Athol, próbę namówienia Edgara na skrytobójczy mord Ashtona, wreszcie – wydanie rozkazu uwięzienia i stracenia młodego Ravenswooda. Istotną zmianą w porównaniu z powieścią jest znalezienie scenicznego odpowiednika łotra w osobie macochy Łucji i brata Lady Ashton, Lorda Douglasa. U Scotta wcieleniem zła jest rodzona matka bohaterki, która z pełną świadomością wpędza niekochaną córkę w obłęd przy pomocy sprowadzonej do zamku czarownicy. W przeróbce Ducange'a wspomniana postać, mimo jej niebanalnej potencji demonicznej, nie przekonuje, jest pozbawiona nerwu dramatycznego, autor melodramatu nie pozostawił jej miejsca na to, „by się rozegrać".

W rozprawie Petera Brooksa, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and the Mode of Excess* (Brooks, 1995), rozpatrującą melodramatyzm jako kategorię estetyczną, pewien typ wyobraźni, autor kładzie nacisk na wspomniane uprzednio *tableau*, moment, w którym działanie postaci zostaje „zamrożone". Działanie tej zasady obserwujemy w adaptacji Ducange'a, z całą pewnością mamy tu do czynienia z próbą przejścia od dramatu w aktach do dramatu w obrazach. Szybko następujące po sobie dynamiczne sceny – Edgar ratujący Łucję i jej ojca przed rozszalałym bykiem, następnie przed zabójcami szturmującymi wieżę, mdlejąca Łucja rzucająca się w objęcia najbliższych, by ich chronić – składają się w sekwencję: ratunek przez osłonięcie własnym ciałem pointowany koniecznym omdleniem bohaterki. W efekcie oglądamy cztery, czy raczej dwa, powtórzone żywe obrazy niezłomnego wybawiciela

Edgara i mężnej, acz omdlewającej Łucji, i to jeszcze zanim naszą uwagę zajmą imponujące sceny finałowe.

Uproszczenie Scottowskiej formuły powieściowej – w melodramacie mamy do czynienia z tragizmem „niskim" i zewnętrznym, ukazującym niemoc ofiar w obliczu knowań ludzi podążających ślepo za siłą najniższych instynktów, powodowanych chciwością czy pragnieniem władzy – dynamizuje bieg akcji, pointowanej w stosownych odstępach wstrząsającym żywym obrazem. W powieści koincydencje zdarzeń prowadzące w efekcie do spektakularnej tragedii kochanków są niezwykle skomplikowane, uwikłane w ludowe wierzenia szkockie, w specyfikę życia religijnego tego okresu, zmagania stronnictw politycznych rywalizujących zwolenników Wilhelma Orańskiego i Jakuba II. Ducange o jakże ważnym aspekcie historycznym wspomina incydentalnie, nie wykorzystuje wątku odmiennego wyznania jako przeszkody do połączenia kochanków, skupia się na podkreśleniu szlachetności Edgara, który – hołdując starożytnemu prawu gościnności – nie zaatakuje domniemanego wroga pod własnym dachem. W melodramacie zawiłości polityczne w istocie zdają się przeszkodą w spójności akcji, autor nie panuje nad tym żywiołem, po trosze upraszcza ten wątek, po trosze go niekonsekwentnie modyfikuje, pozostawiając wrażenie chaosu. Lady Ashton pod piórem Ducange'a ulega przekształceniu w banalny typ złej macochy, tracąc przy tym na głębi wyrazu; wszakże w oryginale była konsekwentnie zestawiana z Szekspirowską Lady Makbet jako istota na wpół demoniczna. Jej melodramatyczna inkarnacja okazuje się więcej niż stereotypowa. Zawiłości polityczne stające na przeszkodzie finalnemu połączeniu bohaterów rozwikłać można jedynie, a i to nie do końca, przy skrupulatnej lekturze sztuki, niespójne niuanse umkną uwadze nawet osobom obeznanym ze Scottowskim pierwowzorem. Wydaje się, że nie jest to wadą omawianej adaptacji, przeciwnie, hipotetycznie rzecz ujmując, konsekwentnie przeprowadzona elizja wspomnianych wątków, w logice sceny całkowicie pobocznych, „oczyściłaby" melodramat ze składników niekoniecznych, działając na korzyść wyrazistości i dynamiki akcji.

Ducange niezwykle konsekwentnie eliminuje w adaptacji scenicznej elementy złowróżbnych przeczuć, obrzędów o charakterze magicznym, fatalnych znaków (zabity kruk plamiący krwią suknię Łucji, zjawa, przepowiednie ślepej wieszczki, ingerencja czarownicy, ciążące nad rodem przekleństwo, przełamana

moneta). Zapożyczone z powieści rozwiązania, replikowane w melodramacie, nie zostają pogłębione symbolicznie. Jako przykład może posłużyć scena ocalenia Łucji i jej ojca przed dzikim zwierzęciem. Szarżujący na bohaterkę byk znajduje się w herbie Edgara, narzucająca się w tym wypadku interpretacja podpowiada, że wściekły zwierz jest metaforą nieokiełznanych namiętności hrabiego, które w finale doprowadzą do tragicznej śmierci narzeczonej i jego samego. W melodramacie wspomniana scena nosi na sobie nieścieralne piętno sentymentalizmu, podobnie rozwiązana zostaje scena przy fontannie – bohater ocala, bohaterka mdleje. W powieści źródło jest miejscem pierwszego kontaktu, dotyku, spojrzenia; w chwili, gdy Łucja odzyskuje świadomość, zakochuje się od pierwszego wejrzenia w nieznajomym zwilżającym wodą jej skronie. Czytelnik Scotta zaś uprzednio został wprowadzony w temat klątwy, jaka wiąże to źródło, ród Ravenwood i powiązane z nim kobiety; przyszli kochankowie poznali się i zapałali uczuciem w miejscu fatalnym, co determinuje wyłącznie tragiczne rozwiązania i wybory. W wypadku adaptacji Ducange'a zostają zachowane zręby fabuły, ale dalszy rozwój akcji melodramatu w żadnej mierze nie usprawiedliwia wierności oryginałowi. Co prawda kochankowie wymieniają pierścienie przy odpowiedniku Źródła Boginki, nazwanego tu Fontanną Syreny (?), widzowie nie dowiedzą się jednak, że to miejsce jest obciążone klątwą związaną z niewinnie przelaną krwią dziewczyny – nimfy, która pochopnie obdarzyła miłością mężczyznę z rodu Ravenswood.

Co jednak symptomatyczne, wszystkie malownicze miejsca akcji zostają „ocalone w tłumaczeniu", przy tym niezwykle starannie zaaranżowane i opisane w didaskaliach. W przestrzeni przedstawionej, nie imaginacyjnej, oglądamy rodową wieżę Wolfcrag, o którą biją morskie fale, majaczącą w blasku księżyca niczym okryta całunem gigantyczna zjawa – to miejsce spoczynku ojca Edgara, sceniczny znak śmierci – wkomponowaną w pejzaż o określonej dyspozycji semantycznej. Zrujnowana budowla, przypominająca symbol z kart tarota, ewokuje nastrój niezmiennej, beznadziejnej melancholii zaprawionej grozą:

> […] ruiny, kiedy niekiedy blaskiem oświecone, pomiędzy tymi zwaliskami […] daje się spostrzegać wydrążenie w podobieństwie nagrobka, który powinien być ciągle oświecony, to światło jednak nie oświeca innych przyległych części sceny, ale przeciwnie, tworzy znaczny odcień.
>
> (Ducange: 22)

Obraz wyraźnie wyodrębnionej wnęki grobowej, zetlałe tkaniny, walające się potrzaskane meble, pobite naczynia, pozostałości po zakończonej waśnią rodową stypie, *disiecta membra* dawnego bogactwa i świetności, zyskuje kontynuację w scenie burzy. W strzelistą wieżę walą pioruny, ma miejsce szturm wrogów Edgara, chwilowo odparty, następnie wybucha pożar, Wolfcrag płonie, zamek przejęli uprzednio Ashtonowie, wrogowie rodu Ravenswoodów. Główny bohater nie ma już żadnego miejsca na ziemi, które mógłby nazwać własnym. Tej roli, w adaptacji Ducange'a, nie spełni nawet grób, na tej ziemi miał go nie będzie, jego ciało, inaczej niż ciało kochanki, pochłoną morskie odmęty. Wspomniane dwie sceny, finałową i szturmu wieży, zaliczyć należy do potencjalnie „najsilniejszych" partii sztuki, a przy tym do fragmentów adaptacji najlepiej oddających charakter pierwowzoru.

W adaptacji Ducange'a perspektywę odbioru determinują liczne zapowiedzi śmierci, tak jak w klasycznym romansie sentymentalnym pojawiają się one w deklaracjach „przesłodzonych" bohaterów, zaklęciach i przysięgach, języku miłosnych zachwytów. W melodramacie Ducange'a narzeczeni świadomie dążą do śmierci, prowokują niebezpieczne sytuacje, drażnią słowami:

> Odpowiedz mu, że umrę wierną dla niego! (Ducange: 88)
>
> Wystawiam się na śmierć, wiem o tem… Ale wiedzcie, że jestem w rozpaczy!… i że nie dbam o życie. (Ducange: 106)
>
> Edgarze! Nie mogąc żyć z sobą, umierajmy razem! (Ducange: 117)

Łucja inicjuje samobójstwo, prowokując narzeczonego, by za nią podążył. Bohaterka nieco wcześniej dość nieporadnie usiłuje wyrazić szarpiące nią emocje: „Umysł tępieje… serce zlodowaciało… moja głowa płonie… już nic nie widzę..." (Ducange: 93). Tragizm losu bohaterów powieści Scotta potęguje fakt, że do końca próbują śmierci uniknąć. Jedną z modyfikacji pierwowzoru w duchu sentymentalnym jest wprowadzenie wątku wiernego sługi, starca, który padając na kolana, daremnie błaga o darowanie życia jego panu za cenę rezygnacji z narzeczonej i opuszczenia na zawsze Szkocji. W powieści niestabilna psychicznie Scottowska bohaterka, obserwując przygotowania do ślubu, na chwilę się ożywia, bawią ją suknie i fatałaszki, katastrofę wywołuje nieoczekiwane przybycie Edgara. Natomiast w melodramacie Ducange'a ostatnie sceny,

wyjąwszy finałową, trudno zaliczyć do przekonujących, tak aktorsko, jak psychologicznie i scenicznie. Łucja nieomal cały czas pozbawiona przytomności jest wleczona w różne miejsca i w somnambulicznym transie konfrontowana z różnymi niewystępującymi dotąd w sztuce osobami, to pastorem, to znów niedoszłym mężem. W wyniku szarpaniny „rozwodzi ją" macocha, zwlekając jej z szyi pierścień, zakład przysiężonej wiary. Melodramat w istocie niezwykle traci w porównaniu z wersją Scotta, gdzie narzeczona z Lammermoor powoli pogrąża się w obłędzie, wcześnie wykazując pierwsze oznaki szaleństwa. Z drugiej jednak strony zachowuje szczątki świadomości, pół-świadomości, kontrakt małżeński podpisuje pustym piórem, sama, acz niechętnie, oddaje Edgarowi nadłamaną monetę. Inaczej wypada ocenić bohaterkę Ducange'a – melodramatyczna Łucja świadomie postanawia poświęcić swoje życie, by ocalić zagrożonego aresztowaniem i śmiercią ukochanego, sama składa się w ofierze na ołtarzu miłości. Jest niewinną ofiarą, najbliżsi wykorzystali ją i zawiedli jej zaufanie; składając przyrzeczenie, sądziła, że może liczyć na przychylność ojca. Wspomniana postać ma u Ducange'a słabą dyspozycję dramatyczną, autor poprowadził ją niekonsekwentnie, w efekcie odbiorcom trudno wnioskować, czy oglądają postać złą, czy skrajnie chwiejną, słabą. Tych dylematów są pozbawieni czytelnicy Scotta. Gdy do akcji wkracza Lady Ashton, widzimy, że jej mąż jest ślepą marionetką dzierżoną żelazną dłonią. W powieści główna bohaterka ma przebłysk świadomości, że zawiniła, podjęła decyzję pochopną i przedwczesną: „Tak bydź musi; sama nie radząc się nikogo, rzuciłam się w przepaść, muszę sama bez niczyiey porady wydostać się z niey lub umrzeć" (Scott: 134). Łucja Ducange'a jest konsekwentnie rysowana „grubą", nawet jak na warunki melodramatu, kreską, w jej postaci nie dopatrzymy się żadnych pogłębień ani pęknięć.

Własnym pomysłem autora melodramatu są idylliczne scenki w typie przędących kobiet, niewinnych rozmów toczonych w leśnej chatce ślepej piastunki, dziewcząt splatających wianki i śpiewających pieśni obrzędowe na wyprowadzenie narzeczonej, czy zaręczyn o wschodzie słońca w parku Lammermoor w otoczeniu bajecznych klombów kwiatów i drzew. Wydaje się, że wspomniane sceny należy czytać jako ukłon w kierunku wyobraźni sentymentalnej. Świat melodramatu ma naturę metaforyczną, co znamionuje kosmiczny dualizm nocy i dnia, zła i dobra, księżyca i słońca, tajemnicy i wiedzy. Wysoka i strzelista wieża spłonie (żar namiętności), runie (upadek rodu), bohaterowie

skoczą ze skały w morze (odmęty jako alegoria ludzkiego losu). W logice „czarnego" melodramatu niszczenie jest silniejsze niż tworzenie, a to, co dolne lub chtoniczne, ważniejsze niż to, co górne, ukierunkowane wertykalnie, co uwzględniono w projektowaniu przestrzeni scenicznej. Scena finałowa jest utrzymana w barokowej stylistyce, nakładają się na siebie i mieszają antynomie światło–mrok, życie–śmierć: „Teatr przedstawia równinę pustą i dziką, a w głębi morze wzburzone, na którym gdzieniegdzie widać się dają sterczące skały" (Ducange: 114). Rybacy zarzucają sieci, młodzi rybacy tańczą wesoło ze zgromadzonymi na brzegu dziewczętami, wspomniane pogodne scenki tworzą tło akcji głównej. Zgodnie z regułą wahadła mają za zadanie czasowo niwelować napięcie, a następnie spotęgować je, gdy maksymalnie się wychyli i nastąpi oczekiwany efekt hitchcockowski. Nadciąga burza, ryczący żywioł pochłania żarłocznie coraz większe partie lądu, zabiera z sobą dwie ofiary, pozwalając odzyskać martwe ciało kobiety. Struktura zakończenia zgodna jest całkowicie z duchem, choć nie literą Waltera Scotta, w powieści narzeczeni pozostaną rozłączeni fizycznie także w momencie transgresji.

Autor *Narzeczonej z Lammermoor* również posiłkuje się metaforą – pędzącego na pojedynek Edgara pochłaniają zdradliwe ruchome piaski, wierny sługa wyławia z nich na pocieszenie jedno czarne krucze pióro, ozdobę czapki swojego pana. W ten sposób dzieło będące pierwowzorem i, w jeszcze wyższym stopniu, jego teatralna adaptacja, wpisują się w metaforę świata jako teatru, gdzie ścierają się przeciwstawne siły, walczą zamaskowani przeciwnicy, a jeśli reżyserem jest Bóg, a nie szatan, to występuje on w demiurgicznej odsłonie *Deus ridens* potęgującej odczucia irracjonalności tudzież przypadkowości życia jednostkowego i zbiorowego. W wersji Ducange'a ogrom zła, przemocy i śmierci, które niespodziewanie wtargnęły w życie sentymentalnie skrojonych, poczciwych bohaterów, zmieniając je w horror, opiera się teorii usprawiedliwienia zakorzenionej w chrześcijańskiej wizji świata. Staranna stylizacja żywych obrazów skondensowanych w kształcie emblematycznego malowidła, stanowiących brutalną egzemplifikację iście manichejskiej, szarpiącej trzewiami wizji ludzkiego losu, jest *sui generis* sposobem realizacji arystotelesowskiej kategorii patosu.

*Dzwonnik z Notre Dame* Charlotte Birch-Pfeiffer pozostaje przede wszystkim świadectwem tego, jak kaleki może okazać się melodramat, gdy nie otrze się o poezję wysokich lotów. Autorka znała teatr niejako „od kulis", przez sześć lat

była cenioną niemiecką aktorką, pisarką, reżyserką teatru miejskiego w Zurychu, napisała ponad 100 sztuk i librett operowych. Omawiana melodrama adaptuje na scenę powieść Wiktora Hugo *Katedra Notre Dame w Paryżu*, jednak daleko idące zmiany powodują, że tragiczny potencjał tej historii jawi się w postaci znacznie złagodzonej i umniejszonej. Ocalona zostaje Cyganka Esmeralda, cenę życia płaci za to Quasimodo; jest to typowa śmierć-ofiara, która dokonuje się w imię ocalenia ogólnego dobra i uniwersalnej prawdy. Autor omawianej wcześniej *Oblubienicy z Lammermoor* umieścił wydarzenia o wysokiej temperaturze emocjonalnej w na wskroś romantycznych dekoracjach, dzięki czemu szaleństwo jest nie tylko efektowne, ale i wiarygodne. Charlotte Birch-Pfeiffer całkowicie zaprzepaściła ów potencjał. Wielkim nieobecnym *Dzwonnika z Notre Dame* jest tytułowa katedra i inne przestrzenie labiryntowe, takie jak paryskie zaułki i uliczki, tudzież słynny Dziedziniec Cudów. Tym, co udaje się ocalić z pierwowzoru, jest namiętność, którą tchną wyznania odpowiednio Esmeraldy, Phebusa i Frolla; miłość jawi się jako jedyne, ostateczne doświadczenie egzystencjalne, nie zna żadnych hamulców, nie kieruje się rozsądkiem, wiedzie do autodestrukcji. Gdyby nie sentymentalny krój nadany dziełu przez autorkę, z pewnością zginęłaby więcej niż jedna osoba. Wspomniany melodramat sytuuje się kompozycyjnie blisko sztuk w obrazach, choć te ostatnie wchodzą tu jeszcze w rozmaite związki z dramatem traktowanym jako spójne dzieło literackie przeznaczone do wystawienia na deskach teatru. Obserwować to można zwłaszcza w nieco przydługich scenach deklamacyjnych, w których sentymentalni bohaterowie nader chętnie dzielą się stanem swoich serc i umysłów.

*Dzwonnik z Notre Dame* jest dziełem w sześciu „oddziałach". Za najważniejsze węzły dramatyczne należy uznać historię dziecka porwanego przez Cyganów z wiernie przejętym od Hugo rozpoznaniem po haftowanym trzewiczku, próbę zamordowania Phebusa przez szaleńczo zazdrosnego Frolla, uwięzienie Esmeraldy oraz nieoczekiwanie odbicie jej przez zakochanego Quasimodo i *coup de théâtre* w postaci śmierci zakochanego dzwonnika poniesionej w obronie ukochanej. W strukturze melodramatu występują sceny komplementarne, stanowiące swoje konieczne dopełnienie. Birch-Pfeiffer wyraźnie uwięzła w kleszczach antynomii „od euforii do depresji", buduje sztukę, wykorzystując szybko następujące po sobie sekwencje o skrajnie odmiennych dominantach emocjonalnych. Wspomniane sceny wykazują sporą autonomię i choć zostały

powiązane logicznie i tematycznie z intrygą, mogłyby zostać skopiowane do innego melodramatu jako autonomiczne całostki definiowane typem dominującej emocji, np. egzemplifikacja rozpaczy wiodącej ku szaleństwu. Jako przykład może służyć lament oszalałej z bólu matki, której dziecko porwali Cyganie. Oprócz wycia i szarpania szat, miotania się po scenie, ekspresyjnej gestyki sygnalizowanej w didaskaliach jasny obraz drastycznych ubytków we władzy sądzenia dają wypowiadane przez nią słowa – obłąkane fantasmagorie w rodzaju rosnących u ramion skrzydeł, wyartykułowanego (graniczącego z pewnością) przeczucia, że dziewczynka nie żyje, bo została zjedzona bądź jej krew wykorzystano do odmłodzenia bogatych starców. W planie kompozycji prezentacji bólu prowadzącego do utraty zmysłów odpowiada wybuch szaleńczej radości z odzyskania córki, radości, która, co symptomatyczne, niemal natychmiast kontrapunktowana jest ponowną utratą cudownie odzyskanego dziecka. Sceny układają się w sekwencję: rozpacz – euforia – rozpacz. W scenie brutalnego zabójstwa Phebusa przegląda się z kolei jak w zwierciadle mord dokonany na Quasimodo, tym bardziej, że zabójca to jedna i ta sama osoba. Birch-Pfeiffer w interesujący sposób modyfikuje wątek miłosny powieści – Phebus nie jest cynicznym uwodzicielem, który zamierza wykorzystać i porzucić zakochaną Cygankę, zamiast brutalnego odarcia z szat (Hugo) i inicjowanego gwałtu otrzymujemy nieśmiałe pieszczoty i poetyckie melodeklamacje. Interesująca wydaje się fetyszyzacja ciała Esmeraldy. Cyganka ulega uprzedmiotowieniu, uroda i seksapil dziewczyny stają się częścią spektaklu. Jej występ taneczny pojawia się kilkakrotnie w wypowiedziach innych postaci, które nie mogą przyjść do siebie, gdyż ciągle stoi im przed oczami kusicielka wykonująca fandango. Uczucie Phebusa ulega w interpretacji Birch-Pfeiffer daleko idącej idealizacji, pobrzmiewają tu wielkie wzory literackie, jak Burns czy Szekspir:

> Ale nie mamże podnieść perły, dlatego że w prochu leży? Nie mamże zerwać róży, dlatego że w prochu zakwitła? Czyż perła nie jest perłą, a róża czyliż przez to mniej ma zapachu?
>
> (Birche-Pfeifer: nlb. [16]).

Zakochany młodzieniec zamierza sprzeciwić się nakazom swojej klasy społecznej i pojąć dziewczynę za żonę, zaś po jej uwięzieniu sprzymierza się z żebrakami, jej dotychczasowymi opiekunami, by pomogli kochankom w ucieczce. Stanowi to całkowite odstępstwo od pierwowzoru – cyniczny uwodziciel spod

pióra Hugo za nic ma sobie uczucia innych, jego jedynym fetyszem jest własna satysfakcja. Cygankę mógł uwodzić po kryjomu, w przytomności „porządnych" obywateli nigdy się do niej nie przyzna. Jeszcze dalej idącej modyfikacji podlega w sztuce postać kalekiego karła. Quasimodo, odmiennie niż w powieści, budzi w Cygance jedynie współczucie, nie odrazę, melodramatyczna Eseralda intuicyjnie pojmuje prawdę wyrażoną przez Hugo w przejmującej piosence dzwonnika, że piękna powierzchowność kryje często szkaradny charakter, a mimo to piękno i tak kocha się dla piękna. Dzwonnik jest dla niej, co wyraża w ostatnich słowach wypowiedzianych do umierającego, piękną duszą uwięzioną w niegodnej siebie skorupie. Quasimodo w melodramacie występuje, co interesujące, w stroju błazna, „w kurcie z prawej strony czerwonej, z lewej czarnej, w takichże spodniach, a przy każdym zębie mały dzwoneczek" (Birche-Pfeifer: nlb. [13]), który jest znakiem wewnętrznego żaru, braku harmonii, nieuporządkowania. Jego powierzchowność jest idealnie zgodna z pierwowzorem:

> [L]ewa noga znacznie dłuższa niż druga, przez co kulawy mocno, garby ma wielkie z tyłu i z przodu, tak że głowa siedzi między garbami, usta szerokie, zęby czarno zalepione jakby był bez zębów, usta szerokie, jedno oko cielistą florą zakryte, brwi szczególnego kształtu czerwone, i włosy kędzierzawe czerwone.
>
> (Birche-Pfeifer: nlb. [21])

Wydaje się, że autorce szczególnie zależy na epatowaniu scenicznym kontrastem Pięknej i Bestii.

Esmeralda i Quasimodo to jedyne postacie, których wygląd szczegółowo opisano tak w kwestiach innych postaci, jak i didaskaliach; co zastanawiające, dominantą jest tu kolor czerwony. Melodramat Birch-Pfeiffer relatywnie słabo wykorzystuje możliwość pogłębienia opisu osób działających i przestrzeni scenicznej przez użycie metafory. Czerwień, obok wspomnianego wewnętrznego „ognia", wpisuje się w porządek przelanej krwi, zapowiadanych, symbolizowanych i spełnionych gwałtownych wypadków; w więzieniu Esmeralda majaczy: „weźcie ode mnie wasze zbroczone krwią ręce" (Birche-Pfeifer: nlb. [21]). We wspomnianej scenie słuchać odległe echa Szekspirowskie (Lady Makbet). W wypadku organizacji przestrzeni scenicznej *Dzwonnika z Notre Dame* na uwagę zasługuje konsekwentne podkreślanie tożsamości więzienia i grobu jako przestrzeni śmierci, klaustrofobicznej, zimnej, dla człowieka pierwotnie obcej, bo

separującej od innych, od powietrza, światła, przyrody. Symboliczne wydaje się, że umierającego dzwonnika żegna dźwięk dzwonu, jedyny, jaki mógłby usłyszeć.

Ostatni melodramat, *Świtezianka*, „z ocaleniem niektórych miejsc ballady Mickiewicza", „oryginalnie" napisany przez Franciszka Rynkiewicza, stanowi literackie *curiosum*, jest utworem drażniącym i śmiesznym. Utwór został oparty na dwóch konfliktach dramatycznych, które praktycznie wcale się nie zazębiają, zostały „sfastrygowane" bardzo grubą nicią. Ważniejszy z nich, co sugerowałby tytuł, odtwarza wiernie balladę Mickiewicza, z tym zastrzeżeniem, że wystawiająca młodzieńca na próbę nimfa nie ogranicza się do jednej tylko zmiany roli. Występuje w postaciach Wieśniaczki, Strzelca, Wyroczni, Barda, Muzykanta wiejskiego i Podróżnej damy. Przypomina to rozwiązania komediowe spopularyzowane przez Ludwika Adama Dmuszewskiego w komedii *Siedem razy jeden*, a zaczerpnięte z praktyki intermedialnej lub dellartowskiej. W tym przedziwnym konglomeracie gatunkowym, jaki stanowi ta sztuka, pomieszaniu typów bohaterów towarzyszy pomieszanie stylów. Drugi konflikt nosi znamię tragicznego – właściciel zamku, w pobliżu którego toczy się akcja, Tuhan, obciążony jest straszną zbrodnią, rozkazał bowiem swojemu poufałemu Kurdeszowi zabić w niemowlęctwie przyrodniego brata, który mógłby w przyszłości aspirować do równego podziału majątku. Cudownie ocalonym od śmierci w bagnie dzieckiem okazuje się strzelec Stanisław, ukochany Świtezianki, która doprowadza do rozpoznania i ujawnienia sprawcy zbrodni. W wypadku *Świtezianki* Rynkiewicza najbardziej krwawym czynem jest próba sklasyfikowania jej jako melodramat. Choć autor wyraźnie odczuwał rozdroże literackich kierunków i stylów, na jakim się znalazł, tym niemniej wykazał się genologiczną i onomastyczną bezradnością, by nie powiedzieć – impotencją. Wspomniany utwór najbezpieczniej byłoby klasyfikować jako komediooperę, czyli wodewil.

Co zatem skłania autora do stwierdzenia, że napisał melodramat? Wydaje się, że preferowany typ wyobraźni. Tuhan jako postać mógł zaspokajać tęsknotę dramatopisarzy za nieprzeciętną indywidualnością, gdyż jest bezwzględnym, wręcz oszalałym mordercą, nierozstającym się ze sztyletem; nie odczuwa najmniejszej skruchy, jego jedynym pragnieniem, jak sam zaklina na piekielne potęgi, jest własnoręczne dopełnienie bratobójczego czynu. Zapamiętuje się w nienawiści, którą odczuwa, jak sam przyznaje, bez żadnej racjonalnej przyczyny, bo trudno za taką uznać zdobycie przez brata względów nimfy wodnej.

W konsekwencji ściągnie na siebie śmierć, pochłonięty jednym tylko pragnieniem zatopienia sztyletu w piersi brata, biegnie za nim i wpada do wodnej kipieli jeziora. Upodobanie autora do frenezji w duchu romantycznym zdradza scena stanowiąca zapowiedź finałowych, tragicznych wydarzeń. Kurdesz, współwinny Tuhana w zbrodni, zawisł na stryczku w tym samym czasie, gdy były właściciel zamku opuścił swoje włości, gdyż pojednanie z bratem, o które zabiegał sam skrzywdzony Stanisław, jawiło się możnowładcy jako niemożliwe do zaakceptowania. Błąkając się jak żebrak po lesie położonym w sąsiedztwie bezpowrotnie utraconej siedziby rodowej, natknął się na rozkładające się zwłoki swojego sługi i posłusznego wykonawcy zbrodni. Cuchnące truchło na krótką chwilę budzi jego sumienie, z punktu widzenia kompozycji melodramatu ważniejsze wydaje się wszakże, jak autor, wyraźnie zapatrzony w dzieła inspirowane duchem frenezji czarnoromantycznej, nieudolnie próbuje nadać swojemu dziełu modny kształt stylistyczny:

Jego to cielsko obrzydłe
Zarażone brzydkim trądem
Powietrze zatruwa wokół
Nieprzyjemnym trupa swądem
Nie tknął by go nawet sokół
Patrzcie jak nim wiatr pomiata
Taka to zbrodni zapłata.

(Rynkiewicz: nlb. [18])

Sygnalizowane w tytule melodramatu Rynkiewicza ocalenie niektórych miejsc ballady polega w praktyce na dokładnym przepisaniu wszystkich fragmentów dialogowych przy całkowitym pominięciu partii narratora.

Jednak nie to powoduje największe rozdrażnienie czytelnika. Postaci Strzelca i Świtezianki tracą swoją baśniowo-magiczną prostotę i jednoznaczność przy próbie pogłębienia ich charakterów. Wodna boginka, która przynajmniej dwa razy zdradza swoje nietypowe pochodzenie, ukazując się odziana od pasa w dół rybią łuską, wydaje się na pierwszy rzut oka bardzo troszczyć o Strzelca. Chroni go przed morderczymi zakusami brata, doprowadza do zwrócenia mu rodzinnego majątku. W tym samym wszakże momencie neguje fakt, że bogactwo może dać człowiekowi szczęście, co najwyżej wystawia go na więcej pokus. Wydaje się pochłonięta obsesją zdrady, cały czas spędzany przez kochanków,

a są to ulotne chwile, wypełniają jej przestrogi, fałszywe domniemania i groźby. Świtezianka pojawia się i odchodzi bez zapowiedzi, powraca w dziwacznym przebraniu, daje się rozpoznać, po czym znowu znika. W przestrzeni omawianego dramatu drastycznie brakuje odpowiednika Mickiewiczowskiej frazy „ona mu z kosza daje maliny, on jej różyczki do wianka", wzajemnego zaufania, ciepła i intymności.

Strzelec Rynkiewicza jest postacią wyraźnie pękniętą, jego pierwszym deklamacjom miłosnym brakuje „ognia", nie zaklina się na piekielne potęgi w świetle księżyca, ale o brzasku dnia przysięga na… wodę i wiatr:

Patrz pierwsze promienie słońca
Co w kryształe jezior toną
Na wody, co płyną i wiatry, co wioną
[…]
Są świadkami mej przysięgi
Żem ci jest wierny bez końca.

(Rynkiewicz: nlb. [5])

Jeśli nawet w poetyce kalinowego erotyku rytm fal jest rytmem serca, to płynąca woda i wiatr nigdy nie były symbolem trwałości i niezmienności (*panta rhei*). Wybranek zdradza zresztą mimowolnie w tejże samej scenie, jak lekce sobie waży złożone przed momentem obietnice:

Ach, próżne wzbudzasz obawy!
Mógłbym tysiąc razy przysiąc
I dochować razy tysiąc
Użyjmy chwilę zabawy.

(Rynkiewicz: nlb. [5])

Świtezianka przez mieszkańców zamku Tuhana i jego samego jest postrzegana bardziej jako widmo czy diablica niż dobroczynna siła natury. Stanisław spędza życie na daremnym oczekiwaniu na swoją bogdankę, zabija czczość i nudę rozmyślaniem o wiecznej miłości. Ma przeczucie nieokreślonego zagrożenia, w jednym z najsubtelniejszych fragmentów sztuki słabej tak kompozycyjnie, jak i stylistycznie, porównuje swoją sytuację egzystencjalną do motylka, który

niepewny, ściągając lotem
czepia się pod róży listkiem

nie wie, że go czeka strata
bo kwiat ociężon kropelki
chłodnej porankowej rosy
gdy zefirek tylko wionie
zerwanym pączkiem od kwiata
nieszczęśliwego przygniata
(Rynkiewicz: nlb. [38])

W istocie Strzelec ginie nieco przypadkowo, co prawdopodobnie wynika z nieporadności autora. Jego racje, czy to z powodu niewystarczającego przekonania, czy żałośnie marnej egzemplifikacji poetyckiej spod pióra Rynkiewicza, pozostają „na papierze". Wydaje się prawdopodobne, że autor chciał poprowadzić swoją postać w kierunku człowieka, który nie potrafi kochać, a tylko mówić i marzyć o miłości. Wyimaginowana bańka poznawcza fundowana na wierze w Platoński świat idei pryska w pierwszym zetknięciu z rzeczywistością. Strzelec, olśniony wdziękami Przyjezdnej damy, odkrywa, że pragnie obcować z żywym ciałem, a nie fantazmatem. W nieoczekiwanie zabawnej scenie, całkowicie *à rebours* intencji autora, gotów jest z nieprzystojnym pośpiechem konsumować jej wdzięki w lesie, gdy przebrana Świtezianka udaje omdlenie związane z domniemanym napadem zbójców. W obrębie dość krótkiej sztuki, wahającej się rozmiarem między dwoma a trzema aktami, Świtezianka wystawia swojego wybranka na próbę siedem razy. Czytelnik czuje ulgę, gdy Strzelec, któremu ciągle grożono, jeśli akurat go nie kuszono, wreszcie ulega pokusie. Omawiany melodramat ma miejsca o mocniejszej dyspozycji dramatycznej, są nimi całkiem udatne sceny komediowe z udziałem sług Tuhana – Sokolnika Skrzydełko, więźnia Szyldwacha, Glinki i Chwałki, a zwłaszcza klucznicy Małgorzaty – w postaci dynamicznych dialogów powiązanych z wątkiem damsko-męskiej walki o przywództwo w domu czy monologu o tym, jak krótko należy trzymać męża. *Świtezianka* posiada rozbudowane partie muzyczne w najmniejszym stopniu niepowiązane z dwoma głównymi wątkami. Sceny w typie komiki niskiej – awantury o jedzenie, łapczywe wypijanie wina, dysputy wyznawców filozofii „lekkiego chleba" – występowały również w pierwszym z omawianych i – jak starałam się udowodnić – najbardziej spójnym ideowo i stylistycznie melodramacie.

Grupa omówionych powyżej melodramatów „przepisywanych" z tekstów różnogatunkowych obejmuje utwory zarówno wtórne i literacko ubogie, jak i ciekawe, można by rzec, nowatorskie. Co najistotniejsze, granice między zależnością a własną inicjatywą twórczą bywają rozmyte, trudne do uchwycenia. W okresie, gdy powstawały, trudnym do sklasyfikowania w porządku następstwa epok historycznoliterackich, zapożyczenie tematu nie zaprzeczało niezawisłości dzieła. Omawiane melodramaty zachowują więź z utworem inicjującym, wyrażoną choćby przez wybór tytułu, niemniej jednak wzbogacanie ich o treści wcześniej nieistniejące wydaje się obarczone pragnieniem wykrystalizowania własnej tożsamości twórczej, sytuującej się nierzadko w obrębie obszaru kultury popularnej, gdzie ostatecznie liczy się palimpsestowość, „przezroczystość" form ułatwiająca „nadpisanie" treści rozrywkowych lub ideologicznych. Wszystkie wspomniane dramaty wpisują się, lepiej lub gorzej, w typowy dla gatunku schemat fabularny, tematyczny i aksjologiczny kreujący manichejską wizję świata opartego na gwałcie. Znajdziemy w nich nierzadko przeciwstawne kompleksy ideowe i światopoglądowe: sentymentalizm i dworską dyscyplinę uczuć, tradycjonalizm i eudajmonistyczne dążenia emancypującego się rozumu, fetyszyzację wolności osobistej i moralizatorski kult cnoty, optymizm i fatalizm, patos graniczący z żywiołem farsowej zabawy. Napięcia, sprzeczności i niespójności zostają w ostatecznym rezultacie w melodramatach Ducange'a i Birche-Pfeifer przetworzone w harmonijną całość. Zawiera się w nich ogólne przesłanie o konieczności afirmacji nieuchronnych sprzeczności i paradoksów życia, konstytuowane niejako wbrew wymowie scenicznych wydarzeń, których siłą napędową są konflikty wynikające z przeciwstawnych dążeń i wykluczających się wartości. Wydaje się więc poniekąd naturalne, że terenem wytężonej eksploracji stały się dwa kanoniczne teksty przedstawiające swoich bohaterów poddanych panoramicznemu oglądowi w mocno nacechowanej emocjonalnie przestrzeni, jak w prozie Scotta i Hugo, w której następuje polaryzacja świata, a poszczególne postaci stają się wiernymi odbiciami krańcowych wartości aksjologicznych.

## Bibliografia

Birche-Pfeifer, Karolina. *Dzwonnik z Notre Dame. Dramat w 6 oddziałach*. Tłum. Szczęsny Starzewski. B.m., 1850. Rkps. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 10568.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Connor, Steven. „Rewriting Wrong: On the Ethics of Literary Reversion". *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*. Red. Theo D'haen, Hans Bertens. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1994.

Ducange, Victor. *Oblubienica z Lammermoor. Melodrama heroiczna w trzech aktach.* Tłum. Teresa Palczewska. Warszawa: Drukarnia A. Gałęzowskiego i Komp., 1832.

Leyko, Małgorzata. „Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014): 77–88.

Martuszewska, Anna. *Architektonika literackiego romansu*. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2014.

Nycz, Ryszard. „Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy". *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Kraków: Universitas, 2010: 153–180.

Ratajczakowa, Dobrochna. *„Melodrama". Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015.

Rynkiewicz, Franciszek B. *Świtezianka. Melodramat w 3 aktach wierszem romantycznym z ocaleniem niektórych miejsc ballady Mickiewicza oryginalnie napisana.* B.m. B.r. Rkps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 9922.

Scott, Walter. *Narzeczona z Lammermoru*. T. 3. Tłum. Franciszek Salezy Dmochowski. Warszawa: Drukarnia Gazety Korespondenta, 1828.

Słowacki, Euzebiusz. *Dzieła*. T. 5. Wilno: Nakład i druk Marcinkowski, 1827.

## Melodrama as a "Rewritten" Genre (on the Example of the 19th Century Dramas Inspired by the Works of Hugo, Mickiewicz, Scott)

**Summary**

The article is devoted to intertextuality in the nineteenth-century dramatic texts inspired by other literary forms. The group of melodramas rewritten from texts of various literary genres includes works both secondary and literally impoverished, as well as some that are interesting, even innovative. In the practice of rewriting, the main plot of the original is retained only in its general outlines. The omissions, rearrangements, and simplifications often associated with a complete change in the sense of the prototype seem to be particularly interesting; although inspirations from sentimentalism are extremely important. The melodramas in question retain a link with the original work expressed not only by the choice of title but also by enriching them with content that did not exist before. This seems to be an effort to crystallize their own creative identity, often falling within the realm of popular culture.

**Keywords:** melodrama, theatre, rewriting, sentimentalism, 19th century

**Słowa kluczowe:** melodramat, teatr, przepisywanie, sentymentalizm, XIX wiek

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-06

Michał Bajer
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0002-2880-8189

# Metamorfozy *Pigmaliona*: przekład w serii transformacji tekstu archetypu (Rousseau, Baudouin, Węgierski)

Na pozór nic nie wyróżnia osiemnastowiecznych spolszczeń *Pigmaliona* Jean-Jacquesa Rousseau z tłumu podobnych zjawisk. Nie każdy oświeceniowy przekład zasługuje na odrębną analizę, chociażby z tego względu, że lektura wielu z nich nie pozwala na sformułowanie wniosków wykraczających poza prawdy ogólne, dowiedzione już wielokrotnie na podstawie innego materiału badawczego. Ponadto historia sztuki Rousseau na scenach polskich doczekała się wielu omówień i można ją uznać za dobrze opracowane zagadnienie[1]. Pomysł podjęcia wspomnianego problemu w nowej perspektywie komparatystycznej uzasadniają trzy okoliczności.

Po pierwsze – dotychczasowe prace o polskim *Pigmalionie* poświęcone są niemal wyłącznie przekładowi Tomasza Kajetana Węgierskiego, wystawionemu w roku 1777 w Teatrze Narodowym i wydanemu w wieku XVIII dwukrotnie (ok. roku 1777 i w roku 1799). Koncentrację na tym tekście uzasadnia jego wysoka ocena przez historię literatury i teatru. Chwalebny wysiłek kultywowania pamięci o „młodym gniewnym" polskiego oświecenia skutecznie przesłonił jednak fakt, że niemal w tym samym czasie warszawskie środowisko literackie

[1] Dość bogatą literaturę przedmiotu przywołuję w dalszej części artykułu.

zrodziło inną adaptację tego samego oryginału. Wyszła ona spod pióra Jana Baudouina, autora mniejszej rangi, jednak niezwykle aktywnego w stołecznym życiu teatralnym końca XVIII stulecia. Przechowywana w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu edycja przekładu Jana Baudouina – długo uchodzącego za zaginiony[2] – datowana jest, jak dzieło Węgierskiego, na okolice roku 1777. Stawia nas to w obliczu sytuacji interesującej w kontekście współczesnych studiów nad przekładem, przywiązujących wielką wagę do zjawiska serii translatorskiej. Proponują one pogłębiony namysł nad przyczynami, skłaniającymi dwóch tłumaczy z jednego kręgu językowego do sięgnięcia po ten sam tekst obcojęzyczny (Skibińska: 5, Deane-Cox: 17). Wydaje się to obiecujące w przypadku *Pigmaliona*, który w przekładzie Węgierskiego poprzedzony został przedmową niepozbawioną ambicji teoretycznych:

> […] tłómaczyć wierszami […] nie jest to łatwa rzecz […] co jest w narodzie jednym pięknością, wadą się o kilkaset mil staje. Malarz Chińczyk, któryby Mithologji Greckiej cokolwiek zasłyszawszy, Wenerę odmalować przedsięwziął, wziąłby sobie zapewne za model piękność Chińską z małemi oczkami […]. Strzegłem się Najjaśniejszy Panie w tłómaczeniu mojem tej szydności jak najbardziej. Żywość myśli, moc wyrazów, chciałem oddać jak najwierniej, alem się nigdy dla słowa nie więził: starałem się być równym Russowi; jego duszę, jego ogień przejąć w siebie usiłowałem.
>
> (Węgierski, 1974: 189–190)

Uderza tu głęboka świadomość zasadniczej wariantywności strategii tłumaczeniowych i związana z nią potrzeba usprawiedliwienia własnego wyboru technik przekładu literackiego (zob. Ziętarska: 203–204). Wszystko to uzasadnia użycie elementów translatologii w badaniu nie tylko jednego, a obu polskich *Pigmalionów*.

Po drugie – prowadzone aktualnie prace edytorskie nad ogólniej pojętymi francuskimi kontekstami literatury polskiego oświecenia i, bardziej szczegółowo, kwerenda biblioteczna nad przekładami *Pigmaliona* pozwalają sformułować

[2] Marian Szyjkowski omawia przekład z drugiej ręki, na podstawie opisu Estreichera (Szyjkowski: 116), Pawłowiczowa określa go jako zgubiony (Pawłowiczowa: 51), ale już w *Nowym Korbucie* pojawia się opis druku (*Bibliografia Literatury Polskiej*: 225). Co ciekawe, wbrew konwencji edytorskiej *Korbuta*, *Pigmalion*, podobnie jak i inne tłumaczenia teatralne Baudouina, nie został umieszczony w kategorii „Przekłady".

kilka tez i hipotez natury źródłowej, stawiających w nieco zmienionym świetle omawiane tu utwory. W pierwszej kolejności odnotować należy, pomijaną przez badaczy, obecność rodzimej edycji francuskojęzycznego utworu. Ukazała się ona w oficynie Piotra Dufoura – a więc u tego samego wydawcy, który wydał przekład Baudouina – około roku 1777. Edycja obcojęzyczna, dokonana w bliskim sąsiedztwie domniemanej daty wydania obu przekładów, uzupełnia serię translatorską o jeszcze jedno ogniwo, należące do porządku zjawiska pokrewnego, określanego w literaturze przedmiotu mianem serii komparatystycznej (Skwara: 44). Zestawienie trzech tekstów należących do tego zespołu nie zostało zaproponowane w istniejących opracowaniach i jako element nowy dać może ciekawe rezultaty (o badaniach edycji dawnych por. Chachulski). W dalszej kolejności jako punkt odniesienia dla omówienia przekładów *Pigmaliona* posłużą też informacje na temat innych wierszowanych przeróbek prozy francuskiej (w tym dzieła Rousseau), zidentyfikowanych w toku pracy nad edycją krytyczną *Erotyków* Franciszka Dionizego Kniaźnina. Ostatnie – i być może najistotniejsze dla omawianego tu tematu – zagadnienie źródłowe to sprawa podstawy przekładu Węgierskiego. Problem jako pierwszy zasygnalizował Juliusz Wiktor Gomulicki, pisząc autorytatywnie: „Otóż Węgierski […] za podstawę swojej przeróbki wziął nie tylko tekst Rousseau'a, ale przede wszystkim jego wierszowaną parafrazę pióra Berquina (1777) […]" (Gomulicki: 39).

Wyrażony tu pogląd sprawia, że w dalszej części swojego omówienia Gomulicki nazywa *Pigmaliona* Węgierskiego tłumaczeniem Rousseau i Arnauda Berquina. Z opinią tą polemizuje w swojej książce Piotr Stasiewicz, czyniąc to w sposób równie kategoryczny:

> […] nie wydaje się, by istnienie tego tekstu [tj. przeróbki pióra autorstwa Berquina – dop. M.B.] miało decydujące znaczenie dla sposobu spolszczenia przez Węgierskiego *Pigmaliona*. Związek polskiego tłumaczenia z prozatorskim oryginałem Rousseau jest miejscami bardzo silny, a wszelkie odstępstwa od niego podyktowane są, jak postaram się udowodnić poniżej, indywidualnymi przekonaniami Węgierskiego, zarówno natury estetycznej, jak światopoglądowej.
>
> (Stasiewicz: 237)

Mimo swojej ogólności[3] przywołane wypowiedzi stawiają nas zatem przed istotnym problemem historycznoliterackim, który warto podjąć na nowo, na podstawie szczegółowej analizy omawianych tekstów.

Trzecią okolicznością uzasadniającą namysł nad polskimi *Pigmalionami* jest zaznaczająca się w literaturze przedmiotu rozbieżność stanowisk na temat gatunkowego statusu tekstu Rousseau i, co za tym idzie, jego miejsca w rodzimej tradycji melodramatycznej oraz szerzej – teatralnej. Jak podkreślają wszyscy historycy pochylający się nad tym zagadnieniem, sam Rousseau nazwał swój utwór sceną liryczną i takie określenie gatunkowe figuruje na stronach tytułowych oryginału oraz osiemnastowiecznych przekładów polskich. Krytyka jednak natychmiast powiązała tekst z tradycją melodramatu (zob. np. Berquin: *Préface*) i w ten właśnie sposób utwór określony został przez Georga Antona Bendę, autora jego najpopularniejszego opracowania muzycznego. W Polsce *Pigmalion* wpisuje się w tradycję ilustrowaną m.in. przez *Medeę i Jazona* Friedricha Wilhelma Gottera w przekładzie Franciszka Zabłockiego. Problem terminologicznej kwalifikacji monologów z towarzyszeniem muzyki tak omówiła Iga Sobina, powołując się na ustalenia Jerzego Gota:

> […] owe monologi nazywane były melodramatami, właśnie przez związek z muzyką, która do tej pory należała wyłącznie do domeny operowej. Dopiero z czasem termin ten zastąpiono bardziej odpowiednim – scena liryczna.
>
> (Sobina: 42)

Autorka oddziela zatem reprezentowaną przez *Pigmaliona* formę melodramatu od innych przykładów gatunku, w którym dominują sztuki pełnospektaklowe przeznaczone do wykonania przez większe zespoły aktorskie i ukazujące

[3] Zaznaczyć należy, że Gomulicki nie podjął się wskazania w polskim tekście miejsc zapożyczonych u Berquina, podczas gdy Stasiewicz polemizuje z tezą poprzednika za pomocą jednego argumentu, jakim jest zapowiedź wykazania związków *Pigmaliona* Węgierskiego z oryginałem Rousseau. To ostatnie budzi zdumienie, można by bowiem oczekiwać raczej procedury odwrotnej (tj. wykluczenia związków polskiej wersji z francuską przeróbką wierszem). Ponadto zauważyć trzeba, że Gomulicki nie kwestionuje zależności dzieła Węgierskiego od tekstu Rousseau, ale pisze o wykorzystaniu „przede wszystkim" parafrazy Berquina. I choć, wobec braku przykładów tekstowych ilustrujących ten sąd, trudno precyzyjnie określić, co właściwie kryje się za słowami wielkiego edytora, użyte przez niego sformułowanie dodatkowo osłabia siłę polemiki Stasiewicza.

widzom fabułę o znacznie wyższym stopniu złożoności. Jest to pogląd dość rozpowszechniony i niewątpliwie uzasadniony. Nieco w kontrze do tej opinii pozostaje zdanie Piotra Stasiewicza, który – rozpoznając wprawdzie odrębność monologu muzyczno-literackiego jako formy melodramatu o historii „niezbyt bogatej i niezbyt obfitującej w arcydzieła" (Stasiewicz: 235) – włącza jednak poniekąd *Pigmaliona* w znacznie szerszą i żywotną tradycję teatralną. Wybór sceny lirycznej przez Węgierskiego „[…] usprawiedliwia być może charakter przedstawień granych w latach siedemdziesiątych XVIII wieku na scenie Teatru Narodowego, gdzie zdecydowanie królowały sztuki o zabarwieniu sentymentalnym" (Stasiewicz: 236).

O ile dobrze rozumiem tok wywodu Stasiewicza, utwór Rousseau wpisywałby się w krąg zainteresowań standardowego melodramatu za sprawą koncentracji na emocjach. Sprawa ta wymagać będzie rozpatrzenia. Casus *Pigmaliona* prowokuje bowiem do postawienia serii pytań: czy jest to scena liryczna, melodramat, czy jedno i drugie (i jakie ściślejsze sensy przypisać tym pojęciom)? Czy, jako ewentualny melodramat, *Pigmalion* stanowi część niezwykle żywej i trwałej tradycji gatunku w szerokim ujęciu, czy reprezentuje wyłącznie jego zdecydowanie mniejszościowy, efemeryczny wariant? I wreszcie: czy melodramat Rousseau egzemplifikuje „teatr do patrzenia" (w której to kategorii, nieco przekornie, umieścił *Pigmaliona* Marek Dębowski), czy „teatr do słuchania" (Dębowski: 292)? Wszystkie te zagadnienia pojawią się w moim artykule[4].

## Melodramat na papierze

Zestawienie druków translacji Węgierskiego i Baudouina z przekazami tekstu oryginalnego pokazuje istnienie dość wyraźnych pokrewieństw, pozwalających – przynajmniej częściowo – odtworzyć drogę, jaką pokonał utwór Rousseau w polskiej tradycji przyswojenia. Liczbę europejskich wydań *Pigmaliona* w latach

[4] Choć *Pigmalion* ukazał się w wydaniu współczesnym w przywołanym już tomie *Wierszy wybranych* Węgierskiego pod redakcją J.W. Gomulickiego, z uwagi na dużą rolę, jaką w moim artykule odgrywają zagadnienia edytorskie, w częściach analitycznych oprę się na wydaniach historycznych. Cytaty opatrzę skrótami (zob. bibliografia na końcu artykułu).

1772–1777 trudno oszacować[5] i na potrzeby tego artykułu nie udało mi się przeprowadzić wyczerpującej kwerendy, pozwalającej na przeanalizowanie wszystkich możliwych źródeł druków polskich. Na podstawie dostępnych materiałów zauważyć można, że publikacje z zakładu Piotra Dufoura wpisują się wyraźnie w konserwatywną i pozbawioną indywidualnych rysów konwencję wydawniczą, egzemplifikowaną przez jedną z pierwszych edycji tekstu francuskiego, dokonaną w Brukseli w roku 1772 w oficynie J. van den Berghena (co nie znaczy, że konkretnie ona stanowiła wzór dla Dufoura). Polskie wydania francuskojęzycznego *Pigmaliona* oraz przekładów Baudouina i Węgierskiego (u Grölla) stanowią więc druki skromne w warstwie opracowania edytorskiego, pozbawione bogatej oprawy graficznej. Poza odzwierciedleniem ogólnych możliwości materialnych warszawskich zakładów, druki świadczą o przyjęciu takiej strategii konstruowania przekazu, w której tekst dominuje nad innymi elementami książki. Mimo niepozornego kształtu, jeden element Dufourowskich wydań *Pigmaliona* zasługuje na uwagę: druk przekładu Baudouina stanowi niemal idealne odwzorowanie przekazu tekstu oryginalnego. Przy niewielkim przesunięciu, treści na stronach obu edycji odpowiadają sobie. Dostrzec w tym można troskę o czytelnika, pragnącego dokonywać porównawczej lektury oryginału i przekładu. Dufour w sposób widoczny postanawia zdyskontować zjawisko, jakim jest nie tylko dwujęzyczność części warszawskich czytelników, ale też pojawienie się u nich wzrostu świadomości specyfiki przekładu[6]. Postawić nawet można pytanie, czy nie planował edycji dwujęzycznej, podobnej do tych, jakie ważnym tekstom literatury francuskiej poświęcali np. wydawcy niemieccy (Bajer: 584).

Odrębnym zagadnieniem jest sprawa kształtu, jaki przybierają w drukach polskich didaskalia, stanowiące istotny składnik sceny lirycznej Rousseau. Pod tym względem wyróżnić można dwie sytuacje. Pierwsze, najbardziej radykalne

[5] Worldcat podaje ich ponad 60.

[6] W oświeceniowej Polsce praktyka lektury francuskojęzycznej obrosła siecią kulturowych konotacji, których echo przeniknęło do satyrycznej twórczości Węgierskiego, który pisze we wstępie do *Organów*: „Nie pochlebiam sobie, żeby to dzieło moje damy czytały: niemasz w nim ani miłości, ani lekkości, a do tego jest napisane po polsku, a ten język nie ma u nich łaski. To prawda, że wielka ich część innego żadnego nie umie, ale ich z sekretu wydawać nie trzeba (Węgierski, 2007: 26).

rozwiązanie, odnajdujemy w dwóch wydaniach *Pigmaliona* zaproponowanych przez oficynę Dufoura. Poza argumentem (tj. streszczeniem) didaskalia zniknęły z tekstu niemal zupełnie. Jest to zmiana doniosła, gdyż przynosi daleko idącą redukcję utworu. Tekst Rousseau zawiera dwa istotne typy wskazówek scenicznych. Do pierwszego z nich należy otwierający utwór, dość szczegółowy opis miejsca działań ukazanych w scenie postaci (Rousseau: 3). Jak pokazał Marek Dębowski, tekst ten nie jest obojętny w kontekście praktyk dramatopisarskich epoki, gdyż nawiązuje do tradycji dramy mieszczańskiej, a więc – z grubsza rzecz ujmując – do teatru nowoczesnego, sytuowanego w opozycji do dramatu klasycystycznego (Dębowski: 293).

W dalszej kolejności Rousseau zamieszcza, wyróżnione kursywą, sekwencje opisujące ruchy i gesty Pigmaliona oraz (na dwóch ostatnich stronach) ożywionej Galatei. W drukach Dufoura wszystkie te didaskalia znikają, zastąpione lakoniczną formułą:

*(Symfonia)* (Rousseau, Dufour: 3 i nast.)

Redukcja mogła być owocem inwencji edytora, kierującego się oszczędnością miejsca, mogła też stanowić odzwierciedlenie kształtu jakiegoś francuskojęzycznego przekazu, stosującego podobny zabieg. Ważne są jednak jej konsekwencje. Druki Doufoura wyraźnie odteatralizowują scenę liryczną Rousseau. Przez wyizolowanie wypowiedzi postaci na pierwszy plan wysuwa się retoryczno-liryczna warstwa utworu. Tej redukcji towarzyszy jednak uwypuklenie czegoś innego, co nie zostało z kolei zaznaczone w brukselskiej edycji tekstu. W miejsce usuniętych opisów gestów i ruchów postaci pojawia się mianowicie nawiązanie do muzyki. Słowo *Symfonia* odsyła tu do segmentów muzycznych, określanych w języku francuskim terminem *ritournelles* (Waeber: 35). Tym samym odteatralizowaniu tekstu towarzyszy podkreślenie jego związków z muzyką. Polskie edycje unaoczniają zatem w utworze cechy właściwe dla melodramatu, przynosząc widoczny znak związków poetyckiej mowy z muzyką (co koresponduje silnie z opiniami Rousseau na temat pochodzenia języka, Waeber: 26).

Omówiony tu zabieg miejscami znacznie ogranicza możliwość pełnego zrozumienia tekstu. Zaznacza się to zwłaszcza w ostatniej partii utworu. Redukcja oryginalnych didaskaliów zupełnie zmienia wymowę wypowiedzi Galatei,

zawieszając je w sytuacyjnej próżni[7]. Nieco inaczej przestawia się sprawa didaskaliów w obu osiemnastowiecznych wydaniach *Pigmaliona* w przekładzie Węgierskiego. Didaskalia uległy i tu znaczącej redukcji, jednak nie zniknęły całkowicie. Polski poeta przekłada połowę tekstu poświęconego opisowi sceny (Węgierski: 3). Również w dalszych partiach mamy do czynienia z wyborem najbardziej charakterystycznych sformułowań. Tym razem wskazać można domniemane źródło zmian. Wydaje się mianowicie, że przy opracowaniu tekstu pobocznego w dziele Rousseau Węgierski podąża tropem – wspominanej przez Juliusza Wiktora Gomulickiego – wierszowanej przeróbki pióra Arnauda Berquina z 1775 roku. Skróty dotyczą analogicznych partii (np. w opisie Pigmaliona unoszącego zasłonę Węgierski i Berquin pomijają uwagę „[…] puis se retire, va, vient et s'arrête quelquefois", Rousseau: 6). Inaczej niż Berquin, Węgierski łączy skondensowane didaskalia ze słowem „Symfonia", wybitym majuskułą:

> *SYMFONIA*
> *Przybliża się do zasłony i, wzdychając, patrzy na nią* (Węgierski: 7).

Ta zmiana w stosunku do Berquina przynosi echo wersji Dufoura. Połączenie opisu gestów z terminologią muzyczną ponownie podkreśla melodramatyczny wymiar tekstu i świadczy o tym, że w polskiej recepcji tekst Rousseau od początku postrzegany był jako utwór słowno-muzyczny.

## Różne strategie translatorskie, ten sam projekt teatralny

Przemilczany w większości opracowań przekład Baudouina doczekał się zwięzłego omówienia w artykule Wacława Olszewicza z 1936 roku. Jest ono przykładem charakterystycznego dla czasów przedwojennych recenzenckiego podejścia do tekstów dawnych, zaznaczającego się bodaj szczególnie wyraźnie w badaniach nad przekładem: „Tłumacz-prozaik Jan Baudouin dał przekład suchy, upstrzony wielu neologizmami (np. jestwo = Etre, błagalnia = świątynia), nic nie mający z polotu, z muzykalności dzieła Russa" (Olszewicz: 467).

[7] Zdanie „Już to nie jestem, com niegdyś była" (Baudouin: 16) jest tylko częściowo zrozumiałe wobec braku zawartej w oryginale informacji, że wypowiadając je, Galatea dotyka bryły marmuru, z którego została wykuta (Rousseau: 13).

Krytyczną opinię Olszewicza na temat nadmiaru neologizmów w przekładzie Baudouina uzasadnia już powierzchowny ogląd przekazu, w którym tekst ten zachował się do naszych czasów. W edycji Piotra Dufoura utwór opatrzony został pięcioma przypisami u dołu strony (co stanowi liczbę niemałą wobec niewielkich rozmiarów druku). Wyjaśniają one decyzje translatorskie odbiegające od zasobu słownictwa polszczyzny, zarówno tej potocznej, jak i literackiej. Poza cytowanymi przez Olszewicza *jestwem* i *błagalnią*, przypisy dotyczą słów: *oduszyć* jako odpowiednika *animer* (Baudouin: 6), *obażać* jako odpowiednika *adorer* (Baudouin: 7), *obożalny* jako odpowiednika *adorable* (Baudouin: 10). Obecność wspomnianych notatek potraktować można jako komunikat dla czytelnika, zwracający uwagę na twórczy wysiłek tłumacza w zakresie leksyki. To zarazem sygnał wskazujący na swoiście naukowy wymiar przekładu. Wszystko to pozwala nam uznać chyba poszukiwanie precyzji terminologicznej za jeden z ważnych elementów strategii translatorskiej Baudouina i uzasadnia próbę przyjrzenia się temu zjawisku bez normatywnych założeń, widocznych w przedwojennej miniaturze recenzenckiej Olszewicza (bo trudno tu mówić o analizie czy nawet o pełnym omówieniu tekstu).

Wyczerpująca analiza leksyki przekładu Baudouina wymagałaby zastosowania innych niż literaturoznawcze metod badań. Z uwagi na brak szczegółowych omówień tego utworu w dotychczasowych pracach polonistycznych i romanistycznych, sądzę, że – oprócz komparatystycznych wniosków bardziej ogólnej natury – warto przytoczyć choć próbkę wyborów językowych oświeceniowego tłumacza. Wydaje się mianowicie, że w swojej pracy nad Roussowskim *Pigmalionem* Baudouin poświęcił szczególną uwagę słownictwu należącemu do dwóch kręgów znaczeniowych: psychologii (w stosunku do oświecenia stosowniejszą nazwą jest antropologia filozoficzna) i sztuki. Przykład tego zjawiska przynosi już drugie zdanie utworu:

| | |
|---|---|
| Ô mon **génie**, où es-tu ? Mon **talent** qu'es-tu devenu? Tout mon feu s'est éteint, mon **imagination** s'est glacée (Rousseau: 3) | O, mój **dowcipie**, gdzie jesteś? mój **talencie**, gdzie się podziałeś?… ogień żywości mojej wygasł zupełnie… **wynalezienie** moje obumarło… (Baudouin: 3) |

Zaznaczone boldem pojęcia należą do podstawowych kategorii służących ludziom oświecenia dla precyzyjnego określania działań umysłu, władz

poznawczych i twórczych. Na uwagę zasługuje też rozwinięcie wieloznacznego sformułowania „mon feu" w bardziej precyzyjne „ogień żywości mojej", co – pozostając adekwatne w stosunku do tekstu francuskiego – stanowi jego interpretację (francuski „ogień" odczytany jest tu ogólnie jako przejaw życia).

Podsumowując krótkie omówienie mało znanego przekładu, uwypuklić można kilka wątków. Po pierwsze – przekład sceny Rousseau stanowi wczesną próbę literacką Baudouina i, z racji chronologicznej bliskości, wpisuje się w serię przekładów z literatury francuskiej, na którą składają się dokonane przez tego pisarza spolszczenia m.in. sztuk Moliera i Regnarda. W tym samym okresie Baudouin napisał też wiele librett operowych. Dokładniejsza lektura przekładu *Pigmaliona* pokazuje zarazem pozorne podobieństwo tego tekstu do innych, pochodzących z tego czasu. Choć – jak w przypadku komedii Moliera i innych – mamy do czynienia z tłumaczeniem francuskiego utworu scenicznego, na tle pozostałych przeróbek *Pigmalion* wyróżnia się tym, że troska o terminologiczną precyzję przeważa tu nad tendencją do uwypuklenia scenicznych walorów tekstu. Odnieść można wrażenie, że Baudouin – świadomy z pewnością sławy Rousseau jako filozofa – nie przyjął tej samej strategii, którą posłużył się w spolszczeniu pozostałych utworów o teatralnym przeznaczeniu. Owoc jego pracy postrzegać można jako swego rodzaju teatralno-filozoficzny kompromis. Jest to kompromis innej natury niż tzw. oświeceniowa drama filozoficzna, gdyż w tej ostatniej zdecydowanie dominuje tematyka moralna, podczas gdy Baudouin akcentuje w *Pigmalionie* słownictwo odnoszące się do bardziej podstawowych zjawisk określanych współcześnie zbitką *body-mind problem*. Być może to właśnie kompromisowa postać tekstu odpowiedzialna jest za jego surową ocenę wystawioną przez historię literatury.

Choć zarówno krytyka uniwersytecka, jak i żywa polszczyzna obeszły się niełaskawie z Baudouinowskimi *błagalniami*, *obażaniem* itp., z prozatorskiego przekładu *Pigmaliona* wyłania się pewien szerszy projekt literacki, współbrzmiący z wysiłkami podejmowanymi w tym samym czasie przez innych uczestników życia kulturalnego stanisławowskiej Polski. Mam zwłaszcza na myśli prace (w tym translacje) Jacka Idziego Przybylskiego. Jak podkreślają badacze XX-wieczni, potępiony przez część współczesnych za skłonność do ekscentrycznego słownictwa pisarz ten został w późniejszym czasie zrehabilitowany przez historyków (Snopek, 1994: 207). Jego działalność wpisywała

się w późnooświeceniowe zainteresowanie tworzeniem polskiej terminologii nauk humanistycznych (Kloch: 53). Wydaje się, że rehabilitacja Przybylskiego rozciągnięta być może na szerszą formację autorów, a także na pojedyncze utwory, w tym – do pewnego przynajmniej stopnia – na zapomniany przekład *Pigmaliona* pióra Baudouina.

W przeciwieństwie do utworu Baudouina, przekład Węgierskiego doczekał się nie tylko wzmianek – jak już wspominałem, niezwykle pochlebnych – ale stał się też przedmiotem pogłębionych analiz. Lektura uwzględniająca szerszy kontekst komparatystyczny, czy ogólnie, historycznoliteracki, pozwala zweryfikować część tez sformułowanych przez wcześniejszych badaczy w związku z tym przekładem. Wyodrębnić tu można kilka zasadniczych grup problemów.

Pierwsza z nich dotyczy kwestii źródeł translacji Węgierskiego. Jak sygnalizowałem we wstępie – i co potwierdziła omówiona już zbieżność w traktowaniu didaskaliów – poza prozatorskim melodramatem w jego różnych edycjach francuskojęzycznych, pracę Węgierskiego zestawia się z poetycką adaptacją Berquina. Podobieństwo formalne tego tekstu z polskim *Pigmalionem* (w obu wypadkach mamy do czynienia z adaptacją z prozy na wiersz nieregularny) przy jednoczesnej łatwej dostępności druków francuskich w stanisławowskiej Warszawie każą potraktować z pełną powagą intuicję Juliusza Wiktora Gomulickiego dotyczącą udziału utworu Berquina w powstawaniu wersji Węgierskiego.

Szczegółowe porównanie pozwala wskazać w tekście Węgierskiego fragmenty stanowiące przekład charakterystycznych passusów tekstu Berquina, a nieobecnych w wersji Rousseau:

| | | |
|---|---|---|
| Tyrze, **ojczyzno kochana!** (Węgierski: 4) | […] o Tyr, **o ma patrie!** (Rousseau, Berquin: 2) | Tyr, ville opulente et superbe… (Rousseau: 4) |
| I wy, młodziuchne piękności, / Wy, **życia mego rozkosze** (Węgierski: 4). | Et vous, jeunes beautés, **le charme de ma vie** […] (Rousseau, Berquin: 3) | Et vous, jeunes objets, chefs-d'œuvres de la nature, que mon art osait imiter et sur les pas desquels les plaisirs m'attiraient sans cesse (Rousseau: 4) |

| | | |
|---|---|---|
| Lecz **gdzie mię** tak okrutne **szaleństwo unosi…** / O co Pigmalion prosi… (Węgierski: 9) | Malheureux, **où m'emporte un** aveugle **délire**? / Qu'osai-je désirer? (Rousseau, Berquin: 10) | Quels désirs… osais-je former… quels vœux insensés… (Rousseau: 8) |

Przedstawionych wyżej, najbardziej charakterystycznych zbieżności między dwoma tekstami nie można, moim zdaniem, tłumaczyć zwykłym przypadkiem. Dokonane zestawienie jednoznacznie potwierdza tezę Gomulickiego o wyzyskaniu przez Węgierskiego wersji Berquina. Co więcej, w świetle przeprowadzonego porównania nie można wykluczyć (choć będzie to wyłącznie hipoteza), że to właśnie forma tekstu francuskiego stać się mogła impulsem dla wierszowanego opracowania oryginalnego melodramatu prozą. Kwestia związków między Węgierskim a Berquinem nie powinna być jednakże formułowana zbyt radykalnie. Czegokolwiek nie miał na myśli Gomulicki, pisząc o wykorzystaniu przez polskiego poetę „przede wszystkim" wierszowanej przeróbki francuskiej, stwierdzić należy jednoznacznie, że wpływ Berquina na pracę Węgierskiego nie był decydujący. Co więcej, przesadą jest dokonana przez Gomulickiego zmiana atrybucji źródła polskiej adaptacji. Używając tradycyjnych kategorii, zamiast o spolszczeniu tekstów Rousseau *oraz* Berquina, w przypadku *Pigmaliona* Węgierskiego mówić można o przekładzie tekstu Rousseau inkrustowanym tłumaczeniem i fragmentami inspirowanymi wersją Berquina (do kwestii nowego ujęcia relacji między tekstami należącymi do zarysowanej tu serii komparatystycznej wrócę w konkluzji artykułu).

Kolejnym istotnym zagadnieniem jest zaproponowana przez Piotra Stasiewicza klasyfikacja typologiczna przekładu Węgierskiego (Stasiewicz: 234). Jak sądzę, przy dzisiejszym stanie badań translatorskich powinna ona zostać poddana pogłębionej dyskusji, podobnie zresztą jak – zakładana przez badacza jako coś oczywistego – sama konieczność podobnej typologizacji. W punkcie wyjścia, posługując się rozróżnieniem wypracowanym przez Jadwigę Ziętarską w odniesieniu do oświeceniowej teorii tłumaczeń, Stasiewicz uznaje polskiego *Pigmaliona* za przekład utworu Rousseau, by następnie zaproponować jego szczegółowe omówienie, dokonane z użyciem kategorii „wierności" (Stasiewicz: 237). Kategoria ta odnosi się w jego ujęciu do dwóch elementów: stylu i treści. W tym pierwszym zakresie Stasiewicz stwierdza zasadniczą tożsamość między

ideałem stylistycznym realizowanym przez oryginał oraz przekład, w drugim – odnotowuje liczne zbieżności i sygnalizuje zachodzenie istotnych różnic, które określić dają się jako transformacje kulturowe, związane z przeniesieniem tekstu obcego w świat myśli bliski tłumaczowi. Przekład określony zostaje zatem jako ogólnie „wierny" (co poczytane zostaje Węgierskiemu jako zaleta), zawierający jednak elementy obce horyzontowi intelektualnemu twórcy oryginału (w czym autor opracowania widzi wadę tekstu). Mimo odmiennej oceny omawianych zjawisk, Stasiewicz posługuje się tymi samymi kategoriami analizy, co Wiktor Gomulicki, piszący w zakończeniu cytowanej już częściowo opinii:

> Węgierski […] za podstawę […] wziął […] parafrazę pióra Berquina (1777), którego zresztą wyraźnie prześcignął, wzbogacając jego opracowanie o wiele dodatków własnych, tam zwłaszcza, gdzie czuł jakieś wewnętrzne powinowactwo z bohaterem.
>
> (Gomulicki: 39)

Obaj badacze posługują się opozycją „wierności" i pierwiastków oryginalnych, te ostatnie są jednak odmiennie waloryzowane przez każdego z nich. U Gomulickiego tezę o oryginalności dodatków Węgierskiego uwypukla ponadto ich powiązanie z subiektywną ekspresją poety: przekład jawi się wręcz po części jako intelektualna autobiografia swego twórcy.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że przywołane analizy *Pigmaliona* egzemplifikują założenia określonej tradycji analizy przekładu literackiego. Uderza tu mianowicie skłonność do stosowania kategorii, których nieostrość i zasadnicza niedefiniowalność nie tylko nie sprawiają badaczom problemu ani nie skłaniają ich do głębszego namysłu (czy próby uściślenia), ale co więcej – uznane zostają za naturalną cechę pojęć oczywistych same przez się i stanowią dominujący element analiz, powracając jako podstawowe kryterium przy formułowaniu wniosków końcowych. Pisanie o przekładzie staje się, z jednej strony, szacowaniem stopnia „wierności" pierwowzorowi, z drugiej tropieniem „oryginalności twórczej", co – wobec sygnalizowanych niedostatków tego instrumentarium intelektualnego – zbliża posługujący się nim dyskurs do ostentacyjnie subiektywnej krytyki literackiej. Ze względu na semantyczną pojemność i liczne konotacje użytych terminów, wpisane w nie wartościowanie prowadzi do skrajnie odmiennych ocen. Zarówno podkreślenie „wierności" przekładu, jak i dostrzeżenie w nim

treści „oryginalnych" w stosunku do pierwowzoru stanowić może formę wyrazu podziwu badacza dla przedmiotu jego badań.

Ponadto – co dodatkowo komplikuje naukowy status przywołanych analiz – oceny te uwikłane są w hierarchię rządzącą kanonem tradycyjnej historii literatury. Widać to najpierw w cytowanej opinii Gomulickiego: Węgierski czerpie inspirację z oryginału, ale go prześciga, co sprawia, że jego przekład zyskuje nobilitację twórczej, osobistej wypowiedzi artystycznej. Zdaniem Stasiewicza ten sam Węgierski prześciga też niekiedy pierwowzór, co – w ogólnym rozrachunku – nie przeszkadza mu zarazem wiernie go tłumaczyć (Stasiewicz: 247–248). Choć na pierwszy rzut oka nie wydaje się to oczywiste, sądzę, że ta rozbieżność w ocenie analogicznych zjawisk związana jest z omówioną wcześniej kwestią atrybucji podstawy spolszczenia. Rousseau i Węgierski to autorzy kanoniczni, jeden w skali światowej, drugi w skali lokalnej. Nazwiska Berquina nie spotkał podobny zaszczyt. W ramach strategii właściwych krytyce normatywnej, taka dysproporcja uzasadnia stworzenie dwóch odrębnych modeli relacji Węgierskiego z tłumaczonym przezeń tekstem. Rola edytora *Wierszy wybranych* narzuca Gomulickiemu ogólną tendencję do uwypuklania historycznej roli Węgierskiego w dziejach literatury polskiej. W tym kontekście pożądane jest ukazanie dysproporcji między osiągnięciami bohatera edycji a znacznie mniej znanym francuskim poetą. Odmawiając tekstowi Berquina współudziału w powstaniu spolszczenia, Stasiewicz jako monografista Węgierskiego zestawia polskiego poetę z samym tylko Rousseau, jednym z kilku najważniejszych twórców oświecenia. O ile bycie wiernym tłumaczem Berquina deprecjonuje (stąd konieczność uwypuklenia oryginalności Węgierskiego), o tyle bycie wiernym tłumaczem Rousseau nobilituje (stąd próba wpisania innowacji wprowadzonych przez polskiego poetę w model przekładu „ogólnie wiernego"). Obaj badacze milcząco utożsamiają bycie autorem tłumaczonym z faktem sprawowania swoistego duchowego patronatu nad działaniami twórcy przekładu. Używając innej terminologii, stosunek Węgierskiego do Rousseau jest „alegatywny", podczas gdy jego podejście do Berquina cechuje się „niealegatywnością" (Balbus: 117). Ekonomią tak opisanej sieci filiacji intelektualnych steruje – z ukrycia – hierarchizująca historia literatury.

Wydaje się, że wobec złożoności omawianych zjawisk bezużyteczne, a wręcz niemożliwe (a okazjonalnie szkodliwe) jest przyporządkowanie przekładu

Węgierskiego jakiemuś z góry zdefiniowanemu, jednemu typowi translacji. Obiecująca wydaje się za to próba charakterystyki opisowej, pozwalającej na bardziej szczegółowe omówienie. W tym kontekście w pierwszej kolejności podkreślić należy użycie przez Węgierskiego wiersza i to wiersza nieregularnego. Znaczenie tego wyboru dla kształtu utworu trafnie uchwycił Piotr Stasiewicz, używając nośnej metafory „pulsowania emocji". Badacz kładzie nacisk na:

> […] nieregularny tok wiersza, zwalniający go [tj. Węgierskiego] z obowiązku utrzymywania rytmu kosztem skrótów i dodatków, co jest częstą praktyką nawet w przekładach najwyższej próby. Tekst Rousseau […] nie ginie więc pod sztywną strukturą wiersza sylabicznego, umożliwiając jednocześnie tłumaczowi umiejętne stopniowanie pulsowania emocji w tekście poprzez skracanie lub wydłużanie wersu […].
>
> (Stasiewicz: 237)

Dodać można, że wybór wzorca metrycznego pozwala Węgierskiemu odciąć *Pigmaliona* od asocjacji ze światem tragedii i komedii, nawiązując do gatunków niższych i lżejszych (jak bajka), a nawet nieregularnych (jak opera czy kantata). Ponieważ to te ostatnie związane są szczególnie z literaturą oświecenia – której kojarzenie z klasycyzmem stanowi przedmiot uzasadnionych dyskusji (Kostkiewiczowa: 15–16) – uznać można, że podobna decyzja translatorska pozwala wpisać przekład w przestrzeń poezji w czasach Węgierskiego nowoczesnej.

Kolejnym elementem strategii translatorskiej przyjętej w poetyckim spolszczeniu *Pigmaliona* jest jej swoiście polemiczny charakter, widoczny w zestawieniu z wariantywną w swoim ogólnym zarysie teorią przekładu, wyłożoną przez Węgierskiego w dedykacji *Do Króla*. W tym krótkim, ale wielowątkowym wywodzie pojawia się mimochodem rozróżnienie skrajnej adaptacji kulturowej („chińska piękność"), przekazania ducha tekstu i przekładu słowo w słowo („dla słowa […] [się] więził"). Nie wiemy, czy w czasie tworzenia *Pigmaliona* Węgierski znał wersję Baudouina, założenie takie przyjąć można jednak na zasadzie hipotezy. Nie tak często w literaturze polskiej mamy bowiem do czynienia z niemal równoczesnym pojawieniem się dwóch wyraźnie odmiennych translacji tego samego utworu, a fakt, że jedna z nich zaopatrzona została w przedmowę, proponującą teoretyczne ujęcie owej odmienności, otwiera możliwość spekulacji nad rolą przypadku w zaistnieniu tego stanu rzeczy. Przy całym swym

zakorzenieniu we francuskiej tradycji rozważań nad przekładem (zob. Zuber), uwaga „alem się nigdy dla słowa nie więził" postrzegana być może jako refleksja czytelnika, komentującego wspomnianą wyżej ekwiwalencję między układem tekstu w edycji Baudouina i w wydaniu francuskiego pierwowzoru. Chociaż w skłonności Baudouina do tworzenia neologizmów dopatrzeć się można przejawów wolności twórczej, również i ten zabieg nosi cechy „więzienia się dla słowa", gdyż stoi za nim pragnienie zamknięcia w jednym wyrazie treści, które w standardowej polszczyźnie wyraziłoby się za pomocą dłuższego sformułowania. Zgodnie z deklaracją, wyrażoną w przedmowie, w swoim przekładzie Węgierski konsekwentnie podąża odmienną drogą, choć szanowanie przezeń „ducha Russa" zakłada też dostosowanie utworu do oczekiwań lokalnych odbiorców.

To, że przekład młodego poety jest też adaptacją oryginału, nie dotyczy wyłącznie zastosowania wiersza w miejsce prozy, czy – omówionych przekonująco przez Stasiewicza – zmian prowadzących do ograniczenia wątków religijnych (Stasiewicz: 245–247). Różnicę wobec strategii Baudouina widać m.in. w pierwszych zdaniach monologu, to jest w miejscu, które wskazałem wcześniej jako znamienne dla spolszczenia prozą. Inaczej niż Baudouin, Węgierski nie dąży do precyzyjnego odtworzenia rozróżnień terminologicznych z zakresu antropologii filozoficznej o pochodzeniu scholastycznym: triada „génie – talent – imagination" zredukowana zostaje do pary „talent – geniusz". Podobne zjawisko widać w przekładzie pytania „Peut-être cet objet ranimera-t-il mon imagination languissante" (Rousseau: 6). W parafrazie Berquina czytamy „Peut-être il me rendra mon âme aliénée?" (Rousseau, Berquin: 6), a u Węgierskiego: „Może też to mój dowcip zgaszony zapali?" (Węgierski: 7). Słowo określające „wyobraźnię" oddane zostało jako „dowcip". Poglądu o swobodzie Węgierskiego w traktowaniu filozoficznego słownictwa oryginału nie należy jednak formułować zbyt radykalnie. W całości swojego przekładu młody poeta dowodzi zainteresowania precyzją słowną i myślową oryginału (być może tak rozumieć należy uwagę Jerzego Snopka, dostrzegającego w *Pigmalionie* umiejętność zniuansowanego wyrazu, zob. Snopek, 1992: 671). Cechy te uderzają w przekładzie analizowanej szczegółowo przez Piotra Stasiewicza apostrofy do Wenus/Natury (Rousseau: 10–11; Węgierski: 11–13). Węgierski zachowuje filozoficzne subtelności tekstu Rousseau, odbiegając wyraźnie od interpretacji Berquina, który znacząco skrócił i uprościł tę sekwencję, podążając tropem poetyckości rozumianej

w stereotypowy sposób (Rousseau, Berquin: 13–14). Podobny, znamienny powrót do Rousseau (Rousseau: 10) niejako nad głową Berquina, widoczny jest w długiej apostrofie o charakterze *ennumeratio*:

> Męki srogie! pomieszania!
> Chęci! niemoc! szaleństwo! gniew! próżne żądania!
> Miłości straszna! miłości burzliwa!
> (Węgierski: 11)

Na koniec warto zauważyć, że wbrew informacjom badaczy, u Węgierskiego znaleźć można redundantne treściowo fragmenty, wprowadzone w celu poradzenia sobie z trudnością znalezienia rymów. Oto one:

> Co widzę! ciało żywe! **czy mię też kto drażni?**
> […]
> O! niepotrzebna bojaźni.
> (Węgierski: 8)

> Ale ci na duszy zbywa,
> Postać jej twoja wymaga **koniecznie**.
> […]
> Ach! jak piękna ta dusza, **i jak jest szczęśliwa,**
> Która twe ciało ożywi **skutecznie**.
> (Węgierski: 9)

Są to wypadki nieliczne. Warto jednak zaznaczyć kolejną – poza wspomnianą już ogólnikowością – cechę omawianej tu wielokrotnie i egzemplifikowanej przez liczne opisy *Pigmaliona* tradycji wysoce normatywnej krytyki przekładu: jej nieliczenie się z faktami. Ogólnie wysoka ocena translacji Węgierskiego uzasadnia *per saldo* pochwalenie poety za uniknięcie pułapki, której w rzeczywistości nie uniknął.

Przedstawione wyżej uwagi o strategiach translatorskich zastosowanych przez obu tłumaczy *Pigmaliona* Rousseau ilustrować mogą próbę odmiennego od dotychczasowego podejścia do badań przekładów literackich doby oświecenia. Starałem się unikać przekraczania granicy między historycznoliterackim opisem a krytyką. Rezygnując z ogólnych ocen, chciałem pokazać tłumaczenie Węgierskiego jako owoc procesu twórczego o wysokim stopniu złożoności. Wykorzystanie trzech punktów odniesienia (tekstu Rousseau, wersji Berquina

i – hipotetycznie – przekładu Baudouina) czynią z próby translatorskiej młodego Węgierskiego dzieło bardziej skomplikowane, niż ukazywała to dotychczasowa krytyka. Również w przekładzie Baudouina, niezależnie od miażdżących ocen sformułowanych przez Olszewicza, znaleźć można nawiązanie do ważnych dla oświecenia wątków refleksji o języku. W bardziej stonowanej formie filozoficzny wymiar tekstu zachowany został też u Węgierskiego.

Prowadzi to do ostatniego wniosku, jakim jest stwierdzenie, że mimo przynależności do skontrastowanych typów przekładu, w obu oświeceniowych spolszczeniach *Pigmaliona* Rousseau zanotowany został pokrewny model spektaklu. Inscenizacja sceny lirycznej uobecnia w polskim teatrze zasadniczo nowy typ bohatera, sposobu wyrażania uczuć i – do pewnego stopnia – tematu oraz, ogólnie, sytuacji scenicznej. Artystyczna forma monologu mitycznego rzeźbiarza kształtuje się równolegle na dwóch płaszczyznach – emocjonalnej i intelektualnej. Spójnej reprezentacji zróżnicowanych namiętności towarzyszy rozwijanie dyskursu filozoficznego, nawiązującego do podstawowych kategorii oświeceniowej myśli.

Przekład Baudouina, z jego ekscentrycznym i pedantycznym słownictwem, stanowił dla teatru oświecenia wyzwanie tak wielkie, że po prostu nie miał w nim racji bytu. Z perspektywy odbiorcy współczesnego wizja spektaklu, w którym takie zdania jak „[…] *obażam* siebie w tym, com sam zrobił" (Baudouin: 7), wypowiadane są z odpowiednim namaszczeniem i z użyciem zasobu aktorskich środków ekspresji, wydaje się bardziej zrozumiała niż dla osiemnastowiecznych czytelników. Jest to oczywiście wizja ahistoryczna – współbrzmi ona z późniejszymi eksperymentami teatralnymi romantyków czy Norwida, a kandydatem do roli Pigmaliona w podobnym teatrze wyobraźni byłby np. Gustaw Holoubek… I chociaż w bardziej urozmaiconym przekładzie Węgierskiego zjawisko to jest nieco mniej wyczuwalne, również i w tej adaptacji *Pigmalion* nosi cechy teatru myśli. Oświeceniowa proza (u Rousseau i Baudouina) oraz poezja (u Berquina i Węgierskiego) jawią się jako język filozoficznej eksploracji umysłu i serca, nie jako pedantyczne *dictum* barokowych tragedii szkolnych czy imitacja codziennej mowy rodem z dramy mieszczańskiej Diderota. Sąsiadując w czasie z koncepcjami estetycznymi tego ostatniego, model sytuacji scenicznej zapisany w *Pigmalionie* różni się od idei teatru bez czwartej ściany akcentowaniem pewnego rodzaju sztuczności i umowności wpisanych

w jego istotę. Zdolność bohatera do precyzyjnego i jasnego nazywania własnych uczuć w samym momencie ich przeżywania sprawia, że kreowana na scenie rzeczywistość funkcjonuje w trybie nieco ironicznym.

## Pigmalion *obecny* i *uobecniający*

Opisane dotąd zjawiska przygotowują grunt dla nieco ogólniejszych rozważań natury komparatystycznej. Dotyczyć one będą miejsca omawianych utworów w procesie komunikacji literackiej oświeceniowej Europy.

Pojawiając się w Polsce, *Pigmalion* Rousseau wpisał się niewątpliwie w aktualne życie literackie kraju. Dotyczy to zarówno francuskojęzycznej publikacji u Dufoura, możliwej i najwyraźniej potrzebnej wobec dwujęzyczności ówczesnych elit, jak i przekładów. Rola translacji Węgierskiego w historii literatury polskiej została dobitnie i wyczerpująco ukazana przez badaczy należących do kilku pokoleń. Jak pisze Gomulicki, utwór wprowadził nieznane formy ekspresji poetyckiej, jego karierę teatralną odtworzyli częściowo Michał Witkowski (Witkowski: 277, 306), Jan Ciechowicz (Ciechowicz: 20) i Marek Dębowski (Dębowski: 293). Przywołane omówienia odnoszą się przede wszystkim do poetyckiego kunsztu Węgierskiego oraz jego wyczucia teatru. Polski *Pigmalion* postrzegany jest w tej perspektywie jako szczególnie udane dzieło literatury krajowej, wyróżniające się na tle przeciętnej produkcji epoki. To perspektywa utworu obecnego w kulturze docelowej. I choć podobne spojrzenie uzasadniają zarówno osiemnastowieczne źródła odnoszące się do samego Węgierskiego, jak i (znana m.in. dzięki pracom Jadwigi Ziętarskiej) oświeceniowa koncepcja przekładu literackiego, odrębne i warte postawienia zagadnienie badawcze stanowi pytanie o wartości, jakie wynikać mogły z postrzegania tekstów Baudouina i Węgierskiego jako przekładów dzieła obcego. Przyjęcie podobnej perspektywy wymaga uwzględnienia szerszego kontekstu tradycji przyswajania literatury francuskiej w Polsce i, bardziej szczegółowo, rodzimych odczytań twórczości Jeana-Jacquesa Rousseau. Naszkicowanie pełnego obrazu tych zjawisk jest tutaj niemożliwe (o kwestiach dotyczących ogólniej relacji historii literatury i komparatystyki, zob. Cieński: 14), dlatego ograniczę się do zasygnalizowania kilku wątków ukazujących polskiego *Pigmaliona* jako utwór uobecniający literackie wartości z obcego horyzontu kulturowego.

W pierwszej kolejności podkreślić należy, że pochylając się nad *Pigmalionem*, polscy wydawcy i tłumacze przyczyniają się do przyswojenia tekstu nowatorskiego nie tylko na planie literatury i teatru polskiego, ale i w skali francuskiej oraz, szerzej, europejskiej. Informacji na ten temat dostarcza przedmowa do parafrazy Berquina, gdzie czytamy: „[…] pomysłowy autor *Traktatu o melodramacie*[8] zaproponował podjęcie reformy Opery[9] poprzez wykonanie sceny lirycznej pana J.J. Rousseau". W optyce europejskiej *Pigmalion* wpisał się w kontekst intensywnych dyskusji nad ekspresją wokalną i dramatyczną, prowadzonych we Francji i we Włoszech. Przyciągnął tym większą uwagę, że jego autor należał, jak wiadomo, do najważniejszych teoretyków teatru muzycznego i poezji (Waeber: 21).

To właśnie na zbiegu teatralnej praktyki i refleksji teoretycznej Rousseau osadzić można, zapowiedzianą we wstępie, refleksję nad miejscem *Pigmaliona* w historii melodramatu. Choć to prawda, że mitologiczne monologi z muzyką odbiegają w swoim kształcie, tematyce i formacie od późniejszych melodramatów z przełomu XVIII i XIX wieku, francuska badaczka gatunku, Jacqueline Waeber, przestrzega przed zbyt radykalnym izolowaniem tego typu sztuk z historii rozwoju form dramatycznych w literaturze i teatrze Europy:

> *Pigmalion* nie odgrywa wyłącznie kluczowej roli w nadejściu melodramatu muzycznego, jest również tekstem znamiennym dla decydujących przemian, zachodzących na przestrzeni ostatniego trzydziestolecia XVIII w., tak na planie wrażliwości, jak i w dziedzinie estetyki dramatu – niezależnie od tego, czy będzie on muzyczny, czy też nie. To rozkwit poezji domagającej się inflacji wyrazowości, „poezji pragnącej czegoś ogromnego, barbarzyńskiego i dzikiego". Za sprawą *Pigmaliona* Rousseau stworzył gatunek muzyczno-teatralny, zdolny udźwignąć i ponieść dalej (*supporter*) nową estetykę przesady.
>
> (Waeber: 39–40)

Zdolność do egzemplifikowania „nowej estetyki przesady" czyni z *Pigmaliona* Rousseau zarazem prototyp, zaczyn i formę kadłubową późniejszych melodramatów XIX i XX wieku, które – pod inną, choć równie skąpą i prześwitującą,

[8] Mowa o Laurencie Garcinie, autorze *Traité du mélo-drame, ou Réflexions sur la musique dramatique* (Paris 1772).

[9] Chodzi o instytucję – Królewską Akademię Muzyki, najważniejszy teatr muzyczny w Paryżu.

szatą – też skrywać będą pogardę dla klasycystycznych *bienséances* i zainteresowanie dla emocji spoza skali elitarnego dobrego smaku. Punkty wspólne między monologami z muzyką a późniejszym melodramatem sygnalizuje też Dobrochna Ratajczakowa, pisząc:

> Żaden ze środków czy chwytów używanych w melodramatach nie zajmował pozycji dominującej. Przedstawiając człowieka w akcji, która była spektaklem, konstruując ją jako prezentację swoistej lekcji moralnej, budował tę akcję z wielu tworzyw.
>
> (Ratajczakowa: 8)

Choć słowa te nie odnoszą się do sztuki Rousseau, pasują do niej znakomicie, ukazując eklektyczną teatralność jako cechę podstawową gatunku w szerokim rozumieniu. Podobne rozumienie melodramatu ukazuje go jako teatr przeznaczony zarazem „do oglądania", jak i „do słuchania".

Pod tym względem przekłady *Pigmaliona* nie stanowiły *novum* wyłącznie wobec uprawianych już w Polsce form ekspresji, ale pozwoliły na uobecnienie istotnego i bardzo aktualnego wątku europejskiej myśli literackiej i teatralnej. Ich roli nie da się więc porównać z funkcją innych przekładów literatury francuskiej – ani tych z zakresu literatury klasycystycznej (tragedie, komedie, poezja epicka), ani tych należących do gatunków popularnych (piosenki, powieści, dramy). Zarazem, mimo dominacji tematyki miłosnej i apelowania do zmysłów widza, *Pigmalion* Rousseau jest dziełem wyjątkowym, m.in. dzięki uwypukleniu wątku autotematycznego, opracowanego w formie specyficznego teatru idei. W tym sensie uzasadnione jest nazywanie *Pigmaliona* prekursorem czwartej części *Dziadów* (Witkowski: 147), można też wskazać na związek tego utworu z Wielką Improwizacją.

Po drugie – przyswojenie *Pigmaliona* pozwala uzupełnić znany w Polsce obraz jego autora, znanego szeroko zwłaszcza ze swoich teorii ustrojowych (Grześkowiak-Krwawicz: 13). Rousseau jako twórca dramatu muzycznego pokazuje się też jako stylista. Zaistnienie *Pigmaliona* w kulturze literackiej polskiego oświecenia zwracało uwagę na ten element warsztatu intelektualnego Genewczyka.

W perspektywie komparatystycznej samo zjawisko dysproporcji w przyswajaniu dorobku pisarza obcojęzycznego stanowi fakt istotny i często znaczący, gdyż ukazuje stopień otwarcia jednej kultury na inną oraz sygnalizuje istnienie

filtrów pozwalających na selekcję jednych treści kosztem innych. Zagadnienie uzupełniania obrazu Rousseau w polskiej recepcji wytycza kontekst, w jakim zaistniał przekład *Pigmaliona*. Choć trudno uznać, by pierwsi rodzimi odbiorcy byli świadomi tego faktu, za sprawą uwypuklenia refleksji nad społeczną rolą artysty oraz akceptowalnymi i nieakceptowalnymi namiętnościami, melodramat w mitologicznym kostiumie wpisuje się w zainteresowania polityczne Rousseau. Teatr, obarczony bagażem refleksji komunikowanej za sprawą deklamacji, muzyki i gestu, oddziałuje na emocje zbiorowości, stając się istotnym elementem myślenia francuskiego filozofa o sprawach publicznych. W tym sensie przyswojenie przez przekład i wystawienie *Pigmaliona* w oświeceniowej Polsce pozwala na uobecnienie ważnego wątku w refleksji Rousseau nad społeczną funkcją sztuki (choć jego teoretyczny potencjał nie został raczej odczytany *expressis verbis*).

Kolejna istotna kwestia dotyczy omawianego już szeroko wykorzystania przez Węgierskiego wierszowanej przeróbki Berquina. Jest to zjawisko wykraczające poza zakres badań strategii i technik tłumaczeniowych. Po pierwsze uzmysławia ono wagę szerszej grupy tekstów pośredników, sytuujących się między pierwowzorem a przekładem i wpływających na działalność translatora. Po drugie wydaje się egzemplifikować bliżej nieopisany, a ponadjednostkowy model pracy oświeceniowego tłumacza. Jako przykład przywołać można inne spolszczenie tekstu Rousseau, dokonane przez Franciszka Dionizego Kniaźnina. Również w tym wypadku prowadzone aktualnie badania pozwalają zmienić ustalony w tradycji badawczej opis źródeł przekładu. Według Wacława Olszewicza zamieszczony w zbiorze *Erotyki* wiersz Kniaźnina *Do kobiet* to przekład wiersza Jeana-Jacquesa Rousseau *Contre les femmes*. Sytuację zmienia jednak wzięcie pod uwagę dodatkowej okoliczności, pominiętej przez Olszewicza milczeniem: wspomniany utwór francuski stanowi autorską adaptację wierszem fragmentu listu Saint Preux z *Nowej Heloizy*. Staranne porównanie trzech tekstów dowodzi, że *Do kobiet* Kniaźnina – podobnie jak *Pigmalion* Węgierskiego – opiera się nie na jednym, ale na dwóch tekstach francuskich. W pierwszej części poeta zdaje się iść za wierszem Rousseau, odtwarzając obecny w nim podział na strofy, w zakończeniu zaś zamieszcza fragmenty zaczerpnięte z tekstu prozą, a pominięte we francuskim epigramacie. Podobne zjawiska widoczne są również w wykorzystaniu przez Kniaźnina francuskich przekładów wierszy Anakreonta i Safony. Polski adaptator podąża nie tylko za prozatorskimi tłumaczeniami Juliena Jacquesa

Moutonnet de Clairfons (co wskazał przedwojenny badacz Ludwik Kalisz, zob. Kalisz), ale i za wierszowaną adaptacją Hilaire-Bernarda de Longepierre'a[10]. Inną ilustracją tego mechanizmu jest wykorzystanie wierszowanej przeróbki *Le temple de Gnide* Monteskiusza przez Józefa Szymanowskiego (Ziętarska: 219). Wszystko to skłania nas do wniosku natury ogólnej: o ile znakomicie opisanym zjawiskiem jest korzystanie przez europejskich tłumaczy z francuskich przeróbek utworów niefrancuskojęzycznych (praktyka tzw. *traduction-relais*), o tyle słabiej rozpoznanym, a godnym systematycznego opisania faktem jest wykorzystywanie wierszowanych przeróbek jako elementu pracy nad tekstem tłumaczonym zasadniczo z prozatorskiego źródła.

Kwestię „upoetycznienia" prozatorskiego pierwowzoru Rousseau osadzić można na europejskim tle również w kontekście toczonych ówcześnie sporów na temat roli wiersza i rymu w literaturze. Prowadzi to do ponownego podjęcia wspominanej już wielokrotnie kwestii gatunkowego określenia *Pigmaliona*. O ile – co omówiłem – ten ostatni jest melodramatem, nie powinniśmy zapominać o jego odautorskiej klasyfikacji: *Pigmalion* to melodramat w formie sceny lirycznej. Użyte w przywołanej formule określenie zastanawiać może wobec prozatorskiego kształtu tekstu oryginalnego. Wyjaśnienie tej terminologicznej decyzji przynosi odwołanie do sławnego traktatu *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) Charles'a Batteux, jednego z najważniejszych pism teoretycznoliterackich oświecenia. W dziele tym francuski pisarz boryka się z wielowiekowym dziedzictwem Arystotelesa, który – jak wiemy – nie uwzględnił liryki w swojej definicji poezji, opartej na naśladowaniu działań. Batteux podejmuje to zagadnienie w sposób systematyczny, proponując wpisać lirykę w krąg sztuk mimetycznych, dzięki subtelnemu założeniu, w ramach którego emocje wyrażone przez poetę lirycznego uznane zostają za uczucia podmiotu fikcyjnego. Rozwiązanie to oraz polemika, którą poświęcił mu niemiecki tłumacz Batteux, Johan Adolf Schlegel (ojciec braci Schleglów), postrzegane są tradycyjnie jako otwarcie się poetyki oświeceniowej na tendencje rozwinięte później w romantyzmie (Rodriguez: 21). Wydaje się, że właśnie to myślenie pozwala Rousseau włączyć *Pigmaliona* – rozbudowany monolog podmiotu

[10] Informację tę podaję za zgodą Bożeny Mazurkowej, z którą współpracuję przy przygotowywaniu edycji krytycznej *Erotyków* Kniaźnina.

eksplorującego swoje uczucia – do kategorii utworów lirycznych. Na uwagę zasługuje fakt, że w kształcie nadanym mu przez Węgierskiego *Pigmalion* łączy opisane, „naukowe" i głęboko systemowe rozumienie liryzmu z cechą potocznie i powierzchownie wiązaną z tym rodzajem twórczości literackiej: strukturą wersową i rymami. Prowadzi to niejako do zdublowania lirycznego potencjału tekstu, nadając mu rys tautologiczny, typowy skądinąd dla melodramatu.

Ostatni z zaproponowanych tu wniosków dotyczy kwestii metodologicznej. Charakteryzując w przedmowie do króla własną strategię translatorską, Węgierski przemilczał pośrednictwo wersji Berquina. Retoryczna biegłość, z jaką młody poeta opisuje swoją koncepcję przekładu, sprawia, że czytelnikowi trudno rozróżnić elementy stanowiące wynik adaptowania „ducha" utworu Rousseau do oczekiwań lokalnej publiczności od tych, które pojawiły się już w przeróbce powstałej nad Sekwaną. Nie chodzi tu jednak tylko o przywłaszczanie sobie cudzej własności intelektualnej (co w omawianej epoce stanowiło działanie nagminne), ale o zjawisko głębsze i ważniejsze. Złożoność procesów składających się na polskie przyswojenie *Pigmaliona* ukazuje nam iluzoryczny charakter granicy między dwoma – wyróżnionymi niegdyś przez Jadwigę Ziętarską i podtrzymanymi przez Piotra Stasiewicza – typami adaptacji: tzw. estetyczną i kulturową. W istocie, kształt artystyczny i językowy tłumaczenia od początku dyktowany jest kryteriami kulturowymi, dlatego – jak sądzę – rozróżnienie to należy odstawić do lamusa badań nad historią przekładu, lub przynajmniej gruntownie przemyśleć jego przydatność.

## Konkluzja

Sądzę, że najważniejsze z zaproponowanych tu ustaleń wpisuje się w zakres tzw. krytyki genetycznej. Translacja Węgierskiego ilustruje pewien model tworzenia wierszowanego tekstu polskiego na podstawie prozy francuskiej, opartego na źródle drugiego rzędu, jakim jest obcojęzyczna przeróbka o charakterze poetyckim. Casus ten pozwala na wprowadzenie pewnego uściślenia terminologicznego, przydatnego dla opisu serii komparatystycznej o podobnym stopniu złożoności. O konieczności takiego uściślenia świadczy trudność, z jaką borykał się Juliusz Wiktor Gomulicki w próbie sprowadzenia do jednej formuły kwestii źródeł pracy Węgierskiego: „za podstawę swojej przeróbki wziął

nie tylko tekst Rousseau, ale przede wszystkim jego wierszowaną parafrazę pióra Berquina" (Gomulicki: 39). Cytowane już „nie tylko […], ale przede wszystkim" nie rozjaśnia bynajmniej omawianej sprawy. Czy mamy zatem do czynienia z przekładem tekstu Rousseau, czy z przekładem tekstu Rousseau i Berquina? Trudno o satysfakcjonujące rozwiązanie, tak długo, jak kwestię tę ujmujemy w dualistycznych kategoriach opozycji między francuskojęzycznymi tekstami-źródłami (Rousseau i Berqin) i spolszczeniem. Z kolei myślenie o pracy polskiego tłumacza w kategoriach dynamicznie rozwijającej się (i potencjalnie otwartej) serii przeróbek pozwala na bardziej precyzyjne i prostsze ujęcie tej sprawy. Prozatorski *Pigmalion* Rousseau stanowi tu byt uwikłany w serię ewolucji zarówno w ramach kultury i języka francuskiego, jak i na styku z innymi kulturami. W tej perspektywie spolszczenie Węgierskiego uznać można za przekład dzieła Rousseau, pod warunkiem, że w tym ostatnim dostrzeżemy tekst archetyp, generujący różne typy tekstów derywatów: zarówno we Francji (przeróbka Berqina), jak i za granicą (przekłady na inne języki).

Dzieje europejskiej recepcji *Pigmaliona* dają się opisać tylko wtedy, gdy tłumaczenie postrzegać będziemy jako jedno z wielu ogniw w procesie metamorfoz tekstu archetypu.

## Bibliografia

**Bibliografia podmiotowa i skróty bibliograficzne odsyłające do tekstów źródłowych**

Baudouin: Rousseau, Jean-Jacques. *Pigmalion w posągu Galatei zakochany. Scena liryczna przekładania Jana Baudouin*. Warszawa: Piotr Dufour [nie przed 1777]. Egzemplarz: Biblioteka Ossolineum, sygn. XVIII-13423.

Rousseau: Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion. Scène lyrique.* Bruxelles: J. Vanden Berghen, 1772.

Rousseau, Berquin: Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion. Scène lyrique mise en vers par M.* [Arnaud] *Berquin*, Paris: [bez nazwiska drukarza], 1775.

Rousseau, Dufour: Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion. Scène lyrique.* Varsovie: Piotr Dufour [ok. 1777]. Egzemplarz: Biblioteka Ossolineum, sygn. XVIII-8105.

Węgierski: Rousseau, Jean-Jacques. *Pigmalion. Scena liryczna wierszem przełożona przez T.K. Węgierskiego.* Warszawa: [Michał Gröl, ok. 1777]. Biblioteka Ossolineum, sygn. XVIII-8088.

**Bibliografia przedmiotowa**

Bajer, Michał. „De la librairie à la traduction dramatique: le livre de théâtre français en Prusse royale et en Pologne (1680–1730)". *„A qui lira": Littérature, livre et librairie en France au XVIIe siècle.* Red. Mathilde Bombart, Sylvain Cornick, Hedwige Keller-Rahbé, Michèle Rosellini. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020. 573–584.

Balbus, Stanisław. *Między stylami*. Kraków: Universitas, 1993.

*Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut". Oświecenie*. T. 4. Red. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.

Chachulski, Tomasz. *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*. Warszawa: IBL PAN, 2019.

Ciechowicz, Jan. „*Pigmalion* J.J. Rousseau i jego obecność w polskim teatrze". Tegoż. *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*. Wrocław: Ossolineum, 1984. 36–64.

Cieński, Marcin. *Literatura polskiego oświecenia wobec tradycji i Europy. Studia*. Kraków: Universitas, 2013.

Deane-Cox, Sharon. *Retranslation: translation, literature and reinterpretation*. London: Bloomsbury, 2014.

Dębowski, Marek. „Teatr do słuchania i teatr do patrzenia w XVIII wieku. Kilka ustaleń". *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu.* Red. Agnieszka Ziołowicz, Roman Dąbrowski. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2014. 283–298.

Gomulicki, Juliusz Wiktor. „Młody »gniewny« polskiego oświecenia". Tomasz Kajetan Węgierski, *Wiersze wybrane*. Wyd. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. 5–54.

Grześkowiak-Krwawicz, Anna. *Publicystyka stanisławowska o modelu rządów monarchii francuskiej*. Wrocław: Ossolineum, 1990.

Kalisz, Ludwik. „Liryka Kniaźnina a poezja klasyczna". *Pamiętnik Literacki* 21.1/4 (1924/25): 42–60.

Kloch, Zbigniew. *Spory o język*. Warszawa, IBL PAN, 1995.

Kostkiewiczowa, Teresa. „Co to jest klasycyzm? Wprowadzenie do (kolejnej) dyskusji". *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*. Red. Bogusław Dopart, Roman Dąbrowski. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011. 7–19.

Olszewicz, Wacław. „O polskich przekładach Jana Jakóba Russa: notatka bibljograficzna". *Pamiętnik Literacki* 33.1/4 (1936): 465–483.

Pawłowiczowa, Janina. „Jan Baudouin (1735–1822)". *Pisarze Polskiego Oświecenia*. T. 2. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: IBL PAN, 1994. 49–73.

Ratajczakowa, Dobrochna. „Muzyka melodramatu". *Muzykalia* 1 (2008): 1–8.

Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.

Skibińska, Elżbieta. „La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur". *Doletiana. Revista de traducció literatura i arts* 7/2.1 2007): 1–10.

Skwara, Marta. „Translatologia a komparatystyka. Serie przekładowe jako problem komparatystyczny". *Rocznik Komparatystyczny* 1 (2010): 7–51.

Snopek, Jerzy. „Tomasz Kajetan Węgierski (1756–1787)". *Pisarze Polskiego Oświecenia*. T. 1. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: IBL PAN, 1992. 658–680.

------. „Jacek Idzi Przybylski (1795–1819)". *Pisarze Polskiego Oświecenia*. T. 2. Red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński. Warszawa: IBL PAN, 1994. 207–229.

Sobina, Iga. *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790–1815*. Kraków: Collegium Columbinum, 2012.

Stasiewicz, Piotr. *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012.

Szyjkowski, Marian. *Myśl Jana Jakóba Rousseau w Polsce XVIII wieku*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1913.

Witkowski, Michał. *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 1971.

Waeber, Jacqueline. *En musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*. Paris: Van Dieren, 2005.

Węgierski, Tomasz Kajetan. „Do czytelnika". Tegoż. *Organy. Poema heroiczne*. Wyd. Aleksandra Norkowska. Warszawa: IBL PAN, 2007. 26..

------. „Do Króla". Tegoż. *Wiersze wybrane*. Wyd. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974. 189–190

Ziętarska, Jadwiga. *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław: Ossolineum, IBL PAN, 1969.

Zuber, Roger. *Les Belles infidèles et la formation du goût classique, Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*. Paris: A. Colin, 1968.

## *Pygmalion's* Metamorphoses: Translation and the Transformations of the Text-Archetype (Rousseau, Baudouin, Węgierski)

**Summary**

The article touches upon new threads as regards the Polish reception of J.J. Rousseau's melodrama *Pygmalion* so as to settle a few debatable issues. For that purpose, the author ventures to study a broader array of source texts: apart from the well-known translation by T.K. Węgierski, J. Baudouin's prose rendering and the French edition of the work published by Piotr Dufour are also discussed. This allows both for the formulation of a number of hypotheses on the influence of particular French editions on the translated versions of Rousseau's work (e.g. making redundant a number of stage directions, planning to create a prospective bilingual edition) and ascertaining the exact sources of Węgierski's adaptation; a difficult task, given the traditional dichotomy between the original and its translation. Approaching the translation as but a hub on the way towards the target text seems promising though, the more so that such an approach has already been tested with regard to the French culture. Considering the above, Rousseau's *Pygmalion* should not be viewed merely as a source text, but rather a textual archetype evolving in course of its reception, both in France and in Europe.

**Keywords:** *Pigmalion*, *Pygmalion*, translation, bilingual edition, stage directions, intertextuality, intermediary text, archetext, retlanslations, rewritings, melodrama, Tomasz Kajetan Węgierski, Jan Baudouin, Piotr Dufour, Arnaud Berquin, Jean-Jacques Rousseau

**Słowa klucze:** *Pigmalion*, *Pygmalion*, przekład, edycja dwujęzyczna, didaskalia, intertekstualność, tekst pośrednik, archetekst, seria translatorska, seria komparatystyczna, melodramat, Tomasz Kajetan Węgierski, Jan Baudouin, Piotr Dufour, Arnaud Berquin, Jean-Jacques Rousseau

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-07

Aleksandra Kamińska
Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000-0001-6497-9666

# Bratobójstwo w melodramacie *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* Guilberta Pixerécourta

Pixerécourt pozostaje niekwestionowanym prekursorem melodramatu we Francji, jednak próba odpowiedzi na pytanie, na czym polegał fenomen melodramatu francuskiego na przełomie XVIII i XIX wieku, może okazać się problematyczna. Współcześnie w świadomości pokutuje fałszywe wyobrażenie, że ówczesny melodramat stanowił skompromitowany gatunek teatralny stworzony dla potrzeb gawiedzi łaknącej łzawego, a nawet krwawego widowiska. Tymczasem, jak udowodnia Marie-Pierre Le Hir, melodramat francuski przed rokiem 1830 nie był bynajmniej uproszczoną tragedią, wytworem kultury niskiej, dostosowanym do obniżonych wymagań odbiorców wywodzących się z kultury ludowej. Badaczka podkreśla, że w okresie Cesarstwa melodramat był rozrywką klasy rządzącej. Generałowie i marszałkowie należący do tworzonej przez Napoleona nowej arystokracji często wywodzili się z warstw ludowych. Do teatru przychodzili, aby podkreślić swoją społeczną nobilitację (Le Hir: 9).

Okazją do demonstrowania społecznego awansu była na pewno premiera melodramatu *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści*. Sztuka okazała się jednym z największych sukcesów francuskiego autora. Premiera odbyła się 2 czerwca 1808 roku w Théâtre des Jeunes-Artistes (Théâtre de la Gaîté znajdował się wówczas w przebudowie). Sztuka cieszyła się dużym powodzeniem i w samym Paryżu została wystawiona 269 razy. Na prowincji miała 222 przedstawienia.

Znaczenie tego sukcesu jest tym większe, że Pixerécourt musiał mierzyć się z opresyjną polityką Napoleona wobec teatrów bulwarowych. Dekret cesarski z dnia 25 kwietnia 1807 roku ograniczał liczbę paryskich scen, na których można było wystawiać melodramaty, do dwóch: Théâtre de la Gaîté oraz Théâtre l'Ambigu-Comique (Le Hir: 7).

W czasach cesarstwa liczba spektakli rzadko przekraczała pięćdziesiąt przedstawień (Martin, 2016: 10). Sztuki szybko znikały z afisza, zastąpione nowym, bardziej śmiałym performansem. Melodramat realizował się przecież przede wszystkim w warstwie wizualnej, wyrażał niejako tęsknotę publiczności za widowiskiem graniczącym z baśniową i sugestywną opowieścią. Tym samym bardzo szybko stał się widowiskiem komercyjnym: taniec i śpiew przeplatały się z pantomimami i scenami bitew, a rosnąca liczba statystów i rekwizytów stanowiła miarę sukcesu (Kawka: 156). Nie tłumaczy to jednak, dlaczego *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* cieszył się powodzeniem, podczas gdy np. melodramat *Maurowie hiszpańscy* z roku 1809 okazał się niepowodzeniem.

Odpowiedzi na to pytanie nie ułatwia fakt, że mimo triumfu melodramatu na francuskiej scenie teatralnej przełomu XVIII i XIX wieku, nigdy nie pojawiła się jedna, spójna definicja gatunku. Dopiero w roku 1843 w suplemencie słownika Akademii Francuskiej można było odnaleźć definicję bohatera melodramatu, który został określony jako „postać, która wyraża zawsze uczucia wyolbrzymione; postać, która bez przerwy mówi o truciźnie, sztyletach, samobójstwie itd., ponieważ melodramaty mają często za temat serię przestępstw i fatalnych wydarzeń" (Barré: 643)[1]. Co znamienne – ani słownik Akademii Francuskiej z roku 1786, ani słownik z roku 1814 nie zawierają hasła „melodramat", mimo powszechnego użycia terminu w ówczesnym życiu kulturalnym. Niemniej jednak już na pierwszy rzut oka widać, że zaproponowana definicja bohatera melodramatu jest nie tyle pejoratywna i powierzchowna, co głęboko niesprawiedliwa i krzywdząca. W proponowanym ujęciu widz zostaje niemalże

[1] Wszystkie tłumaczenia na język polski zamieszczone w tekście pochodzą od autorki niniejszego artykułu. Oryginalny tekst źródła każdorazowo został zawarty w przypisie dolnym. Bohater melodramatu w suplemencie słownika Akademii Francuskiej jest przedstawiony jako: „[…] un personnage qui exprime toujours des sentiments exagérés, qui parle sans cesse de poison, de poignards, de suicide, etc.; parce que les mélodrames ont souvent pour sujet une série de crimes ou d'événements funestes" (Barré: 643).

sprowadzony do łatwowiernego i nierozgarniętego odbiorcy, który zostaje wciągnięty w serię nieprawdopodobnych, niemal absurdalnych wydarzeń, a jego dylematy jawią się jako manichejska, uproszczona wizja rzeczywistości.

Sukces melodramatu tkwił na pewno w sferze psychospołecznej francuskiego społeczeństwa początku XIX wieku. Jak podkreśla Marc Régaldo, teatr klasyczny był zbyt oszczędny w środkach wyrazu, popełniając morderstwa niejako zza kulis. Ta powściągliwość okazała się zbyt mało wyrazista dla publiczności będącej świadkiem rewolucyjnego terroru (Régaldo: 6). Biorąc pod uwagę specyficzne potrzeby epoki, widzimy, że Pixerécourt potrafił wyczuć potrzeby publiczności, odwołując się do najgłębszych pokładów ludzkiej duchowości. Od czasów tragedii greckiej nie zmieniły się przecież oczekiwania wobec teatru. Zasada *movere*, czyli wstrząśnięcie psychiką widza z równoczesnym wywołaniem silnego moralnego poruszenia, ostatecznie ma na celu wzmocnienie w publiczności estetycznej wrażliwości. W przeciwieństwie do dramatu romantycznego, będącego wyrazem dążeń postrewolucyjnych, w przypadku melodramatu istotnym kryterium staje się więc zjednoczenie publiczności poprzez rodzącą się wspólnotę emocji (Corbin: 112). Podobne dążenia odzwierciedla również sztuka *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści*. Ukazując bratobójczy spisek Amaldiego przeciwko Alfonsowi, księciu Ferrary, Pixerécourt odwołuje się bezpośrednio do wrażliwości widza. Dlatego pragnę zbadać, w jaki sposób przedstawiony w sztuce motyw bratobójstwa wpływał na odbiór sztuki wśród szerokiej publiczności. Biorąc pod uwagę, że melodramat oddziaływał na publiczność wielotorowo, motyw bratobójstwa zostanie przeanalizowany we wzajemnie przenikających się warstwach dotyczących sfery werbalnej, wizualnej oraz moralnej.

Akcja sztuki rozgrywa się w połowie XVI wieku w Ferrarze, co było ewidentną grą Pixerécourta z cenzurą. Trudno zresztą oczekiwać od nowoczesnego państwa policyjnego, jakie stworzył Napoleon, by było całkowicie pozbawione instynktu samozachowawczego. Sam motyw bratobójstwa miał bardzo aluzyjny wydźwięk, nawiązując do licznie podejmowanych w latach 1804–1808 zamachów na życie Cesarza Francuzów. Gra była jednak warta świeczki, paradoksalnie przyczyniając się do wzrostu popularności sztuki wśród widzów. Kluczem okazała się zdolność Pixerécourta do zatarcia tożsamościowych punktów odniesienia. Dzięki temu zabiegowi główni bohaterowie, czyli prawowity książę Alfons oraz jego rywal Amaldi, mogli być uważani zarówno

za uosobienie interesów republikańskich, jak i rojalistycznych. Każdy z widzów otrzymał możliwość dokonania osobistej interpretacji przedstawienia. Sam mógł zadecydować, czy tytułowa bohaterka Flora – chroniąca księcia Ferrary przed bratobójczym spiskiem – uosabia zdradzoną przez Napoleona republikę, czy być może symbolizuje monarchię absolutną zdetronizowaną przez Rewolucję Francuską (Martin, 2016: 731–733). Ten punkt widzenia odnajdujemy, przeglądając recenzje ówczesnej krytyki, która dostrzegała u Pixerécourta umiejętność łączenia dwóch przeciwstawnych tendencji estetycznych, jakimi są wzniosłość i ludyczność:

> Wszyscy, nawet jego rywale gromadzą się, by przyznać mu palmę pierwszeństwa w gatunku, który wymaga dużo wyobraźni, a zwłaszcza dużego doświadczenia sceny: to właśnie na tym głównie polega talent pana Pixerécourta. Nikt do tej pory nie potrafił lepiej niż on wzruszać i zjednać sobie tłumów niezwykłymi sytuacjami, wartkimi i zróżnicowanymi wydarzeniami: na przemian lekkimi i wzniosłymi. Celuje zwłaszcza w tych drobnych szczegółach scenicznych, które dają największy efekt; kumuluje je w każdej ze swojej ze sztuk w taki sposób, że widz jest oszołomiony – jeśli można się tak wyrazić – przez ten ciąg incydentów bardziej niezwykłych jeden od drugiego, nie mając czasu zauważyć ich nieprawdopodobieństwa[2].
>
> (Pixerécourt, 1841: 296)

Każda zbrodnia jest tragedią, a tragedia silnie oddziałuje na widza, tym bardziej na widza melodramatu, który przychodził do teatru, aby móc wczuć się w sytuacje i emocje przeżywane przez bohaterów. Połączenie treści lekkich i poważnych stanowiło o sukcesie melodramatu, ale równocześnie stawało się dla widza pewnego rodzaju niebezpiecznym uzależnieniem. Ludyczność w przypadku spektaklu ma przecież służyć zabawie, w dodatku sam termin pozostaje w opozycji do zachowań oficjalnych i dostępnych jedynie elicie

[2] „Tout le monde, et ses rivaux mêmes, se réunissent pour lui accorder la palme dans un genre qui exige beaucoup d'imagination, et surtout une grande habitude de la scène : c'est en cela principalement que consiste le talent de M. de Pixerécourt. Personne jusqu'ici n'a su mieux que lui émouvoir et attacher la multitude par des situations frappantes, des événements rapides et multipliés, et des tableaux tour à tour agréables et imposants. Il excelle surtout dans ces petits détails de scène qui font le plus grand effet ; il les accumule tellement dans chacune de ses pièces, que le spectateur, pour ainsi dire étourdi par cette foule d'incidents plus extraordinaires les uns que les autres, n'a pas le temps de s'apercevoir de leur invraisemblance".

(Szczęsna: 164). Służenie rozrywce wprowadziło zatem bezpieczny dystans między widzem a problemami głównych bohaterów. Poważne treści były przyswajane w sposób bezpieczny i przyjemny. Ten pozorny komfort szybko zamieniał się w swoistą konsumpcję, ponieważ widz był spragniony coraz to mocniejszych wrażeń. W tym kontekście zrozumiałe jest, że historia dwóch braci na zawsze rozdzielonych haniebną zdradą jednego z nich mogła stać się atrakcyjną kanwą melodramatu. Jest to właśnie idea wzniosłości, która pojawia się w sztukach Pixerécourta. Należy podkreślić, że „melodramat" w języku francuskim to termin o podwójnym znaczeniu, odnoszący się zarówno do moralnej szlachetności, jak i do monstrualności pewnych postaw lub zjawisk (Kościesza: 115). Ta dwoistość wpisana w motyw bratobójstwa jest widoczna nie tylko w sferze językowej, ale uwydatnia się w sposobie kreowania głównych bohaterów. Wzniosłość rozumiana jako przejście od szlachetności do monstrualności pozwala twórcy melodramatu uchwycić całe spektrum sprzecznych uczuć i emocji, jakie targały braćmi. Widz od początku zostaje skonfrontowany z dwiema przeciwstawnymi postawami wobec świata. Z jednej strony Alfons, sprawiedliwy władca, kochający brat, człowiek dbający o dobro ludu i państwa. Z drugiej strony pełen gniewu Amaldi, którego zachłanność i rządza władzy popychają do nikczemności i bezwzględności. Należy więc podkreślić, że wzniosłość pozwala autorowi na ukazanie motywu zbrodni przy użyciu hiperbolicznej retoryki, zarówno w warstwie słownej jak i wizualnej. W przypadku Alfonsa szafowanie wzniosłością uwydatnia tradycyjnie zakorzeniony, moralny wymiar zbrodni uznawanej za nieprzekraczalne tabu. Tak domniemane bratobójstwo jest postrzegane przez Alfonsa, księcia Ferrarry. Władca nie wierzy w winę swego brata i kategorycznie odrzuca wszelkie oskarżenia o spisek. Książę tak bardzo chce wierzyć w niewinność i dobre intencje Amaldiego, że nie słucha nawet rad swojego intendenta Marco:

MARCO

Nie chcąc nastawiać Waszej Wysokości przeciwko bratu, któremu nie przestałeś Panie okazywać wyrazów najtkliwszej przyjaźni, niech mi będzie wolno zaryzykować kilka obserwacji, które przyczynią się, mam nadzieję, do zachowania przez Waszą Wysokość uzasadnionej nieufności.

ALFONS

Mów, dobry Marco.

MARCO

Z jakiego powodu Pan Amaldi oddalił się od dworu? Prawdziwym powodem jego wyjazdu była zazdrość, której nie potrafił już dłużej ukrywać.

ALFONS

Zazdrość!...

MARCO

Daremnie próbował się kamuflować pod pozorem nadmiernej radości. Zazdrość ujawniała się w jego rysach w dniu, w którym objąłeś Panie tron po swoim ojcu.

ALFONS

Oceniłeś go zbyt surowo.

(Pixerécourt, 2016: 812–813)[3]

Mamy tu do czynienia z osobliwą osnową filozoficzną melodramatu Pixerécourta. Publiczność trzymana jest w niepewności, ponieważ przytoczona scena jest jedną z wielu dających nadzieję na „oprzytomnienie" głównego bohatera. Tymczasem Alfons w ogóle nie doświadcza brutalnego otwarcia na prawdę o swoim bracie i o uknutym spisku. Tym samym ilokucyjna siła oskarżenia wypowiadanego przez Marco po raz kolejny okazuje się iluzoryczna. Emocjonalna reakcja Alfonsa podkreślona za pomocą epifonemu wyraża tylko niedowierzanie, natomiast każde kolejne oskarżenie będzie przez niego kwitowane lakonicznymi,

---

[3] „MARCO

Sans vouloir aigrir ici son altesse contre un frère, à qui elle n'a cessé de prodiguer les marques de l'amitié la plus tendre, qu'il me soit permis de hasarder quelques observations qui contribueront, je l'espère, à l'entretenir dans une juste défiance.

ALPHONSE

Parle, bon Marco.

MARCO

Pour quel motif le seigneur Amaldi s'est-il éloigné de la cour ? La véritable cause de son départ fut la jalousie qu'il ne pouvait plus dissimuler.

ALPHONSE

La jalousie!...

MARCO

En vain cherchait-il à la déguiser sous les transports de la joie la plus extravagante…Elle perçait dans tous ses traits le jour que vous succédâtes à votre père.

ALPHONSE

Tu l'a jugé trop sévèrement".

niemal zdawkowymi zdaniami, których ton i forma nie znoszą sprzeciwu. W odróżnieniu do sfery dialogowej, wyrażającej sferę przekonań, niepokoić może zwłaszcza działanie głównego bohatera, jego siła sprawcza zakorzeniona w łacińskim *actio*. Mimo że książę został ostrzeżony o możliwym spisku podczas polowania, postanawia udać się w sam środek zasadzki. Pojawia się na miejscu samotny i bezbronny. Konsekwentnie odsuwając od siebie myśl o bratobójczych zamiarach Amaldiego, staje się ofiarą swojego własnego irracjonalizmu. Niejako sam wyznacza sobie karę i oddaje się w ręce spiskowców. Ratunek przychodzi ze strony Flory, tytułowego opiekuńczego ducha stanowiącego groteskowe połączenie: dobra i zła, anioła i demona, kobiecej przebiegłości i męskiej siły (Martin, 2016: 741–742).

Ten brak przenikliwości ze strony władcy i szlachetna naiwność, z jaką odsuwa od siebie prawdę, ma wpływ na kreację głównego bohatera i jego postrzeganie przez widza. Słabość Alfonsa wynika z jego szlachetności, dlatego wzbudza w widzu współczucie. Bohater obarczony jest psychosomatycznym cierpieniem, ponieważ bratobójstwo nie mieści się w jego moralnym kanonie zasad i postępowania. Alfons jest istotą tak wzniosłą, że nie potrafi racjonalnie postrzegać bratobójczych zapędów Amaldiego:

> ALFONS
>
> […] do tej pory nie widziałem niczego, co powinno budzić choćby najmniejszy niepokój, żadnego choćby najlżejszego podejrzenia co do mojego brata. Jak mówił Verner, to jakiś sekretny wróg, który chce zasiać między nami niezgodę i nienawiść, w nadziei na wyciągnięcie z tego korzyści. Nie uda mu się, przynajmniej z mojej strony. Jaki powód mógłby uzbroić Amaldiego przeciwko mnie? Czyż całe moje życie nie było poświęcone czynieniu dobra? Nie mam innej myśli, innego celu niż szczęście tych, którzy mnie otaczają!... Od dawna jestem przekonany o zasadzie, która, nawet jeśli nie jest całkowicie prawdziwa, jest przynajmniej pocieszająca dla ludzkości i dla człowieka uczciwego… Ten, który żyje w zgodzie ze swoim sumieniem, nie powinien obawiać się niczego od losu.
>
> (Pixerécourt, 2016: 917–918)[4]

[4] „[…] je n'y ai rien vu jusqu'à présent qui doive m'inspirer la moindre inquiétude, le plus léger soupçon sur mon frère. Comme le disait Verner, c'est quelque ennemi secret qui veut semer entre nous la division et la haine, dans l'espoir d'en tirer avantage. Il n'y parviendra pas, du moins de mon côté. Quelle raison pourrait armer Amaldi contre moi ? Toute ma vie n'est-elle pas consacrée à faire le bien ? Je n'ai d'autre pensée, d'autre but, que le bonheur de

Zamiast rozsądku Alfons wybiera zatracenie się w miłosierdziu, nawet kosztem własnego życia, i otrzymuje od Pixerécourta pełne prawo do pójścia tą drogą. Osoba księcia Ferrarry staje się wyrazem moralności absolutnej. Jego miłość do drugiego człowieka jest idealistyczna i abstrakcyjna: stanowi najwyższy stopień zwycięstwa dobra nad złem, pocieszenie znajdując w wyższości moralnej. Alfons jest postacią tragiczną, ale nigdy nie śmieszną. Otrzymując wsparcie Flory, będącej istotą nadzwyczajną, niemal nieziemską, Alfons zjednuje sobie również życzliwość publiczności. Tym samym godność powierzona władcy nabiera w sztuce szczególnej kondycji metafizycznej. Co istotne, mimo bezbronności Alfons zachowuje hart ducha i w żadnym razie nie może być postrzegany jako władca słaby i nieudolny. Wręcz przeciwnie, dzięki tej postaci Pixerécourt pokazuje, że czyste sumienie czyni człowieka odważnym i niezłomnym. Podczas gdy jego brat Amaldi kieruje się w życiu prywatą i realizacją partykularnych interesów, Alfons wnosi do sztuki mądrość i szlachetność.

Generalnie melodramat opiera się na utartym, dydaktyczno-moralizującym schemacie opiewającym tradycyjne wartości, takie jak wiara w Boga, rodzina, patriotyzm czy przywiązanie do tradycji. Jak podkreśla Julia Przyboś, melodramat francuski kreuje w świadomości widza wizję powrotu do tradycji jako gwarancji sprawiedliwości, pokoju i szczęścia społecznego (Przyboś: 79). Jednak w wypadku melodramatu *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* jest to bardziej złożona kwestia. Krytyka bardzo często podkreślała, że jedną z cech wyróżniających utwory Pixerécourta jest rodzaj wzniosłej naiwności widocznej w uczuciowych konfliktach, które zmuszają głównego bohatera do zmierzenia się z okrutną alternatywą (Hartog: 93)[5]. Tymczasem w analizowanym dramacie konieczność dokonania bezdusznego, niemal bestialskiego wyboru zupełnie nie występuje. Amaldi nie odczuwa żadnych wyrzutów sumienia, nie dręczy go poczucie winy, a zasady moralne i etyczne zostają odrzucone w myśl

---

ceux qui m'entourent!... Je me suis dès longtemps pénétré d'une maxime, qui, si elle n'est pas généralement vraie, est du moins consolante pour l'humanité et encourageante pour l'homme de bien… C'est que celui qui vit en repos avec sa conscience, n'a rien à redouter du sort".

[5] I tak w przypadku głównego bohatera sztuki *Wiktor, czyli dziecię lasu*, o którym pisze Willie G. Hartog, wybór ten musi się dokonać między lojalnością wobec przybranego ojca a zabiciem rodzonego brata, który jest przywódcą rabusiów. Jak widzimy, patetyczna i hiperboliczna tonacja bardzo szybko staje się częścią składową melodramatów Pixerécourta (*Wiktor, czyli dziecię lasu* został wystawiony w roku 1798).

realizacji maksymy *exitus acta probat* – tym samym protagonista stanowi dla Pixerécourta szansę na przewartościowanie tradycyjnych wartości i ukazanie motywu bratobójstwa z punktu widzenia zabójcy. Nie chodzi tu o moralne czy emocjonalne przyzwolenie, ponieważ Amaldi – w porównaniu ze swym szlachetnym bratem – jawi się jako symbol amoralności i zepsucia. Przyczyna tkwi w jego bezwzględnym zachowaniu. Rozpatruje bratobójstwo w kategorii gniewu, nienawiści i chęci zemsty. Zauważmy, że Amaldi próbuje wzbudzić życzliwość publiczności, przypisując swój gniew niesprawiedliwościom sięgającym jeszcze dzieciństwa:

AMALDI

> […] do silnej nienawiści, jaką zachowuję od dzieciństwa do mego brata i która znajduje swe źródło w niesprawiedliwym pierwszeństwie, jakie moi rodzice zawsze przyznawali mu zamiast mnie, do żarliwego pragnienia zaszczytów i bogactw, dołącza się bezgraniczna miłość do pięknej Flory. Od ośmiu lat Alfons jest księciem Ferrarry; nadszedł czas na moją kolej, abym rządził; w końcu upadek tego znienawidzonego brata jest ceną, jaką matka Flory wyznaczyła za rękę swej córki. Z pewnością wszystkie te motywy są zbyt potężne, bym chciał je zwalczyć. Śmiały cios może zadośćuczynić mojej niechęci i moim życzeniom. Nie zawaham się.
>
> (Pixerécourt, 2016: 827)[6]

Zamiast tradycyjnego *captatio benevolentiae*, gdzie bohater próbuje zjednać sobie widza swoją skromnością lub dobrocią, mamy do czynienia z odwróconą hierarchią wartości. Moralność ustępuje miejsca antropocentryzmowi Amaldiego, ukazując jego żądze i dążenia jako ukoronowanie istnienia. Ponownie dochodzi do szafowania wzniosłością, która tym razem przybiera monstrualne, przerażające oblicze. Z perspektywy Amaldiego bratobójstwo nigdy nie będzie moralnym, nieprzekraczalnym tabu. Wprost przeciwnie, bohater widzi

---

[6] „AMALDI
[…] à la haine viol ente que je conserve depuis l'enfance pour mon frère, et qui trouve sa source dans la préférence injurieuse que mes parents lui accordèrent en tout temps sur moi, à une soif ardente des honneurs et des richesses, se joint un amour sans bornes pour la belle Flora. Depuis huit ans Alphonse est duc de Ferrarre ; il est temps que je règne à mon tour ; en fin la chute de ce frère détesté est le prix que la mère de Flora met à la main de sa fille. Certes, tous ces motifs sont trop puissants pour que je veuille les combattre… Un coup hardi peut satisfaire à la fois mon ressentiment et mes vœux… Je n'hésiterai pas".

w bratobójstwie siłę sprawczą: przyzwolenie na śmierć odbiera jako zdolność do pokierowania swoim losem. Amaldi jest tak nieczuły w stosunku do innych ludzi, że nie postrzega bratobójstwa jako zerwania silnej i emocjonalnej więzi z drugim człowiekiem, który w dodatku jest jego bratem.

W tym sensie *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* jest tworem nowoczesnym: nie ogranicza się do manichejskiej wizji rzeczywistości, ale pozwala widzowi dostrzec złożoność, dwoistość, hybrydowość motywu bratobójstwa w sztuce. Przeciwstawiając dwóch braci, Pixerécourt szczegółowo odmalowuje zarówno psychiczną konstrukcję jednostki, jak i ludzkość jako zbiorowość. Jak stwierdził Jean-Marie Thomasseau: wraz z upadkiem cesarstwa we Francji nastąpiło zmęczenie wartościami tradycyjnymi i w sferze życia społecznego, i wojskowego (Thomasseau: 51). W przypadku Pixerécourta widać wyraźnie próbę ożywienia melodramatu i tchnięcia oryginalności w utrwalone schematy gatunkowe. Widz z zainteresowaniem śledzi kolejne sekwencje świadczące o niezaprzeczalnej winie Amaldiego. Jednocześnie obserwuje irracjonalne poczynania Alfonsa przekonanego o niewinności brata i narasta w nim napięcie. Odbiorca jest nieomal umęczony obrazowością scen, nagłych zwrotów akcji, licznych *qui pro quo*. Zdaje się krzyczeć, że Amaldi jest winny i zasługuje na karę. W tej perspektywie melodramat Pixerécourta rzeczywiście zdaje się wyrastać na „kompensacyjną realizację marzeń o tym, czego ludziom w życiu najbardziej brakuje" (Szpakowska: 117–118). Niemniej jednak odwołanie się do tak transcendentalnego konfliktu, jak bratobójstwo nie jest przypadkowe. Zabójstwo brata jest naruszeniem *sacrum*, a odbiorca – przywiązany do wartości tradycyjnych, takich jak rodzina – nie jest w stanie tego ogarnąć rozumem. Przekraczając moralne granice, akt bratobójstwa ustanawia rzeczywistość absolutną i ostateczną i powoduje, że widz angażuje się w niego całym swoim „ja". To zniwelowanie dystansu i wciąganie widza w centrum wydarzeń sprawia, że miarą sukcesu melodramatu staje się siła przeżycia emocjonalnego, co zmusza dramaturga do ciągłego poszukiwania nowych, oryginalnych konwencji, które wyraźnie ewoluują w stronę hybrydowości właściwej już dramatowi romantycznemu.

## Bibliografia

Barré, Louis, red. *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*. Bruxelles: Société Typographique Belge, 1843.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. *Histoire des émotions. Dès Lumières à la fin du XIX^e^ siècle*. T. 2. Paris: Seuil, 2016.

Hartog, Willie-G. *Guilbert de Pixerécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*. Paris: Honoré Champion, 1913.

Kawka, Agnieszka Dorota. „Przeżycie, przestrzeń, obraz: publiczność a okoliczności epoki". *Napis* 1 (1994): 153–167.

Kościesza, Iwona. „Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań". *Pamięć i Sprawiedliwość* 2.20(2012): 115–127.

Le Hir, Marie-Pierre. *Le romantisme aux enchères: Ducange, Pixerécourt, Hugo*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1992.

Martin, Roxanne. „Avant-Propos". René-Charles Guilbert de Pixerécourt. *Mélodrames.* T. III. Oprac. Roxane Martin. Paris: Classiques Garnier, 2016. 9–12.

Pixerécourt, René-Charles Guilbert (de). *Mélodrames*. T. III. Oprac. Roxane Martin. Paris: Classiques Garnier, 2016.

------. *Théâtre choisi*. T. III. Paris: Tresse, Libraire-Éditeur, successeur de Barba, 1841.

Przyboś, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris: Corti, 1987.

Régaldo, Marc. „Mélodrame et Révolution française". *Europe* 703–704 (1987): 6–17.

Szczęsna, Ewa, red. *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2002.

Szpakowska, Małgorzata. „Melodramat, czyli potrzeba serca". *Dialog* 1 (1989): 110–118.

Thomasseu, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

## Fratricide in Melodrama *The Guiding Angel, or The Female Demon* of Guilbert de Pixerécourt

**Summary**

The aim of this paper is to analyze the theme of fratricide in its visual, moral and verbal aspect. Fratricide, thanks to the reference to the sublime, is presented in a double aspect: as an insurmountable taboo and as a driving force that allows the hero to change his fate. Thanks to the ludic formula abounding in sudden plot twists and pictorial scenes, the viewer identifies with the problematic. On the other hand, the reference to such strong emotions means that identifying with the characters' problems turns into consumption and the viewer needs ever stronger impressions to be able to worry about the fate of the main character.

**Keywords:** melodrama, Pixerécourt, sublime, lucidity, spectator, fratricide

**Słowa kluczowe:** melodramat, Pixerécourt, wzniosłość, ludyczność, widz, bratobójstwo

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-08

Beata Gaj
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0001-9165-2124

# Pomiędzy opowieścią erotyczną a przeżyciem lirycznym, czyli o melodramatyzmie dzieła Longosa pt. *Dafnis i Chloe* (II w. n.e.)

Melodramat powszechnie uważa się za gatunek nowożytny, bardziej literacko-dramatyczny (choć także z elementami muzycznymi), zawierający sensacyjne perypetie, wzniosłe i poruszające opisy oraz wątek miłosny. Trudno jednak znaleźć w słownikach terminów czy gatunków literackich wyczerpującą definicję melodramatu, bardziej przydatna może okazać się nawet encyklopedia muzyczna (por. Chodkowski: 547). Natomiast każdy, kto kiedykolwiek zajmował się choćby pobieżnie kulturą i literaturą starożytnej Grecji, dostrzeże dwie analogie: związki melodramatu z grecką choreą-choreją (stosowany także zapis: choreia, por. grec. χορεία), znaną w Grecji już w czasach egejskich, oraz niezwykłe podobieństwo melodramatu do sielanki i późniejszego hellenistycznego gatunku o nazwie „romans grecki". Zwłaszcza ten ostatni gatunek, nazywany też ekwiwalentnie „powieścią grecką", można by utożsamiać z melodramatem, szczególnie że ani w starożytności, ani współcześnie nie znaleziono dla niego zadowalającej nazwy (Pąkcińska: 6).

Wiele naukowych prac z zakresu humanistyki poświęcono tzw. życiu codziennemu w różnych epokach, jego aspektom historycznym, socjologicznym

i psychologicznym, wartości kultur i religii, jakimi było przepełnione[1]. Jednym z ciekawszych aspektów owego życia codziennego jest świętowanie, przerwa w monotonii codzienności, udział w udramatyzowanych muzyczno-tanecznych obrzędach, chorejach, co już bardzo stare cywilizacje Śródziemnomorza kojarzą z przywilejem, zaszczytem, a przede wszystkim z ekonomicznym ukonstytuowaniem się społeczności, pewnego „ogniska społecznego" (Gernet: 125). Warto podkreślić tę ostatnią myśl, gdyż znaczenie społeczne chorei nie jest na ogół omawiane w kontekście tego zjawiska, częściej zwraca się uwagę na każdy z głównych trzech czynników „trójjedynej chorei"[2], czyli słowo (treść), muzykę i taniec. Tymczasem choreje powstawały przede wszystkim w związku z życiem społecznym, tak świętowano obrzędy włączenia kogoś w społeczność (choreia narodzin), zmiany statusu społecznego (choreia zaślubin, gody), ważne wydarzenia w życiu społecznym (choreia walki, choreia związana z danym kultem, choreia natury), a ostatecznie – żegnano zmarłego członka społeczności (choreia przejścia)[3]. Choć wielu badaczy tego zjawiska wysuwa na plan pierwszy element tańca[4], należy zauważyć, że choreja to przede wszystkim widowisko społeczne, związane zarówno z tańcem, jak i muzyką oraz przekazem słownym, sięgające jeszcze czasów przedhomeryckich:

> Obojej płci z urody najdobrańsza młodzież.
> Dziewczęta głowy w piękne ustroiły wieńce,
> Na srebrze złote mają mieczyki młodzieńce.
> Raz jak koło (ruch jego ledwie wzrok dostrzegnie,
> Gdy go doświadcza garncarz, czyli bystro biegnie)
> Uczone stopy w szybkie kręcą kołowroty;
> To znowu się mieszając wśród wdzięcznej ochoty,
> W tysiącznych kształtach pląsy lekkim robią skokiem.
> Liczny lud stoi miłym zachwycon widokiem:

---

[1] Por. m.in. Węcowski: 399–413; Winniczuk, 1988; z opracowań dotyczących świąt i widowisk nowożytnych: Matwijowski, 1969.

[2] Pojęcie stosowane i rozpowszechnione w literaturze naukowej przez Tadeusza Zielińskiego. Por. Zieliński: 47−50; por. także: Ziopaja: 165.

[3] Por. Zwolski: 378–398.

[4] Por. jedno z pierwszych takich stwierdzeń u Büchera: 5. Por. także: Gaj, 2000.

W pośrodku zaś dwa skoczki z wszystkich zadziwieniem
Pokazują swe sztuki i słodkim brzmią pieniem[5].

Powyższy cytat odzwierciedla pewną atmosferę spotkania-widowiska społecznego, które wsparte przez muzykę i taniec dotyka kwestii bardzo osobistych i indywidualnych: uczuciowych i cielesnych związków między ludźmi. Między młodymi obojga płci w opisie owego tanecznego „mieszania się" wyczuwa się erotyzm, a jednocześnie całość widowiska jest miła dla oczu licznie zgromadzonej społeczności. Zawarto tu, już tak wiele lat przed Homerem, który w tym opisie jedynie odtwarza zapis wcześniejszej kultury, pierwsze uzasadnienie popularności tekstów traktujących o miłości – jest to potrzeba społeczna. Jak napisano kiedyś o upodobaniach literackich antyku (zwłaszcza zaś antyku w okresie rozkwitu – epoki hellenistycznej i późniejszych): literatura ta przy pierwszym z nią zetknięciu jest „czymś zaskakującym", bo „czytelnik, który oczekuje od utworu antycznego pewnej doskonałości, ze zdumieniem odkrywa, że jest to literatura bliska nowoczesnym powieściom […], banalna, lecz na ogół pasjonująca, o wartkiej fabule i wyrazistych sylwetkach, gotowy niemal scenariusz do erotyczno-przygodowego filmu" (Pakcińska: 5).

Bez zrozumienia pierwotności i okoliczności zjawiska chorei w kulturze greckiej oraz jej kontekstu społecznego nie da się zatem w pełni zrozumieć powstałych w późniejszej Grecji gatunków literackich, takich jak np. opowieść-nowela *diegema* (διήγημα), a zwłaszcza jej wersji miłosnych: *diegémata eroticá*. Ostatnia nazwa gatunkowa to także tytuł konkretnego utworu – opowieści

[5] Analizując teksty Homera, należy pamiętać o wyjątkowej złożoności obrazu epoki heroicznej odmalowanej w jego poematach. Podobnie jak w wypadku archeologicznych odkryć Troi Heinricha Schliemanna, mamy tu do czynienia z wieloma warstwami, które nakładają się na siebie. Niektóre z treści są starsze od przeżytków mykeńskich i odnoszą się do świetności okresu późnominojskiego (wieki XVI–XII p.n.e.) czy nawet średniominojskiego (wieki XXI–XVI p.n.e.). Tak jest np. w XVIII księdze Iliady (zwłaszcza wersy: 590–606) – słynny opis tarczy wykonanej przez Hefajstosa dla Achillesa zawiera sceny bardzo dynamiczne: ziemia z poruszającą się ruchem tanecznym konstelacją gwiazd, wesele (taniec w kole, muzyka fletni), nawet w opisie wojny stróż idzie „wesołe nucąc pieśni, rolnicy w ruchu podczas pracy i młodzież weseląca się przy żniwach, młodzi niosący kosze pełne winogron, idący tanecznym krokiem, niczym burzliwy taniec opisy wołów ściganych przez lwy, spokojne melodie owiec pasących się w dolinie i wreszcie – opis chorei, czyli społecznego spotkania-widowiska z muzyką, tańcem o znaczeniu erotycznym. Por. Homer. *Illiada*, ks. XVIII, w. 590–606 (tłum. F. K. Dmochowski).

miłosnych Parteniosa z I w. p.n.e., które prawdopodobnie najbliższe są współczesnym melodramatom, ponieważ przedstawiały nieszczęśliwe historie miłosne zakończone śmiercią jednego lub obojga bohaterów (Turasiewicz, Stabryła: XXVII). Erotyzm opowieści Parteniosa był bardzo delikatny, pozbawiony obsceniczności i znów przede wszystkim miał znaczenie społeczne, ponieważ utwory zawierające tematy i motywy znane z wcześniejszej literatury greckiej miały służyć do późniejszego opracowania w epice czy elegii, a zatem stanowiły jakby retoryczne ćwiczenia[6] w wyrażaniu i deskrypcji uczuć.

Duże znaczenie dla rozwoju twórczości miłosnej, zwłaszcza opisu cierpień zakochanych, tzw. patologii czy też patografii miłości, mają powiązane zarówno z choreją, jak i ze zjawiskiem agonistyki, utwory bukoliczne, przede wszystkim sielanka pasterska (por. Poggioli). Spory i rywalizacja o ukochaną osobę, swoisty konkurs literacko-muzyczny pomiędzy dwoma pasterzami, w którym nagrodą jest zdobycie względów ukochanej osoby lub nawet sama tylko chwała zwycięstwa, toczą się na tle wyidealizowanej przyrody. Niejedna pasterska ekloga jest odegraniem chorei natury, i zarówno to, jak i element rywalizacji, pasterski agon[7], poetycki *certamen*[8], stanowią ważny wkład w kształtowanie się sposobów opowiadania o miłości w kulturze europejskiej.

Opis uczuć kierowanych do kobiet czy mężczyzn zawsze miał w antyku znaczenie społeczne; dobrym dowodem takiego społecznego pojmowania miłości jest np. *Uczta* Platona. W nieco później rozwiniętym gatunku romansu greckiego m.in. polski filolog klasyczny Edmund Polaszek wyróżnia ów społeczny podział, analizując przypisanie danego statusu społecznego kobiety do sposobu i miejsca przedstawiania jej w literaturze. Jest zatem *parthénos* – dziewica (παρθένος), *nymfe* – panna-narzeczona (νύμφη), utożsamiana także z żeńskim bóstwem, i wreszcie *gyné* – żona (γυνή). Odpowiednio przypisane im miejsca to: łąka, ogród i łoże małżeńskie, zaś rodzaj aktywności przebiega od hodowli bydła, opieki nad zwierzętami przez sadownictwo, a kończy się na

[6] Por. Korolko: 194 i nn; por. także Jaroszyński, Jaroszyński, 2002.

[7] Por. hasło „Agonistyka" w Wikipedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Agonistyka [dostęp 30.07.2020].

[8] Pojęcie *certamen* to później stosowany jeden z najbliższych odpowiedników greckiego agonu. Por. Plezia: 482–483: „współzawodnictwo, zawody wyścigi, bój, walka między stronami, uczonymi".

czynnościach domowych w zamkniętej części domu, *oikos* (οἶκος), co autor przedstawił w formie tabelki:

| Status społeczny: | Miejsce: | Rodzaj aktywności: |
|---|---|---|
| parthénos | łąka | hodowla zwierząt |
| nymfe | ogród | sadownictwo |
| gyné | łoże (małżeńskie) | wnętrze domu (*oikos*) |

(Polaszek: 77)

Warto zauważyć, że chodzi tu o przyporządkowanie nie tylko społeczne, ale także retoryczne; podobieństwa do słynnych retorycznych trójpodziałów, jak na przykład: logos – etos – pathos, są bardzo widoczne. Pisanie o miłości było zatem podporządkowane społecznym regułom, ale też stanowiło pewnego rodzaju ćwiczenie retoryczne, którego zatwierdzone, utrwalone paradygmaty można było następnie dowolnie modelować i odtwarzać w formie poetyckiej czy widowiskowej. Tu właśnie spotykają się idee chorei, antycznej noweli, sielanki i romansu (mającego także związek z tzw. grecką komedia nową), zwłaszcza że najpowszechniejszy w antyku sposób prezentacji poezji, nie mówiąc już o widowiskach, nie mógł obejść się bez towarzyszenia muzyki.

Dobrym przykładem owego splotu gatunków, czy też współwystępowania ich dominujących cech w jednym dziele miłosnym, jest romans grecki z II w. n.e, a zatem z okresu utrwalenia się i rozkwitu tego gatunku, autorstwa niejakiego Longosa (Λόγγος), o którym poza imieniem czy też pseudonimem lub określeniem nadanym dla jakiejś klasyfikacji, nic więcej nie wiemy. Longos pisał po grecku i najprawdopodobniej był Grekiem, jego imię jest wzmiankowane w kilku rękopisach, zaś styl jedynego zachowanego utworu sugeruje wykształcenie gramatyczno-retoryczne oraz wpływy poetów bukolicznych, m.in. Teokryta (*Nowele antyczne*: 127). Powieść Longosa, zatytułowana *Dafnis i Chloe*[9], składa się z czterech ksiąg i dotyczy miłości rodzącej się między dwojgiem bardzo młodych ludzi, niewolników-podrzutków, którzy na wyspie Lesbos razem

[9] Najnowsze polskie wydanie *Dafnis i Chloe* to wydawnictwo w serii Biblioteka Antyczna (Prószyński i S-ka) w przekładzie Jana Parandowskiego (Longos, 1999) Jednak inne tłumaczenie, wprawdzie tylko najważniejszych fragmentów dzieła, autorstwa słynnego krakowskiego filologa klasycznego Romualda Turasiewicza, bardziej odzwierciedla specyfikę języka i kultury greckiej. Por. *Nowele antyczne*: 127–133.

pasą powierzone ich opiece stada. Miłość rodzi się i ulega spotęgowaniu dzięki pięknu przyrody oraz szczególnej opiece Erosa:

> W końcu nadeszła wiosna, śniegi stajały, a spod nich znów wyjrzała ziemia... Gdy tylko łąki pokryły się trawą i kwieciem, pasterze wygnali swe trzody na pastwiska, najwcześniej jednak Dafnis i Chloe, gdyż byli na służbie u nie byle jakiego pana. Zaraz biegiem ruszyli do Nimf i do groty, do Pana, do sosny, a wreszcie do dębu; tu w jego cieniu usiedli i puściwszy trzody samopas zaczęli się czule całować. Potem zbierali kwiaty na wieńce dla bogów. Te dopiero co zaczęły rozkwitać pod wpływem życiodajnych tchnień Zefiru i ciepłych promieni słońca. Znaleźli jednak i fiołki, i narcyzy, i konwalie, pierwsze dzieci wiosny. Złożyli ofiarę ze świeżo udojonego mleka kóz i owiec, po czym wieńcami z kwiatów przyozdobili wizerunki bóstw. Zagrali na fujarce, jakby zachęcając słowiki do muzycznych zawodów.
>
> (Longos: 130)

Powyższy fragment można by przedstawić widowiskowo jako choreję natury. Precyzyjnie opisano tutaj ruchy i dźwięki, wspomniana jest fujarka, dzięki której młodzi podejmują agon z ptactwem, co samo w sobie stanowi oryginalny motyw bukoliczny. Całość zaś nadawałaby się bardzo dobrze na scenariusz dla kilku filmowych kadrów współczesnego melodramatu.

Kolejną ważną cechą opowieści o Dafnisie i Chloe jest patografia miłości. Elementy topiki miłosnej skoncentrowane są przede wszystkim na doznaniach i reakcjach fizjologicznych, np. twarz zakochanego staje się „bladsza niż wypalona trawa" (Longos: 104 i nn). Głównym powodem cierpienia młodych jest, mówiąc współczesnym językiem, brak edukacji seksualnej. Wzajemne upodobanie, wreszcie przyjaźń i przywiązanie przeradzają się w potrzebę ściślejszego zespolenia zakochanych, o którym bohaterowie nie mają podstawowej wiedzy mimo obserwacji przyrody:

> To, co oglądali i słyszeli, rozpaliło tylko ich zmysły i kazało im szukać czegoś lepszego od pocałunku i uścisku. Zwłaszcza Dafnis […] tęsknił do pocałunków i uścisków […] prosił Chloe, aby nie broniła mu niczego, lecz dała wszystko, co zechce, żeby przy nim leżała nago dłużej niż to dawniej czyniła. To jedno im zostało ze wskazówek Filetasa jako jedyne lekarstwo uśmierzające miłosny popęd […]. Przeleżał przy niej dobrą chwilę, a nie bardzo wiedząc, jak dokonać tego, o co prosił, ustawił ją, jak trzeba i zaszedł od tyłu, naśladując kozła. Ale jakoś nie umiał sobie poradzić. Usiadł więc i zapłakał, że jest od baranów głupszy w sprawach miłosnych.
>
> (Longos: 131)

Motyw miłości w gatunkach literackich przed romansem[10] zawierał dość często pierwiastek erotyczny; w większości romansów zdaje się on przeważać albo występować równolegle do wątków awanturniczo-przygodowych. Jednak w *Dafnisie i Chloe* opis miłości nie jest stereotypowy, erotyczno-przygodowy. Sprawy ciała potraktowane są naturalnie jako wynik bystrej obserwacji. Pomocy w miłosnym cierpieniu udziela Dafnisowi sprytna i mająca na uwadze własne potrzeby seksualne sąsiadka Lykajnion[11], jednak najważniejszy w tym dziele wydaje się wzruszający opis budzącego się wielkiego uczucia oraz cierpienie z powodu niemocy osiągnięcia pełni miłości. Typowe romansowe wątki, znane czy to z komedii nowej, czy w ogóle z ćwiczeń retorycznych, zwłaszcza tzw. drugiej sofistyki[12], są w tym utworze tylko lekko zaznaczone. Na przykład częste opowieści o piratach, porwanych czy też porzuconych w dzieciństwie dzieciach, potem cudownie odnalezionych, są obecne w tej historii, dotyczą losu obojga młodych, ale są ledwo wspomniane. Podobnie nie dominują w utworze retoryczno-sofistyczne deklamacje, diatryby i popisy w formie monologów. Zamiast tego pojawiają się melodramatyczne, a nawet filozoficzne wzmianki o miłości, jak w opowieści Filetasa, który dostrzegł Erosa jako chłopca psocącego w jego ogrodzie, co skłoniło starszego już pasterza do przemyśleń natury filozoficznej i stworzenia swoistego peanu na cześć Erosa:

> […] dostrzegam pod granatami i mirtami chłopca trzymającego w rękach mirt i granaty; biały jest jak mleko, o włosach złocistych jak ogień i taki świeży, jakby dopiero co wyszedł z kąpieli. Był nagi i był sam. […] Bogiem jest, moje dzieci, Eros, młody, piękny i skrzydlaty. Dlatego raduje go młodość, dlatego goni za tym, co piękne i dlatego uskrzydla dusze. Jego moc jest większa od Dzeusa. Panuje nad żywiołami, nad gwiazdami i nad podobnymi sobie bogami. Wszystkie kwiaty są dziełem Erosa, wszystkie rośliny są jego tworem: dzięki niemu i rzeki płyną, i wiatry wieją.
>
> (Longos: 128–129)

---

[10] Por. rozdział pt. „Motyw miłości w gatunkach literackich przed romansem" w Polaszek: 38 i nn.

[11] Warto dodać, że wątek Lykajnion, będący nawiązaniem do intryg i zawirowań typowego romansu greckiego, jest także jednym z dokładniej opisanych przypadków pedofilii w starożytnej Grecji.

[12] Por. szczegółowe objaśnienie pojęcia i badań wokół tego zjawiska w Pernot: 28–29.

W wypowiedzi starego pasterza, który przeżył spotkanie z Erosem, co oprócz filozoficznych refleksji nasunęło mu także wspomnienia z własnej młodości o cierpieniach, ale i rozkoszach, jakie sprawiała mu niegdyś miłość do Amarylidy, można dostrzec wyraźne elementy melodramatyczne. Cała opowieść Filatesa jest ponadto wpleciona w historię Dafnisa i Chloe dla opóźnienia akcji i pobudzenia ciekawości odbiorcy co do dalszych wydarzeń. Sytuacja spotkania Starca i Miłości stała się w późniejszej literaturze europejskiej także dość częstym motywem, by wspomnieć tylko *Dialog między Amorem i starym rycerzem* Rodriga de Cota (Turasiewicz, Stabryła: LXXVIII) czy różne literackie i graficzne (zwłaszcza w nowożytnej rycinie) *opposita* refleksyjnej starości i pełnej erotyzmu młodości.

By w pełni scharakteryzować i ocenić utwór Longosa, po pierwsze należy zrozumieć, że należy on do kategorii wymykającej się typowym klasyfikacjom. Być może jedną z bardziej pomocnych mogłaby się okazać koncepcja teorii genetycznej, stosowana[13] już w literaturze zwłaszcza w odniesieniu do gatunków, które odradzają się w kolejnych epokach w różnych nowych odsłonach, z dominacją lub zanikiem konkretnych cech gatunkowych. Gen, który w rozumieniu literackiej teorii genologicznej stanowi zespół reguł, które są subietywne (Sadowski: 26), pobrany z jednego gatunku i użyty do wykształcenia innego, może zostać zachowany lub odrzucony na kolejnych etapach ewolucji danego gatunku. W efekcie połączenia takich swobodnie występujących genów gatunkowych powstaje nowy, szczególny rodzaj utworu. *Dafnis i Chloe*, ze swoim bukoliczno-agonicznym charakterem, przedstawionym w kontekście greckiej chorei natury, łączący w sobie wątki romansowo-awanturnicze bliskie komedii nowej i elementy noweli o pewnym zabarwieniu filozoficznym, co mogłoby wiązać utwór także z diatrybą, jest jednak przede wszystkim wzruszającą opowieścią o miłości, z elementami cierpienia i spełnienia. Ponadto jako tekst pełen onomatopei i nawiązań do muzyki doskonale zdaje się spełniać założenia dzisiejszego gatunku o nazwie melodramat. Można zatem także odwrócić powyższe twierdzenie i uznać, że współczesny melodramat to gatunek, który doskonale łączy pewne charakterystyczne cechy szczególnie akceptowanych społecznie w antyku gatunków literacko-widowiskowych.

[13] Por. B. Gaj, 2018 oraz Sadowski, 2011.

## Bibliografia


Bücher, Karl. *Arbeit und Rhytmus*. Lipsk: Springer, 1899.

Chodkowski, Andrzej, red. *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.

Gaj, Beata. *Genethliakon, czyli pieśń ku czci życia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2018.

------. „Z badań nad tańcem w starożytnej Grecji". *Classica Catoviciensia. Scripta Minora* 1.2 (2000): 39–46.

Gernet, Louis. „O symbolice politycznej: ognisko publiczne". *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. Paweł Majewski, Włodzimierz Lengauer, Lech Trzcionkowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 114 – 126.

Jaroszyński, Czesław, Piotr Jaroszyński. *Podstawy retoryki klasycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Sióstr Loretanek, 2002.

Korolko, Mirosław. *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1998.

Longos. *Dafnis i Chloe.* Tłum. Jan Parandowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.

Matwijowski, Krystyn. *Uroczystości, obchody i widowiska w barokowym Wrocławiu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.

*Nowele antyczne. Wybór*. Tłum. i oprac. [z grec.] Romuald Turasiewicz, [z łac.] Stanisław Stabryła. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.

Pąkcińska, Maria. *Antyczny romans grecki wczesnego okresu*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1981.

Pernot, Laurent. „Druga Sofistyka. Stan badań i nowe perspektywy". *Theologica Wratislaviensia* 1 (2006): 28–29.

Piszczek, Zdzisław, red. *Mała encyklopedia kultury antycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1988.

Plezia, Marian, red. *Słownik łacińsko-polski.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

Poggioli, Renato. „Wierzbowa fujarka". Tłum. Franciszek Jarzyna. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 3.1 (1960): 39–77.

Polaszek, Edmund. *Filozoficzna i literacka geneza motywu miłości w antycznym romansie greckim*. Kraków: Promo, 2002.

Sadowski, Witold. *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

Sławiński, Janusz, red. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.

Turasiewicz, Romuald, Stanisław Stabryła. „Wstęp". *Nowele antyczne*. *Wybór*. Tłum. i oprac. [z grec.] Romuald Turasiewicz, [z łac.] Stanisław Stabryła. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986. III–XCV.

Węclewski, Zygmunt, red. *Słownik grecko-polski*. Lwów: Księgarnia Wydawnicza L. Igla, 1929.

Węcowski, Marek. „Sympozjon, czyli wino jako źródło kultury". *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów.* Oprac. Włodzimierz Lengauer, Lech Trzcionkowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 399–413.

Winniczuk, Lidia. *Ludzie zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1988.

Zieliński, Tadeusz. *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza, 1923.

Ziopaja, Olga. „Dzieje tańca, muzyki i poezji w kontekście trójjedni – rola greckiej chorei w historii sztuk". https://ifp.ujk.edu.pl/studia_filologiczne/wp-content/uploads/2015/03/Dzieje-ta%C5%84ca-muzyki-i-poezji-w-kontek%C5%9Bcie-tr%C3%B3jjedni-%E2%80%93-rola-greckiej-chorei-w-historii-sztuki.pdf [dostęp: 1.02.2021].

Zwolski, Edward. „Choreia". *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów.* Oprac. Włodzimierz Lengauer, Lech Trzcionkowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 378–398.

## Between Erotic Story and Lyrical Experience. On the Melodramatism of *Dafnis and Chloe* (2nd Century AD) by Longos

**Summary**

The article deals with the unique features of the only surviving 2nd century CE. work by Longos, i.e. stories about the love of a shepherd couple, Dafnis and Chloe. The work shows the traits both of the ancient narrative, the short story, the bucolic, and the romance as well as follows the main assumptions of an ancient *choreia*. However, on closer examination, it turns out that the work carries only single features – like single genes – of these literary genres. Put together, as *Dafnis and Chloe*, these genres work towards producing a new value, one that is the closest to the category of melodrama, the latter itself a hybrid composition.

**Keywords:** choreia (χορεία), diegema (διήγημα), ancient short story, Greek romance, pastoral poem, agon (ἀγών), melodrama, Longos (II AD)

**Słowa kluczowe:** choreia (χορεία), diegema (διήγημα), nowela antyczna, romans grecki, sielanka, agon (ἀγών), melodramat, Longos (II w. n.e.)

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-09

Anna Szczepan-Wojnarska
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0002-2981-2673

# Melodramatyczność w powieści *Szaleństwo Almayera* Josepha Conrada

Melodramat, w najprostszym i dosłownym sensie, wskazuje na bliskość muzyki i słowa w różnorodnych kontekstach interpretacyjnych. Jean-Jacques Rousseau uznawał łączenie sztuki deklamacji i muzyki za gatunek, jak również za metodę, którą można spotkać i zastosować w dziełach niebędących melodramatem właściwym, a która rozpowszechniła się w wieku XIX.

Melodramatyczność jako metoda zakłada czytelny świat wartości, w którym zarówno kryzys, upadek, jak i ratunek powierzone są losowi. W świecie tym, w którym dobro i zło toczą walkę, cnota zmaga się ze słabością, a bohaterowie bez najmniejszego zawahania wygłaszają odwieczne, uniwersalne prawdy, wszystko zdaje się być „trochę bardziej". Miejsce tajemnicy, niedomówienia, niepewności zajmuje ostentacyjna ekspresja, niezachwiana pewność wygłaszanych opinii, augmentyzacja emocji i przerysowanie (Brooks: xiii).

O ile o świecie wartości, honorze, „kilku ważnych prawdach" w prozie Conrada pisały pokolenia Conradystów (Tarnawski, 1957; Najder, 2011), o tyle sfera emocji, drastycznej amplitudy wrażeń zdaje się wciąż pozostawać na marginesie analiz, szczególnie w polskim kontekście. W recepcji Conrada niejednokrotnie pojawiały się głosy oskarżające jego powieści o zbyt nieprawdopodobne zwroty akcji, zbyt obciążające emocje, zbyt intensywne nasycenie zbędnymi sentymentami. W moim przekonaniu melodramatyczne napięcie

i przetworzenie świata przedstawionego wydaje się być chwytem świadomie i celowo wykorzystanym, by uzyskać nową jakość.

Debiutancka powieść Josepha Conrada – *Szaleństwo Almayera* – ukazała się w roku 1895 i utorowała młodemu pisarzowi drogę do literackiego świata imperialnej potęgi, a świat ten przeniknięty był w wieku XIX utworami melodramatycznymi i wzrostem popularności opery; w teatrze angielskim panował okres zamrożenia rozwoju nowych form. Conrad był świadomy kontekstu literackiego i wrażliwości estetycznej epoki wiktoriańskiej, romantyzmu angielskiego i fascynacji literaturą francuską, zwłaszcza twórczością Wiktora Hugo.

Conrad, pisząc kolejne części trylogii malajskiej: *Szaleństwo Almayera*, *Wyrzutka* i *Ocalenie*, konsekwentnie dokonuje transformacji utrwalonych w powieściopisarstwie schematów narracyjnych, w tym także subwersji[1] paradygmatu romansu, na co zwracał uwagę m.in. John G. Peters (2006: 37–45). Powieść *Szaleństwo Almayera* określono mianem romansu, a samego autora „Kiplingiem Archipelagu Malajskiego", czego autor nigdy nie dementował, być może dlatego, że „częstokroć ogarniany poczuciem samotności i zagubienia, ulegał nieraz, zwłaszcza u schyłku życia, pokusie łatwej i upraszczającej interpretacji własnych utworów. […] Protestując przeciwko natarczywemu wpychaniu go do szufladek z różnymi „-izmami" – sam jak gdyby się gubił w obliczu własnego dzieła" (Najder: 6).

Powieści całej trylogii malajskiej dalekie są jednak od narracji Kiplingowskiej, będącej pochwałą cywilizacyjnej misji białego człowieka, pochwałą imperialnej potęgi. Powieści Conrada nie epatują poetyką glorii zdobywców ani misjonarzy. Zdobywcy jawią się jako przeciętni ludzie, sami tworzący legendy na swój temat, usiłujący robić wrażenie i manifestować swe znaczenie. Czasami błądzą, piją alkohol, palą opium, są chwiejni, zawistni, przebiegli i słabi jednocześnie. Egzotyczny świat przedstawiony nie oczarowuje jako sceneria miłości kochanków, rzeki raczej niosą śmierć niż są drogami ucieczki, podobnie jak gęstwina dżungli. Conrad przesuwa znaczenia poszczególnych cech gatunkowych, tworząc nowy rodzaj romansu: zamiast romantycznych

[1] Używam tego określenia w rozumieniu, w jakim pojawia się w historii sztuki – jako zawładnięcie tworzywem i strukturą dzieła będącego przedmiotem krytyki w celu odwrócenia jego znaczenia lub też poddania go nowej, krytycznej ocenie i interpretacji. Indywidualność wyraża się w przekształceniu, dekontekstualizacji lub rekontekstualizacji.

krajobrazów egzotycznych, dalekich krain, czytelnik obserwuje obrazy nędzy, upadku moralnego, intryg personalnych i politycznych, spisków, używek i hazardu. Bohaterki tych nie-romansów występują na dalszym planie, a ich życie uczuciowe rozpoznawane jest z symptomów, mowy ciała, krótkich wypowiedzi, często także milczenia (por. Jones, 1999; Malessa-Drohomirecka, 2017).

Część pierwsza trylogii, będąca przedmiotem niniejszych rozważań, chronologicznie – w perspektywie czasu powieściowego – stanowi jej zakończenie. Tytułowy bohater, Kaspar Almayer, był potomkiem Holendrów: urzędnika ogrodów botanicznych w Buitenzorgu (dzisiejszy Bogor, Jawa Zachodnia) i córki handlarza cygar z Amsterdamu. Jego kariera przebiegała płynnie: zatrudniony przez wielkiego kupca Hudiga w Makassarze, zdobył zaufanie *Raja Laut* – króla mórz Thomasa Lingarda (bohatera wielu utworów Conrada). Lingard upatrzył sobie Almayera jako męża dla dziewczyny, którą się zaopiekował. Jej bezimienna postać wiązała się z walecznymi piratami plemienia Sulu, z którymi walczyła na pirackim *prao*. Lingard odnalazł ją pod stosem trupów i zabrał ze sobą. Tak stała się jego wychowanką, została ochrzczona i skierowana do klasztornej szkoły. Do tego momentu wątek wychowanicy realizuje cechy dydaktyzmu poetyki powieści przygodowej spod znaku Daniela Defoe: w wyniku potyczki z piratami osierocone dziecko zostaje ocalone i sprowadzone na dobrą drogę. Następnie Lingard wydaje swą wychowanicę za mąż za Almayera, obiecując mu ogromny majątek, którego posiadanie było marzeniem młodzieńca do tego stopnia, że wziął ślub z nieznaną sobie kobietą, zakładając, że jakoś się jej pozbędzie. Handel czy gentelmeńska umowa? Niezależnie od rozstrzygnięcia tej kwestii, decyzja ta świadczyła o żądzy posiadania i braku skrupułów Almayera, którym towarzyszyła irracjonalna pewność siebie oraz naiwność. Lingard jawi się z kolei jako demiurg i reżyser ludzkich losów: uważa, że uratowanie kogoś od śmierci oznacza wzięcie odpowiedzialności za jego życie, jednak myli odpowiedzialność z despotyzmem, dlatego jego układ z Almayerem to wymiana mrzonki za mrzonkę, na dodatek uprzedmiotawiająca dziewczynę. Sława bogactwa Lingarda przerastała jego faktyczne zasoby, a szczytem ambicji Almayera był dom w Amsterdamie – „tym ziemskim raju jego snów" (Conrad: 56), którego nie znał.

Ironia sytuacji polega na tym, że szczytem marzeń pierwszoplanowego bohatera romansu, mężczyzny w sile wieku, w centrum politycznych napięć i walki o wpływy, wielkich pieniędzy i wielkich ambicji, była spokojna

starość w Amsterdamie – czyli anty-przygoda antybohatera, który pragnie emerytury.

Owocem zaaranżowanego związku Almayera i podopiecznej Lingarda była Nina, którą wkrótce Lingard oddał na wychowanie swoim przyjaciołom – Państwu Vinck w Singapurze, którzy mieli dopilnować jej wykształcenia. Jednak gdy w ich domu pojawił się w młody bankowiec, który obdarzył względami Ninę, a nie córki Państwa Vinck, została ona odesłana do Almayera. Cały dramat wyrwania małej dziewczynki z domu rodzinnego, abstrakcyjnego wychowywania jej w obcym, europejskim stylu, wreszcie doświadczenia nieszczęśliwej miłości, rozczarowań, wykluczenia z powodu koloru skóry pulsuje wewnątrz fabuły sygnalizowany jedynie kilkoma zdaniami, ledwo naszkicowany, zanonimizowany do tego stopnia, że nawet imię nieszczęsnego młodzieńca gotowego przełamać uprzedzenia rasowe, ryzykującego karierę dla miłości, nie pojawia się ani razu na kartach powieści. Conrad zdaje się pokazywać czytelnikowi, że ma w ręku wszystkie karty przygodowego romansu i melodramatu jednocześnie, ale… użyje ich nie tak, jak się tego od niego oczekuje. Pisarz w pełni świadomie zaskakuje czytelnika, nie spełniając jego oczekiwań, lecz zarazem umiejętnie je podsycając. Prowadzi rozmyślną grę: demaskuje strukturę zaskoczenia wpisaną w poetykę melodramatu, by na nowo zrealizować element autentycznego zaskoczenia. Tym razem zaskoczenie ma służyć nie tyle rozwojowi akcji, ile angażowaniu czytelnika w refleksję dotyczącą ludzkiej kondycji. Conrad dokonuje przesunięcia roli i efektu zaskoczenia w melodramacie z płaszczyzny fabularnej na płaszczyznę intelektualną.

Przygoda ma w tej powieści raczej charakter ambiwalentny, właściwie wszystko, co miało się stać, już się stało albo staje się, ale – co najtrudniejsze do przyjęcia – staje się jednak poza Almayerem, czyli bez udziału głównego, tytułowego bohatera. Jego udział zostaje zredukowany do reakcji, do odegrania zaplanowanej dla niego roli, spełnienia intrygi, do bycia nieświadomą marionetką. Snując tę refleksję dalej: do bycia „szyldem" interesów Lingarda oraz tytułem dla powieści. Kiedy czytelnikowi ujawnia się akcja właściwa, to jest to chwila, kiedy rozwiewają się złudzenia Almayera. Popełnił już wiele błędów, wiele stracił, nie oczekiwał zwycięstwa, a jego celem było osiągnięcie tego, co znał z wyobrażonej przeszłości. Tęskniąc do Europy, oddaje się marzeniu, które zostało zbudowane na wspomnieniach matki, zachodzi kontaminacja wyobrażenia lepszego świata

z zapośredniczonymi, odziedziczonymi wyobrażeniami o starym świecie. Europa i matka jednoczą się i stają się iluzją możliwości „powrotu", który faktycznie substytuowałby ucieczkę, na dodatek ucieczkę w przeszłość, ponieważ świata zapamiętanego przez matkę dawno już nie ma. Conrad dokonuje tu przewrotu myślenia: szaleństwem Almayera nie jest wyprawa po przygodę, po niezwykłe doznania i odkrycia, lecz „wyprawa na emeryturę" i powrót do miejsca, skąd nie wyjechał. Powrót ten nie ma w sobie nic z powrotu Odyseusza, ponieważ na Kaspara nikt nie czeka. Paradoks sytuacji ujawnia się również w tym, że przygody mimowolnie opóźniające „nie-powrót" to intrygi snute przez Arabów i Malajów, którzy bardzo chętnie pozbyliby się Almayera… W ostatecznym rozrachunku intrygi te sprawiają, że jego „powrót" jest uzurpacją, fantazją, szaleństwem, w równej mierze jak dom zbudowany dla Europejczyków, którzy mieli z nim prowadzić interesy, dom nazwany „szaleństwem Almayera". Akcja właściwa to oczekiwanie na Daina, na moment, kiedy Almayer będzie mógł opuścić swoją siedzibę i wyruszyć z Niną do Amsterdamu, spełnić swoje marzenie. Dain Marula to kolejna porażka Almayera: prowadzi własną politykę i własne interesy, ponadto zyskuje serce Niny, która wybiera życie z nim, chociaż nie jest do końca pewna jego uczuć. Dain i Nina prowadzą własną intrygę, odsuwają się zarówno od Europejczyków – Holendrów i Anglików – jak i od Arabów. Utraciwszy Ninę, zrozpaczony Almayer podpala swoje domostwo i oddaje się narkotycznemu odurzeniu, ostatecznie umiera.

Conrad pokazuje, że melodramatyczność realizuje się także w historiach takich, jak historia Almayera: jego szaleństwo i jego upadek trwają latami, a momentalne zwroty akcji to jedynie pochodne niezliczonych gnuśnych godzin spędzonych na rozmyślaniach, lat okłamywania samego siebie, znoszenia siebie samego i niechcianej rzeczywistości wokół. W ten sposób odsłania żywioł i siłę melodramatu: jego sensacyjność i raptowność zachodzących zmian to wyłącznie iluzja. Momentalność tragicznych wydarzeń to jedynie nieunikniona forma, konsekwencja dawno podjętych decyzji, cierpień tłumionych latami. Spektakularne chwile, jak wyłowienie zwłok rzekomego Daina czy podpalenie domu, są w sprawny sposób tłamszone, zobojętniane. Rzeka pochłonęła niejedno życie, co sprawia, że zgromadzeni szybko obojętnieją, ujawniony trup był obcy, zatem wszyscy po chwili rozchodzą się do swych obowiązków. Almayer, nieświadomy intrygi młodych, nie może zrozumieć braku reakcji Niny na

wieść o śmierci Daina, jest tym zaskoczony, nie dopuszcza do siebie myśli, że tym razem to on został przedmiotem układu między innymi ludźmi. Ten brak reakcji córki – bohaterki kobiecej, która zgodnie z regułami prawdopodobieństwa powinna okazywać uczucia – stanowi zaprzeczenie konwencji melodramatycznej, jednocześnie podsyca emocje ojca, a przykuwa uwagę czytelnika. Dziewczyna nie wpada w histerię, nie płacze, nie mdleje, to Almayer wpada istotnie w „szaleństwo", kiedy uświadamia sobie, że śmierć Daina to kres jego własnych marzeń. Śmierć ta została jednak nie tyle upozorowana (w rzece ginie prawdziwy człowiek), co wykorzystana, by Dain i Nina mogli zacząć nowe życie. *De facto* kierowali się porywem serca, jednak podążanie za tym porywem było przemyślane, zaplanowane, konsekwentne, nie miało w sobie elementu spontaniczności ani szału, chociaż obliczone było na wywołanie spontanicznej reakcji. Wacław Borowy dostrzegał w tym *sui generis* zabiegu charakteryzacji trupa element powieści sensacyjnej, wprowadzający w błąd „nie tylko niektórych aktorów powieści – z Almayerem na czele – ale na pewien czas i czytelnika" (Borowy: 412).

Sam Almayer również tłumi swoje uczucia przed przybyłymi Holendrami, opowiada im anegdotki i oferuje swoje gęsi, podczas gdy przepełnia go jedna myśl i jeden ból rozdziera mu serce (Conrad: 168). Przyjmuje Holendrów jak gości, nakrywa im sam do stołu, zabawia ich, podczas gdy zmiażdżone kłodami drzew niesionych przez rzekę Pantai ciało domniemanego Daina, poszukiwanego przez Holendrów za wysadzenie statku w powietrze, spoczywa nieopodal przykryte białym płótnem.

Zgodnie z melodramatyczną konwencją pojawia się oczywiście konkurentka Niny – malajska niewolnica imieniem Tamina. Wystarczyło, że Dain raz na nią spojrzał – rozpaliło to w dziewczynie marzenie, by mu służyć. Tamina, patrząc na Ninę i Daina, przeżywa męki zazdrości i miłości, nie okazując jednak swoich uczuć. Nikt nie zna jej serca, jej planów, jej postać pozostaje anonimowa dla głównych bohaterów powieści, ale to właśnie ona zdradza kochanków, których ostatecznie ratuje Almayer. Jej postać nie jest i nie może być równorzędną rywalką Niny ze względu na status społeczny oraz inteligencję. Tamina żyje iluzją uczucia do Daina, który nie tylko nie jest rozdarty w miłości, ale nie do końca zauważa jej istnienie. Natomiast potencjalna zdrada nie jest postrzegana jako poważna rysa, o czym poucza Ninę jej matka, co pozostaje

w sprzeczności z konwencją melodramatyczną. Tamina pełni jednak bardzo ważną rolę z punktu widzenia narracji: wprowadza chwyt, jakim jest podsłuchiwanie, zatem jeszcze inny rodzaj wiedzy niż wiedza narratora wszechwiedzącego czy wiedza bohaterów.

Almayer krzątający się wokół Holendrów, którzy nie uznają go jednak za „swego człowieka", jednocześnie przeżywa przebudzenie. Całe lata żył iluzją i musi się z tego rozliczyć. Jego rozczarowanie rozumiane być może jako śmierć za życia. Druzgocąca świadomość iluzoryczności relacji z Niną obnażyła ich wieloletnią, zwielokrotnioną samotność i brak porozumienia: „Nie ma na świecie dwóch istot rozumiejących się nawzajem; rozumieją tylko swoje własne głosy" (Conrad: 225). Nina wypowiada tezę, która znajduje uprawomocnienie w całej powieści, w każdym jej wymiarze: nikt nikogo nie rozumie. Ludzie mówią do siebie, ale nie potrafią się zrozumieć. Bohaterowie słuchają swoich wypowiedzi, podsłuchują się, mówią różnymi językami: po angielsku, malajsku, arabsku, holendersku, chińsku i odnoszą się do różnych paradygmatów znaczeń. Z tych wypowiedzi wysnuwają własne wnioski, koncentrują się na funkcji wypowiedzi, a nie na słowach, z których jest zbudowana. Podobnie czyni autor, wielokrotnie sygnalizując, że słowa są powtarzane prawie rytualnie. Rytuał wymiany zdań, konwencja, reguły grzeczności i obyczajności stanowią komunikaty same w sobie, które dookreślają tożsamość i pozycję człowieka. Mówić jak „biała twarz", mówić jak sługa Allaha – to definiować komunikat. Teza wypowiedziana przez Ninę sama w sobie jest melodramatyczna, ponieważ jest formą zabrania głosu, a neguje szanse rozumienia się ludzi. Zatem albo wypowiedziana jest w nadziei, że zostanie zrozumiana, albo komunikuje frazes, banał, by podtrzymać rytuał komunikacji, ale bez nadziei na zrozumienie. Ukazuje ona wtórność porozumienia jako posługiwania się językiem, wreszcie rozdziela te dwie rzeczywistości: rozumienie i komunikowanie się. Na retoryczną teatralność tej wypowiedzi Niny zwracał uwagę Borowy (Borowy: 412), podkreślając jej sztuczność i brak prawdopodobieństwa, by ta ponura, małomówna dziewczyna była w stanie wygłosić taką kwestię. Bez wchodzenia w polemikę, pragnę tylko zwrócić uwagę, że analogicznie zachowuje się Dain, kiedy nie może zrozumieć płaczu Niny. Wobec braku możliwości zrozumienia kobiety tłumaczy sam sobie, że w jego *rani* płacze biała kobieta. Melodramatyczność tych wypowiedzi polega na uświadomieniu sobie ich instrumentalnego charakteru,

bohaterowie bezpośrednio wyrażają swoją bezradność wobec niemożności wyrażenia swoich uczuć.

Teza ta obnażyła także inną prawdę, że Almayer i Nina mimo wszystko nie przestaną się kochać, chociaż ta miłość to jątrząca się rana. Odejście Niny, brak przebaczenia ze strony Almayera – to nieuniknione akty dramatu, jakie muszą się rozegrać, żadne z nich nie może postąpić inaczej. Chwilowa pokusa ojca, by pójść z Niną, szczery odruch serca ukazuje się jako niemożliwy do spełnienia kicz:

> A gdyby tak przycisnął ją nagle do serca, gdyby zapomniał o wstydzie i bólu, i gniewie i – poszedł za nią? Gdyby zmienił serce – jeśli nie skórę – wówczas życie jej popłynęłoby gładko i szczęśliwie pod pieczą dwóch kochających ją istot, które chroniłyby ją przed nieszczęściem. Serce wyrywało mu się do niej. Jeśli jej wyzna, że miłość ku niej potężniejsza jest aniżeli…
> – Nigdy ci nie przebaczę! – krzyknął i zerwał się jak oszalały, przerażony swoim marzeniem.
>
> (Conrad: 237)

Almayer zdaje sobie sprawę, że Nina odejdzie, zdaje sobie także sprawę, że uczucie zarówno jej, jak i Daina nie ma szans na przetrwanie i że nikt ukochanej córki przed tym nie obroni, że ten kiczowaty scenariusz nie jest możliwy do zrealizowania. Co interesujące, także Pani Almayer nie miała złudzeń co do losów uczucia Daina i Niny i dawała córce rady, jak ma postępować, kiedy Dain zainteresuje się innymi kobietami. Odmowa przebaczenia przez Almayera, to czyn, który… zapewni mu pamięć córki. To nie słowa zdają się być istotne: ojciec odrzuca córkę, nie akceptuje jej odejścia i zarazem pomaga im uciec – symbolicznie grzebiąc ślady jej stóp, po prostu zaciera ślady, konsekwentnie pomagając młodym w ucieczce. Wypowiedź Niny przedstawia ciekawą konstrukcję zaczynającą się od słów: „Mówisz tak, bo mnie nie rozumiesz" (Conrad: 236), po: „Mówisz tak, bo mnie kochasz" (Conrad 1972:238), świadczącą o nieustannym procesie tłumaczenia słów, próbie znalezienia sensu i prawdy komunikatu pomimo słów.

Wielokrotnie sposób prowadzenia narracji w *Szaleństwie Almayera* demonstruje, jak cząstkową, ograniczoną i niepewną wiedzą dysponują bohaterowie, co pozwala wyrobić sobie zdanie na temat podejmowanych przez nich decyzji,

na temat ich działań. Aspekt ten podkreśla Zdzisław Najder, dostrzegając w tym zabiegu realizację jeszcze innego założenia pisarskiego Conrada:

> Conrad uważa siebie za nowoczesnego – ale to nie jest nowoczesność jemu współczesna, bo wbrew przeważającym modom okresu wypowiada się przeciwko śledzeniu „drgnień duszy", **chce być pisarzem czynów, nie psychologicznych roztrząsań**. Wzmianka o zgodności z wrażeniami jest oczywiście nawiązaniem do wcześniej wypowiadanych twierdzeń, ale zgodnie z własną praktyką, na pierwszy plan wysuwa inny postulat: **świadome kształtowanie toku opowieści, tak, aby nie bieg opisywanych wydarzeń decydował o budowie utworu, lecz przeciwnie, by przedstawienie wydarzeń podporządkowane było ogólnej strukturze artystycznej**.
>
> (Najder, 2006: 30; podkr. A.S.W.)

To skoncentrowanie na czynie pozwala uchwycić przybliżenie do melodramatyczności; Conrad pokazuje naturę gwałtownych czynów i melodramatycznych wyborów: one rodzą się latami, ich gwałtowność hartuje się w cierpliwości i uległości, w niezliczonych drobnych zranieniach, wynika ze żmudnej pracy i niekończących się rozczarowań codzienności, po czym wybucha „nagle" – niezrozumiałym na pierwszy rzut oka płomieniem. Nie jest to jednak wyłącznie efekt tłumienia i wypierania uczuć, popędów i pragnień, jak w swych odnoszących się do psychoanalizy interpretacjach proponował Albert Guerard (1967), ale konsekwencja kondycji ludzkiej, która zależna jest od tej nieskończonej liczby pojedynczych wyborów jednostki. Stos, który Almayer podpalił, by spalić swój dom, zaczął powstawać, od kiedy Pani Almayer w furii niszczyła kolejne meble na jego oczach. Odrzucenie Niny przez „białe twarze" miało swoją genezę w nienawiści Almayera do Pani Almayer, w warunkowaniu akceptacji Niny bogactwem, które otworzy jej drogę do świata białych, w wychowywaniu jej przez znajomych Lingarda. Kontaminacja matki i Europy oraz Niny i finansowego sukcesu skazane są na klęskę, ponieważ opierają się na fałszywych założeniach, do których Almayer się nie przyznaje i których nie wypowiada.

Narrator ostentacyjnie i wielokrotnie podkreśla, że bohaterowie nie tylko nie mówią o uczuciach, ale ich nie okazują, niezależnie od stanu, płci czy koloru skóry, i to powstrzymanie się, próba zapanowania nad emocjami, kontrolowania ich – kryje najgłębszy dramat. Jak w operze aria umierającego bohatera

może trwać bardzo długo wbrew wszelkim zasadom prawdopodobieństwa, tak w narracji Conradowskiej trwa zawieszona burza uczuć, z którą czytelnik musi zmierzyć się samotnie. Nie wyrażają jej ani słowa, ani charakterystyka bohaterów, ani ich wygląd:

> Jego twarz – niby pusta karta – pozbawiona była wzruszenia, czucia, myśli, a nawet i świadomości. Ręka losu starła z niej wszelką namiętność, żal i ból, i gniew, i nadzieję, jak gdyby po ciosie ostatnim wszystko się już wypełniło, jak gdyby wspomnienia nawet stały się czymś zbytecznym. Nieliczni ludzie, którzy widywali Almayera w tym ostatnim, krótkim okresie jego życia, byli zawsze pod wrażeniem jego twarzy, która zdawała się nie wiedzieć o niczym, co się wewnątrz niego dzieje. Podobna była gładkiej, pustej ścianie więziennej kryjącej grzech, żal, cierpienie i zmarnowane życie za obojętnym chłodem wapna i kamieni.
>
> (Conrad: 234–235)

Wobec nagromadzenia zdrad, intryg, trupów kryjących się za tymi „pustymi ścianami" ludzkich twarzy, nasuwa się refleksja korespondująca z późniejszymi utworami Conrada: każda niezwykłość, każda przesada czy „zbytniość" pozostają nikłym echem rzeczywistych dramatów ludzkiego życia. Regularne powtarzanie uwag o braku symptomów i oznak przeżywanych emocji prowadzi do konstatacji o apofatycznym trybie ich wyrażalności, o nieusuwalnej sztuczności, ułomności i cząstkowości wyrażenia tego, co ze swej istoty nie jest konstruktem, chociaż w kategoriach konstruktu ma być rozpoznawane. Stąd kluczową sceną dla zrozumienia tego mechanizmu jest, według mnie, moment, kiedy Lakamba nakazuje Balabacziemu przynieść „pudełko z muzyką", które dostał od białego kapitana.

W ten sposób Verdi pojawia się w *Szaleństwie Almayera* w zasadniczym momencie, jednak w nieoczywisty sposób. Lakamba, polecając Balabacziemu usunięcie Almayera i podsuwając sposób realizacji tego polecenia, nakazuje mu tymczasem, by towarzyszył mu w jego bezsenności.

> – Almayer musi umrzeć, inaczej tajemnica zostanie zdradzona. Musi umrzeć spokojnie, Balabaczi! To już Twoja sprawa. […]
> – Balabaczi – zwrócił się do wyczerpanego męża stanu – przynieś pudełko z muzyką, które dostałem od białego kapitana. Nie chce mi się spać.
> Rozkaz władcy sprawił, iż oblicze Balabacziego powlokło się posępnym cieniem melancholii. Poszedł niechętnie za kotarę i wrócił niebawem, trzymając

> w objęciach niewielką katarynkę, którą umieścił na stole z wyrazem głębokiego przygnębienia. Lakamba usadowił się wygodnie w fotelu.
> – Kręć, Balabaczi, kręć – mruknął z przymkniętymi oczami.
> Balabaczi chwycił rączkę katarynki z energią płynącą z rozpaczy. W miarę tego jak kręcił, mroczna posępność jego twarzy ustępowała wyrazowi beznadziejnej rezygnacji. Tony muzyki Verdiego wybiegały przez otwarte okno w wielką ciszę, która legła nad rzeką i lasem. Lakamba słuchał z zamkniętymi oczami i błogim uśmiechem, a Balabaczi wciąż kręcił. Zapadał chwilami w drzemkę, kiwając się nad katarynką, i budził się z wielkim strachem, nadrabiając stracony czas kilku szybkimi obrotami rączki. Natura spoczywała w głębokim śnie, wyczerpana dzikim zamętem, a pod niepewną ręką sambirskiego dyplomaty Trovatore płakał, zawodził, i żegnał się w kółko ze swoją Leonorą, porwany żałosnym i łzawym kręgiem wynurzeń powtarzających się bez końca.
>
> (Conrad: 136)

Najprawdopodobniej mógł to być fragment aktu IV opery Giuseppe Verdiego pod tytułem *Il Trovatore*[2]. Pragnę jednak zwrócić uwagę na ukontekstowienie tego cytatu i sposób wykorzystania go. Lakamba wydaje wyrok śmierci na Almayera, którego czytelnik dopiero poznaje, zatem kolejne pojawienia się Balabacziego będą obarczone nieufnością i oczekiwaniem spełnienia rozkazu. Lakamba chce zniszczyć Europejczyków: białych niewiernych sięgających po bogactwa Sambiru, oraz chce udaremnić ich intrygi, ale jednocześnie chce posłuchać „pudełka z muzyką" od Kapitana Lingarda. Pragnie słuchać muzyki swoich nieprzyjaciół, wykorzystując ich narzędzie. Wspomniane pudełko to przenośne pudło grające, czyli instrument muzyczny z grupy aerofonów z piszczałkami wargowymi, na którym gra się za pomocą korby wprawiającej miech w ruch. Gra na katarynce[3] nie wymaga jakiegokolwiek przygotowania muzycznego – sprowadza się jedynie do kręcenia korbą, które powoduje ruch miechów tłoczących powietrze do wiatrownicy oraz obraca wałek melodyczny, którego zadaniem jest otwieranie w odpowiedniej kolejności i na odpowiedni

[2] Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, opera w czterech aktach. Akcja rozgrywa się w Hiszpanii w XV wieku.

[3] Polska nazwa „katarynka" pochodzi od laleczki zwanej Katarzynką (Kathrinchen), umieszczanej na wieczku tych instrumentów w Niemczech. W języku angielskim instrument ten nazywa się *hand-organ* bądź *barrel-organ*, w języku francuskim – *orgue de barbarie* (etymologia tej nazwy wskazuje na nawiązanie do nazwiska Barbari, ale także do łacińskiego określenia obcego/barbarzyńcy).

czas kanałów kierujących powietrze do właściwych piszczałek. Pudło grające wynalazł w połowie XVIII wieku Giovanni Barbari z Modeny, ale to na wiek XIX przypadł szczyt popularności katarynek. Obraz nieczułego na estetykę utworu Balabacziego, który kręci korbką, przysypiając, budząc się i nadrabiając czas, jaki umknął jego kontroli, staje się groteskową egzemplifikacją relacji między tubylcami a obcymi i przykładem potwierdzającym wypowiedziane pod koniec powieści, a przywołane już powyżej słowa Niny: „Nie ma na świecie dwóch istot rozumiejących się nawzajem; rozumieją tylko swoje własne głosy" (Conrad: 225).

Ani Lakamba, ani Balabaczi nie przejawiali najmniejszej znajomości sztuki operowej Verdiego, znajomości sztuki operowej w ogóle. Sposób kręcenia korbą katarynki dobitnie to potwierdza. Nie rozumieli estetyki tego śpiewu, nie znali języka ani treści libretta. Po pierwsze, Balabaczi kręcący korbą katarynki staje się metaforą siebie samego, jako dyplomaty na służbie Lakamby, mającego wprawić w ruch trybiki machiny władzy, zastosować sprawdzone chwyty, aby doprowadzić do zaplanowanego skutku – śmierci Almayera. Po drugie, mechaniczne odtworzenie najdramatyczniejszych przeżyć, fragmentów pozbawionych kontekstu utworu i kontekstu odbioru, stanowiące iluzję obcowania z dziełem, zostało przez Conrada dostrzeżone na długo przed koncepcjami Jeana Baudrillarda na temat symulakrów. Aria Trovatore zderza się z ciszą, dla tubylców jest dzikim, obcym dźwiękiem, którego w żaden sposób nie można zrozumieć. Jedyny sposób rozumienia tych dźwięków dla tubylców to potraktowanie tej sceny jako komunikatu: Lakamba jest w dobrych stosunkach z Lingardem, od niego ma upominek, którego używa. Lakamba nie może więc być wrogiem Almayera.

Czy Lingard znał dzieła Verdiego? Wielce prawdopodobne, że nie miało dla niego żadnego znaczenia, jaka muzyka zapisana jest na wałkach katarynki – istotniejsze było narzędzie, pudło grające jako cud techniki, świadectwo europejskiego postępu. Być może paradoksalnie łączyła go z Lakambą ignorancja wobec Verdiego, jednak narrator nie podaje tej szczegółowej informacji bez powodu.

Skomplikowana intryga wspomnianej opery opiera się nie tylko na wątku miłości Leonory i Manrica – tytułowego trubadura – ale obejmuje skrywane tragedie rodzinne, zbrodnie, zemstę i ofiarę, które spełniają się jak gdyby mimo woli i działań bohaterów (nie rozwijam tego wątku rozważań, ponieważ poświęcam mu osobny szkic). Conrad, wprowadzając tak wyraziste nawiązanie do mistrza formy operowej, ukazując jednocześnie instrumentalizację sztuki

poprzez powtórzenie, na dodatek odkontekstowione powtórzenie, bynajmniej jej nie dyskredytuje i nie ośmiesza. Zniekształcone rytmicznie arcydzieło multiplikuje tragizm Manrica, budzi grozę, odkrywając nowe wymiary odbioru. Ta swoista aktualizacja dzieła sztuki sama staje się przerysowana, melodramatyczna, a poprzez to zwielokrotnienie (nierównoznaczne z powtórzeniem) autor *Szaleństwa Almayera* odsłania prawdę, że próba wyrażenia tragizmu ludzkiego doświadczenia, ludzkich emocji nie może nic dodać do ich istoty ani ich wyrazić, może je jedynie sygnalizować, wskazywać symptomy, ukazywać czyny i stawiać przed czytelnikiem zadanie wsłuchania się w ciszę i wpatrzenia w kamienne twarze bohaterów, zadanie interakcji z niepokojąco bliską rzeczywistością.

Bezpretensjonalne sięganie po melodramatyczne chwyty, nasycenie napięciem i budowanie konstrukcji artystycznej, a nie podążanie za biegiem wydarzeń – ujawniają odwagę pisarza, który nie obawia się nie tylko osądów krytycznych, ale przede wszystkim nie obawia się melodramatyczności i estetyki opery. Z dystansem, na oczach czytelnika, dokonuje dekonstrukcji mechanizmów opowieści, ukazuje falsyfikowalność psychologizmów oraz iluzoryczność realizmu. Szaleństwo Almayera polega także na snuciu opowieści, jaka nie miała szans się zdarzyć, chociaż nie było w niej na pozór nic melodramatycznego. Conrad dostrzega melodramatyczność w sytuacjach, które na pierwszy rzut oka nie mają z nią wiele wspólnego, używa jej chwytów, by ją samą obnażyć, ale nie by ją zdyskwalifikować. Ta dekonstrukcja chwytu melodramatycznego staje się raczej artystycznym gestem oddającym mu hołd. Wobec głębi ludzkiego cierpienia nic nie jest „zbyt", nie jest nadmiarowe czy sztuczne, ponieważ każda sztuka jest tylko próbą zapośredniczenia. W rezultacie następuje nobilitacja melodramatu i opery, pochwała ich oczywistej umowności, ich lekceważenia „prawdopodobieństwa" jako zasady działania, wreszcie ich uwolnienia od dyktatu obiektywnej mierzalności czasu – dzięki tym cechom jawią się one jako bliższe ludzkiemu doświadczeniu, kruchemu i niewspółmiernemu wobec wszelkich deklaracji obiektywizmu i realizmu. Takie wykorzystanie melodramatyczności sprawia, że dziękczynna modlitwa Abdulli, uświadamiającego sobie pustkę, której nic w nim nie zapełni po śmierci niewiernego – jego białego wroga Almayera – staje się arią finałową w rytmie odmawianej subhy 33 imion Allaha…

## Bibliografia

Borowy, Wacław. „Szaleństwo Almayera". *Wspomnienia i studia o Conradzie*. Wybrała i oprac. Barbara Kocówna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. 406–413.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Conrad, Joseph. *Szaleństwo Almayera.* Tłum. Aniela Zagórska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.

Grimsted, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800–1850*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Guerard, Albert. *Conrad, the Novelist*. New York: Atheneum, 1967.

Jones, Susan. *Conrad and Women*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

Krajka, Wiesław. *Izolacja i etos. Studium o twórczości Josepha Conrada*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

Krajka, Wiesław, red. *Conrad a Polska*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.

Malessa-Drohomirecka, Monika. *Konwencje. Stereotypy. Złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada*. Kraków: Universitas, 2017.

Meyer, Bernard C. *Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

Najder, Zdzisław. „Wstęp". Joseph Conrad, *Szaleństwo Almayera*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. 5–18.

------. *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. Lublin: Gaudium, 2011.

Peters, John G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Tarnawski, Wit, red. *Conrad żywy*. Londyn: Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, 1957.

## Melodramatic Features in *Almayer's Folly* by Joseph Conrad

**Summary**

This paper focuses on the melodramatic features in *Almayer's Folly*, the first part of *The Malay Trilogy* by Joseph Conrad, and their significance for the interpretation of the novel. The poetics of melodrama and opera is reflected in various aspects of Conrad's prose, such as e.g. main plot construction, references to Verdi, characterisation of the protagonists. The melodrama and opera provide an important cultural frame of reference, which affects the narrative scope of the novel discussed.

**Keywords:** melodrama, opera, Conrad

**Słowa kluczowe:** melodramatyczność, opera, Conrad

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-10

Katarzyna Lisiecka
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-9912-406X

# Arystotelesowska szkatułka albo Melodramat w objęciach opery (na przykładzie sceny kopania grobu w *Fideliu* Ludwiga van Beethovena)

## 1

Gdy na początku XVIII wieku, w dialogu *Szalbierz* (1714) Piera Jacopo Martella (Martello, 1981) przeniesiony we włoskie realia pseudo-Arystoteles wyjawiał swojemu interlokutorowi reguły rządzące *melodramma* (będące wykładnią nowożytnej wersji *Poetyki* Arystotelesa przystosowanej do teatru operowego), nic nie wskazywało na to, że włoski wzór przedstawień teatralnych z udziałem muzyki zyska w następnym stuleciu kształt zgoła odmienny – choć paradoksalnie nadal melo-dramatyczny – a poza tym będzie równie popularny i obiecujący jak jego włoska operowa poprzedniczka. Wypracowany tym razem na francuskim podłożu o rodowodzie jarmarcznym będzie w swym ostatecznej formie uwarunkowany zmianami, jakie zachodziły stopniowo nie tyle w estetycznym kontekście dramatyczno-teatralnej operomanii, co w społeczno-politycznych okolicznościach popularnego, mieszczańskiego teatru czasu rewolucji francuskiej (Tomaszewski, 1967; Ratajczakowa, 1976; Szpakowska, 1989; Rougemont, 1976; Allévy-Viala, 1958; Przyboś, 1987; Przychodniak, 1992; Pyzik, 1988). Pytanie o to, co łączy włoską operową melodramę i francuski melodramat jest tylko z pozoru kolejnym powtarzalnym gestem i próbą wskazywania

licznych przodków melodramatu. Odwołania do antycznych wzorów, ich tragikomediowego zaplecza, do późnych dramatów Szekspira czy wreszcie do melodramatycznych właściwości teatru operowego są śladami rozpoznanymi w stanie badań i prowokującymi do tyleż interesujących, co przewidywalnych zestawień następstw, podobieństw i różnic (Wild, 1989; Ratajczakowa, 2015). Szukając powiązań i związków dramatycznej struktury francuskiego melodramatu z muzyką i spektaklem, warto jednak podkreślić bezsprzeczny współudział różnych artystycznych tworzyw i wiążącą pośród nich funkcję muzyki. Jak pisała Dobrochna Ratajczakowa:

> Żaden ze środków czy chwytów używanych w melodramatach nie zajmował pozycji dominującej. Przedstawiając człowieka w akcji, która była spektaklem, konstruując ją jako prezentację swoistej lekcji moralnej, budował tę akcję z wielu tworzyw. Muzyka znalazła się w tym zespole, choć z czasem melodramat uległ modyfikacji i – co znamienne – współcześni narzekali na jego nową postać, widząc w niej deprawację gustu i obyczajów. W sumie był to gatunek wieloaspektowy (czy wielowarstwowy), mający warstwę muzyczno-orkiestrową, muzyczno-wokalną, muzyczno-baletową, muzyczno-dramatyczną, muzyczno-narracyjną i muzyczno-obrazową. Dopiero w takim zestawieniu widać znaczenie muzyki – drugoplanowej, nieautonomicznej, lecz integrującej rozmaitość wykorzystywanych środków i tworzyw.
>
> (Ratajczakowa, 2008: 8)

Fenomen osiemnastowiecznego melodramatu o proweniencji mieszczańskiej, uwarunkowany powolnym formowaniem się nowego modelu dramaturgicznego w teatrze, który w okresie rewolucji francuskiej okazał się doskonałym narzędziem propagandowym, ale i generującym ujście dla traumatycznych doświadczeń (Szpakowska, 1989), jest wyjątkowo ciekawym zjawiskiem artystycznym nawet bez oglądania się na jego bliższe bądź dalsze gatunkowe dziedzictwo i mniej lub bardziej celowe nawiązania. Niósł on zarazem na tyle wyrazisty schemat dramaturgiczny, że stał się niejako samoistnie, tj. nierzadko bez bagażu dziedzictwa swych poprzedników – w oczywisty sposób ważnego dla badań z zakresu poetyki historycznej – modelem oddziałującym na różne dziedziny sztuki, zarówno tej *stricte* literackiej, jak i teatralnej, filmowej, widowiskowej, słowem każdej powiązanej, choćby w minimalnym stopniu, z akcją dramatyczną (Mungen, 2006). Melodramat zaprojektował też zestetyzowany model zachowań i sposobów przeżywania rzeczywistości realnej, tj. pozaartystycznej,

i umożliwiał rozpoznanie w jego specyficznych referencjalnych właściwościach szerszego zjawiska społeczno-psychologicznego, aktualnego do czasów nam bliskich, a opisywanego m.in. przez Charlesa Taylora jako „wynaturzony" model zrodzonej w osiemnastym wieku etyki autentyczności (Taylor, 2002).

Pozostaje podkreślić w tym miejscu ważny dylemat badawczy dotyczący muzycznych aspektów francuskiego melodramatu. Nie była bowiem dźwiękowa osnowa na tyle osobnym i zarazem wyrafinowanym składnikiem ówczesnych spektakli, by zachowały się jej partytury czy wzorce stosowanych rozwiązań. Materiał źródłowy dotyczący warstw muzycznych ówczesnych melodramatów był w dużej mierze ograniczony: ich dźwiękowo-brzmieniowy kształt nie został bowiem rozpisany i nie był też wydawany drukiem jak partytury oper (Bérard, 1979). Bardzo często niezbyt wyszukana warstwa literacka okazywała się jedynym śladem i świadectwem tej złożonej z wielu tworzyw formy teatralnej. Dobrochna Ratajczakowa, podejmując niejednokrotnie ważny z punktu widzenia badań teatrologicznych dylemat heterogeniczności melodramatu, podkreślała wręcz ścisłe zrośnięcie tekstu dramatycznego z muzyczną organizacją czasoprzestrzeni spektaklu, rytmizującą przebieg akcji. Taka właściwość melodramatycznej formy teatralnej skłaniała do postawienia ważnych pytań przed współczesnym badaczem i historykiem teatru. W studium poświęconym temu zagadnieniu Ratajczakowa wskazywała obszar takich możliwych pytań, domagających się odpowiedzi:

> Co zatem jest z melodramatem? Kiedy dzisiaj go czytam, nie odczuwam potrzeby muzyki. Poza nazwą w wielu sztukach trudno dostrzec bliższy związek między nią a słowem. Odpowiedzi na pytanie, gdzie ukrywa się muzyka melodramatu, należy szukać albo w spektaklach (co już jest niemożliwe), albo też w samych tekstach. Nie tyle w przekładach (choć także na nich można to czynić), modyfikujących pewne właściwości dzieł i nastawionych głównie na przekaz fabuły, ile w oryginałach. W peryfrastycznych dialogach, formowanych w stylu, który zwano *mysterieux*, a który pozostawał efektem redukcji wypowiadanych kwestii do prostej ekspresji, do elementarnej informacji – jednym słowem do natury zwykłego użycia języka, do autentyczności. Czy w takim ujęciu tekst stawałby się przynajmniej częściowo problemem muzycznym? A może jedynie posiadałby taką dyspozycję?
>
> (Ratajczakowa, 2008: 6)

Zauważmy, że wytworzony dzięki muzyce charakterystyczny dla melodramatu styl *mystérieux*, który generował typowo artyficjalnymi środkami

„wrażenie autentyczności", był bardzo ważnym składnikiem dramaturgicznym spektakli. Pozorna prostota trzymającej w napięciu opowieści zdradzała w tym aspekcie swój potencjał artystycznej kunsztowności, który nawet już we wczesnym okresie teatralnej popularności melodramatu, a więc na przełomie XVIII i XIX wieku, mógł stać się podstawą do dalszych twórczych przetworzeń i artystycznych poszukiwań.

W nawiązaniu do włoskich i francuskich muzycznych punktów wspólnych modelu melodramatycznego warto zastanowić się, na ile możliwe jest ich spotkanie w ramach jednego dzieła sztuki, czy są one zdolne powołać celowy, spiętrzony dramaturgiczny przekaz, pełniący określone funkcje dzięki takiemu spotęgowaniu, przekraczając tym samym ramy swych dotychczasowych schematów wyjściowych – tragikomicznych, operowych, uczuciowo-afektywnych, perswazyjnych czy też tych wywodzących się bezpośrednio z osiemnastowiecznego, francuskiego modelu. Proponuję, by przyjrzeć się takiemu zagadnieniu, odwołując się do jedynej opery klasyka wiedeńskiego, która z melodramatem powiązana jest w sposób ścisły i zaskakująco konsekwentny, czyli do *Fidelia* Ludwiga van Beethovena, a precyzyjniej rzecz ujmując – do obecnej w tym dziele sceny kopania grobu, ujętej w *stricte* melodramatyczną strukturę, znajdującą się w kluczowym punkcie operowej fabuły i dramatycznego działania. Scena ta jest wyjątkowym świadectwem zachowania w partyturze muzycznego zapisu melodramatycznej formy spektaklu. Beethoven, zachowując tę muzyczną ramę, nadał zarazem tej scenie istotną funkcję dramaturgiczną, która okazała się ważnym komponentem całościowej dynamiki przekazu dzieła operowego.

O zintensyfikowaniu znaczeń charakterystycznych dla *Fidelia* jako muzycznego dramatu idei napisano już wiele, a rozległy stan badań dotyczący tej opery jest dobrze obecny zarówno w refleksji muzykologicznej, jak i w szeroko pojętych badaniach humanistycznych (Lisiecka, 2007)[1]. Dlatego w formie przypomnienia i wstępnego zarysowania tła dla właściwej analizy interesującej mnie sceny chciałabym teraz przypomnieć jedynie najważniejsze aspekty

[1] W obszernym stanie badań nad operą Ludwiga van Beethovena warto również wskazać następujące kanoniczne pozycje i ujęcia: Hess, 1986 oraz studia zamieszczone w dwóch zbiorach materiałów konferencyjnych: *Fidelio/Leonore*, 1998; *Von der Leonore zum Fidelio*, 2000. W odniesieniu do sceny kopania grobu i jej komponentów melodramatycznych m.in.: Goldberg, 2013.

związku melodramatu z operą Beethovena. Jak wiadomo, podstawą libretta była francuska sztuka Jeana Nicolasa Bouilly'ego zatytułowana *Léonore ou l'amour conjugal. Fait historique en deux actes et en prose mêlée de chants (Leonora albo miłość małżeńska. Fakt historyczny w dwóch aktach prozą z towarzyszeniem śpiewów)*, która została umuzyczniona przez Pierre'a Gaveaux w 1798 roku (Bouilly, 1986). Libretto tej francuskiej opery komicznej spełniało wszystkie standardy typowego wówczas gatunku *fait historique* – przyjmując popularną formę melodramatu, odwoływało się ono jako „fakt historyczny" do rzekomo autentycznych wydarzeń (Jacobs, 1991), przeniesionych ze względu na kontekst rewolucyjny (cenzura) w realia szesnastowiecznej Hiszpanii. Zawierało ono także typowy melodramatyczny model budowania napięcia dramatycznego i takiż, ciekawie jednak przetworzony, zestaw postaci: Pizzaro – czarny charakter, Florestan – niewinnie uwięziona ofiara, wybawca – Leonora w męskim przebraniu o imieniu Fidelio (nawiązującym do szekspirowskich wątków *Cymbelina* i *Zimowej opowieści*). Pomocnikiem wybawcy jest Rocco; schemat ubarwia postać córki Rocca, Marceliny, o komediowo-mieszczańskiej proweniencji, oraz Jaquino, jego pomocnika.

Francuska *opera comique* była ramą dla typowej jak na tamte rewolucyjne czasy opery ocalenia (Döhring, 1989). Cechowało ją, podobnie jak inne opierające się na melodramacie struktury: sukcesywne budowania napięcia dramatycznego, silne podkreślanie sfery uczuć bohaterów, wzrastające poczucie zagrożenia utraty życia przez ofiarę ze względu na plany i działania oprawcy, wreszcie – w momencie najwyższego spiętrzenia emocji i zdarzeń – nieoczekiwane wybawienie. Jak na *fait historique* przystało, wybawienie to zachodziło za sprawą splotu okoliczności realnych: zbiegu okoliczności zewnętrznych, które w operze zapowiadał sygnał trąbki zwiastujący przybycie ministra. Warto dodać, że taki schemat został zachowany we wszystkich trzech wersjach (1805, 1806, 1814) opery Beethovena (Lisiecka, 2007)[2], który z niewielkimi przesunięciami, ulepszającymi konstrukcję dramaturgiczną i wzmacniającymi wymowę ideową, poprowadził dzieło w planie zdarzeń wersji pierwszej i drugiej od mieszczańskich realiów życia codziennego do ich stosownego zredukowania i uogólnienia

[2] Kolejne trzy wersje opery doczekały się naukowych opracowań i edycji – Beethoven, 1967; Beethoven, 1996; Beethoven, 1982.

w wersji trzeciej na korzyść wymowy symboliczno-ideowej (Lühning, 1996; Riethmüller, 2000).

Melodramatyczna struktura francuskiej opery komicznej opierała się na mówionych dialogach, które przeplatane były śpiewanymi duetami, ansamblami i ariami (Dahlhaus, 1980: 52). Zgodnie z ówczesną modą, niemiecka wersja francuskiego libretta przyozdobiona została wiedeńską szatą muzyczną, dopasowywaną sukcesywnie przez Beethovena, co doprowadziło w wariancie opery z 1814 roku do arcydzielnego przeobrażenia melodramatycznej opery komicznej w klasycyzujący muzyczny dramat idei, inspirowany twórczością Goethego i projektem reformy operowej Glucka. O ile schemat melodramatyczny pozostał podstawą fabuły, o tyle wymowa dzieła i jego przesłanie zyskały nowy, zintensyfikowany i idealizujący wymiar. Jednak nie wszystkie elementy melodramatyczne zostały poddane zabiegom sublimacji i uwznioślenia. Beethoven pozostawił bowiem w swym muzycznym dramacie idei na tyle czytelne sygnały melodramatyczne, że warto zastanowić się, jaką pełniły one rolę w formowaniu całościowego ideowego przesłania. I właśnie najbardziej reprezentatywnym w tej operze przykładem dramaturgii opartej na melodramatycznym schemacie jest scena kopania grobu.

## 2

Reguły rządzące *melodramma*, przedstawione przez pseudo-Arystotelesa w dialogu *Szalbierz* Piera Jacopa Martella, były nie tylko satyrą na włoską operomanię i praktyki tworzenia przedstawień, ale miały także wykazać wagę muzyki w sporze o pierwszeństwo nad poetyckim słowem, prowadzonym we włoskich operowych dyskusjach końca XVII i początku XVIII wieku. Werdykt pseudo-Arystotelesa, zgodnie z ówczesnymi preferencjami, przyznawał dominującą rolę właśnie muzyce[3]. Intencją parodystycznego przekazu było

[3] W *Szalbierzu* pseudo-Arystoteles stwierdzał z przekonaniem: „Sztuka ta zatem doprowadzona do tak niezwykłej doskonałości w Italii, zasługuje na to, by była tu traktowana jako widowisko najmilsze i najbardziej wspaniałe, w którym gustują z godną pochwały uciechą osoby najbardziej poważne; zasługuje też na to, by cudzoziemcy również znajdowali radość w tym, co tak słusznie cieszy Italię; zasługuje na to, by głosy, instrumenty, poezja, malarstwo,

zasygnalizowanie – sparafrazujmy licznych komentatorów sztuki poetyckiej począwszy od renesansu – że „gdyby Arystoteles żył w tych czasach", to za kluczową uznałby współczesną praktykę teatralną i również on to właśnie muzyce przyznałby palmę pierwszeństwa w pojedynku rozgrywającym się na operowych scenach teatralnych i w salonowych dyskusjach. Kolejny raz reguły sztuki poetyckiej Arystotelesa ulegały reinterpretacji i perswazyjnej mistyfikacji. Nie zmieniało to zarazem słusznych przesłanek, odnoszących się do opery jako sztuki dramatyczno-muzycznej o antycznym rodowodzie, zgodnie z którymi punktem odniesienia mogła pozostawać dla niej, tak jak i dla każdej innej formy dramatycznej, właśnie Arystotelesowska *Poetyka*. Nie dziwi również, że powoływanie się na autorytet Arystotelesa cechowało też późniejsze próby kodyfikacji rodowodu francuskiego melodramatu. Jak pisała Ratajczakowa, w dziewiętnastym wieku Charles Nodier nie tylko wskazywał na związek melodramatu z muzyką, widząc w nim formę dramatu lirycznego, ale odwoływał się wprost do arystotelesowskiej tragedii, podkreślając tak typową w greckiej poetyce nadrzędność „działania" (*praksis*), wypływającego z odpowiedniej relacji pomiędzy fabułą i charakterami postaci, współtworzącymi silny przekaz kierowany do widza, który czynił z melodramatu ówczesny odpowiednik tragedii jako nowej odsłony najwyższego gatunku (Ratajczakowa, 2008: 5). Za Teresą Pyzik warto jednocześnie zauważyć istotne przesunięcie, które dokonało się w tej odsłonie zreinterpretowanego tragediowego wzorca i polegało na przesunięciu ciężaru winy z bohatera na niedoskonały świat zewnętrzny i jego reprezentantów:

> Podczas gdy tragiczny bohater kontempluje własne winy, a ich świadomość pogłębia jego cierpienie, w melodramacie […] rozważane są winy innych ludzi oraz niedoskonałości tego świata. Akcja melodramatyczna nie jest związana z charakterystyką bohatera w taki sposób, jak w tragedii. W tragedii ofiarą bohatera stają się inni, a czasem on sam. Melodramatyczny bohater pada ofiarą innych ludzi, sił czy okoliczności. Jest atakowany z zewnątrz; zło istnieje poza nim.
>
> (Pyzik: 57; zob. Stachuła, 2017)

Ta właściwość melodramatu, będąca zdaniem Dobrochny Ratajczakowej już w zasadzie zapowiedzią stylu biedermeierowskiego (Ratajczakowa, 2008: 7),

---

architektura, mechanika, mimika i wszelkie inne sztuki towarzyszyły jej i były jej posłuszne" (Martello: 133).

z którym melodramat wykazywał wiele podobieństw, uzyskała bardzo istotne dopełnienie dzięki melicznym i lirycznym właściwościom swej muzycznej struktury. Nie tylko sublimowała ona ów przekaz, ale także dawała możliwości, by wiele aspektów świata zewnętrznego i rozterek wewnętrznych postaci zilustrować za pomocą dźwięków. Opierając się na powyższych przesłankach, przyjrzyjmy się melodramatycznym aspektom sceny kopania grobu w *Fideliu* Beethovena, zaprojektowanej przez librecistę i kompozytora w typowej ramie melodramatu, łączącego elementy mówione, muzyczne i sceniczne. Należy zaznaczyć, że w muzycznej partyturze dzieła zostało bardzo precyzyjnie określone miejsce takiego melodramatycznego spotęgowania (Beethoven, 1982: 498–523). Jest ono zaznaczone jako scena 2 aktu II, a w niej – jako osobny – 12 numer muzyczny: *Melodram i Duet* (Beethoven, 1982: 498). Możemy założyć, że Beethoven celowo zachował w tym właśnie momencie akcji zintensyfikowany model dramaturgiczny.

Hiperbolizacja melodramatycznego wariantu świata przedstawionego w dziele operowym ostatniego klasyka wiedeńskiego przypomina nie tyle uproszczony, mało wyszukany układ elementów treściowo-formalnych popularnego gatunku o jarmarcznym rodowodzie, co misterną szkatułkę, która w swej wyrafinowanej strukturze, przyciągając uwagę pobłyskującymi inkrustacjami, jawi się jako intrygujący dramaturgicznie moment akcji intensyfikujący zdarzenia sceniczne. W myśl arystotelesowskich kryteriów to właśnie w tym momencie dochodzi do przygotowania *anagnorisis*, czyli kluczowej dla przebiegu zdarzeń sytuacji rozpoznania – a w zasadzie łańcuchowego splotu kilku rozpoznań. Scena ta nastawiona jest na efekt hiperbolizacji napięcia dramatycznego, co zostaje osiągnięte właśnie przez zastosowanie melodramatycznej strategii nadawczo-odbiorczej, prowadzącej do katarktycznego przeżycia widza i do wieńczącego całość dzieła *lieto fine*, przepełnionego wzniosłym poczuciem zwycięstwa dobra nad złem.

Porównanie melodramatycznej formy dzieła operowego do szkatułki, przechowującej cenne kosztowności, celowo pobrzmiewa także pewnym skojarzeniem i analogią z powieścią szkatułkową, jak opera wyrafinowaną, kunsztowną i zakorzenioną w tradycji dawnych poetyk niezbędnych do sformatowania ram złożonego świata przedstawionego. Inne niż w powieści szkatułkowej, złożonej z wielu warstw narracji, są jednak w operowym melodramacie poszczególne elementy bazowe dramatu – muzyczne, słowne, sceniczno-wizualne (Pavis: 285).

Taka złożoność konstrukcji sceny więziennej *Fidelia*, zakładająca multiplikację „melodramatu w operowym melodramacie", jest jednakże w pewnym aspekcie zbieżna ze wskazanym wzorem powieściowym. Podobnie jak w epice, będzie to artyficjalny model czasowego przepływu zdarzeń, podporządkowany prezentacji napięć dramaturgicznych, polegający na zatrzymaniach akcji w celu wprowadzania skumulowanych form wyrażania afektów. W operze ten rozciągnięty w czasie moment zatrzymania prowadzi do zagęszczenia akcji i prezentacji przeżyć wewnętrznych postaci, co będzie zwykle osiągane spiętrzeniem muzyczno-dramatycznym w kontemplatywnych scenach ansamblowych, jak nazywał je Carl Dahlhaus (1975: 189–195), czy też – jak w operach Mozarta – w rozbudowanych ansamblowych finałach, organizujących zarówno zewnętrzną akcję, jak i emocjonalny przepływ zdarzeń, myśli, uczuć postaci. Tak właśnie dzieje się w *Fideliu* Beethovena. Melodramatyczna baza gatunkowo-formalna skłania zatem do postawienia pytania o funkcję takiego spiętrzenia w zbudowanej na modelu opery ocalenia dramatyczno-muzycznej dramaturgii. Na czym polega jej wyjątkowość i dlatego można doszukiwać się w niej (nieco prowokującej i paradoksalnie brzmiącej) proweniencji arystotelesowskiej?

## 3

Ekspozycję II aktu, po krótkim wstępie orkiestrowym, rozpoczyna aria Florestana, która jest kluczowa dla pogłębienia ideowej wymowy opery. W planie symbolicznym to czytelny sygnał, że cierpienie bohatera nie jest daremną ofiarą. Najpierw poznajemy kondycję egzystencjalną więźnia, doświadczającego duchowych ciemności i osamotnienia, które przeżywa jako ciężką próbę i realizację Bożej woli (*Gottes Wille*)[4]. Symboliczna wymowa tej części arii prześwieca niejako ponad realistycznie zarysowaną sytuację. Florestan jawi się jako figura Ofiary, więźnia, który cierpi nie za swoje winy. Ten duchowy wymiar zostanie jeszcze pogłębiony w dalszej części arii, gdy w planie muzycznym zostaje uobecniona wizja Leonory/Anioła. Florestan odczuwa powiew słodkiego zapachu róż

[4] Oto odpowiedni fragment libretta: „Florestan: Gott! Welch Dunkel hier!/ O grauenvolle Stille!/ öd ist es um mich her; / nichts lebet außer mir./ O schwere Prüfung!/ Doch gerecht ist Gottes Wille!" (Lisiecka, 2007: 346).

i – niczym Egmont w scenie więziennej dramatu Goethego – widzi anielską postać swojej żony[5]. Na tle słów arii wybija się na pierwszy plan grany na oboju przenikliwy, „niebiański" motyw Leonory, antycypując niejako przyszłe wypadki. Temat muzyczny jest znakiem nadziei, ujawnioną wizją duchową i sygnałem odradzającej się wiary Florestana w odzyskanie pełnej wolności i zbawienie w królestwie niebieskim („ins Himmlische Reich"). Scena ta nasuwa oczywiście nieprzypadkowe skojarzenia z opowieścią o uwolnieniu przez anioła świętego Piotra z więziennych lochów, zapisaną w Dziejach Apostolskich i utrwaloną następnie w XVI wieku przez Rafaela na słynnych freskach w stanzach watykańskich. W operze Beethovena więzień, porażony doniosłością doświadczeń, pada na ziemię.

Dopiero po tak symboliczno-ideowej odsłonie, jednoznacznie podkreślającej złożony głęboki plan operowego przekazu, rozpoczyna się jako osobna kolejna scena i zarazem kolejny numer muzyczny – wspomniany *Melodram i Duet*. Wobec poprzedzającej go wzniosłej sceny, będącej zintensyfikowanym obrazem przepowiadającym rozwój wypadków, ta melodramatyczna część stanowi dramaturgiczny kontrast. Służy raczej uwiarygodnieniu realistycznego planu, będąc logiczną kontynuacją więziennych zdarzeń, zapowiedzianych jeszcze w akcie pierwszym w rozmowie Rocca z Fideliem.

Rozgrywające się odtąd wypadki będą naocznym przedstawieniem konkretnej sytuacji „tu i teraz", czyli przygotowania miejsca egzekucji więźnia, rozpoczynającego sekwencję kolejnych ujęć prowadzących do *côup de théâtre* w momencie próby odebrania życia Florestanowi przez Pizzarra. Przypomnijmy pokrótce rozwój szybko następujących wówczas wypadków: Fidelio, osłaniając więźnia, wyjawia swoją prawdziwą tożsamość ku zdumieniu wszystkich obecnych i bezradnie mierzy z pistoletu w stronę Pizzara; w tej chwili dobiega zza sceny dźwięk trąbki, zwiastujący pojawienie się Ministra, co zarazem oznacza udaremnienie egzekucji więźnia. Dalej, w muzycznym ekstatycznym duecie i w podniosłej atmosferze, jesteśmy świadkami spotkania małżonków

[5] Florestan śpiewa: „Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?/ Und ist nicht mein Grab mir erhellet? / Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft / sich tröstend zur Seite mir stellet. / Ein Engel, Leonoren, Leonoren, / der Gattin so gleich / der führt mich zur Freiheit / ins himmlische Reich!" (w przekładzie Hanny Goryszewskiej: „Ach, cóż to, ten powiew, łagodna woń róż? Kto mroki grobowca rozproszył? Ja widzę – to anioł w zapachu róż pociechę mi słodką przynosi. Mój anioł Leonora – małżonko, czy to ty? Na wolność mnie prowadź, swobodę daj mi") (Lisiecka, 2007: 347, 389).

wychwalających niesamowitą chwilę, w której właśnie dokonał się cud (nr 15, *O namenlose Freude!)*.

Scena kopania grobu, czy też precyzyjniej – odkopywania i odsuwania wieka starej więziennej cysterny, do której po egzekucji ma zostać złożone ciało więźnia, jest melodramatycznym obrazem realizującym *par excellence* zasadę *tableau* zgodnie z założeniami koncepcji dramy mieszczańskiej Diderota (Diderot, 2008). Poraża ona swym w pełni skonwencjonalizowanym realizmem, odzwierciedlającym dzięki mówionym dialogom i dzięki ramie muzycznej rzeczywistą grozę sytuacji dramatycznej. Tak zbudowane quasi-realia, naznaczone muzycznymi i słownymi zabiegami, mają na celu uprawdopodobnienie przebiegu akcji. Rozmowie Fidelia z Rocciem towarzyszą wstawki orkiestrowe, które ilustrują sytuację i miejsce zdarzeń, ale także antycypują myśli, przeczucia i niepokoje bohaterów. Wyrażają je nie tylko słowa, ale i łatwo rozpoznawalne i słyszalne figury muzyczne, pełniące funkcję unaoczniającą emocjonalne aspekty tej sceny, jak i konkretne sceniczne znaki i działania aktorskie: schodzenie po schodach do więziennych lochów, chłód tam panujący, niepokoje Leonory o los tajemniczego więźnia, jak również natężenia dynamiczne podkreślające grozę sytuacji, silnie oddziałującą na emocje odbiorców. Na kolejnych stronach przedstawiono kilka muzycznych przykładów[6].

W operze Beethovena *Numer 12: Melodram i Duet* pełni ważną funkcję w rozwoju akcji dramatycznej także z innego powodu. Został w nim bowiem zawiązany kluczowy melodramatyczny suspens. Widz spodziewa się bowiem, że dojdzie do rozpoznania i spotkania głównych bohaterów, a rosnące napięcie zdarzeń przygotowujących *anagnorisis* maksymalnie angażuje go w śledzenie wypadków, potęgując chęć wczucia się w przeżycia głównej bohaterki, bo przeciwieństwie do widzów nie wie ona przecież, kim jest więzień, choć zarazem ma nadzieję, że rozpozna w nim swego małżonka. Odbiorca zostaje poddany dramaturgicznym zabiegom prowokującym owo oczekiwanie, wzrost napięcia i hipotetyczne pytania: *czy i kiedy się rozpoznają?, czy zdążą?, co się stanie?, jak to będzie…?*

---

[6] Przykłady muzyczne podaję na podstawie partytury: Beethoven, *No. 12 Melodram und Duett* (*Fidelio*, Leipzig: Edition Peters, s. 164). https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP45566-PMLP03048-Beethoven_-_Fidelio,_Op._72_-_Act_II_(full_score).pdf [dostęp: 21.04.2021].

**Przykład 1.** W partii wiolonczeli i basu – ostinatowe grupy szesnastkowo-ósemkowe ilustrujące schodzenie do więziennych lochów i dalej – figura trzydziestodwójkowa w grupie instrumentów smyczkowych ilustrująca przejmujące zimno i drżenie Leonory.




**Przykład 2.** Wobec obaw Rocca i Leonory, czy więzień nadal żyje, pojawia się w partii oboju dwutaktowy temat Florestana antycypujący pozytywną odpowiedź Rocca (zob. linia melodyczna zapisana w pierwszym systemie od miejsca Poco Adagio, 2 kolejne takty).






**Przykład 3.** Wypowiedź na stronie: na tle rozłożonego harmonicznego akordu w partii instrumentów smyczkowych modlitewne westchnienie Leonory o silnym natężeniu emocjonalnym: „Boże, bądź przy mnie, jeśli to on!".




Nacechowana melodramatycznymi inkrustacjami scena kopania grobu, podporządkowana muzycznemu przepływowi następstwa zdarzeń staje się w ten sposób w zasadzie symbolicznym znakiem rozciągniętego czasu, w którym odliczane są sekundy przed kluczowym *anagnorisis*. Ta sytuacja realistyczna wyznacza

w teatralnym czasoobiegu moment – jak pisał Samuel Weber zainspirowany arystotelesowską *Poetyką* – przeobrażania się *opsis* w *synopsis*, gdy widz „ogarnia spektakl jednym spojrzeniem", pochwyciwszy celowość zdarzeń i symboliczny punkt ich dojścia (Weber: 89–90)[7]. To moment, gdy życie i działania postaci (*bios* i *praksis*) przybliżają odbiorcy *synopsis*, czyli w tym wypadku sytuację graniczną spodziewanej śmierci Florestana, ale i zarazem projektują – właśnie na sposób melodramatyczny – wynikającą ze splotu *bios* i *praksis* interwencję „Nieoczekiwanego", które dzięki wyrafinowanej formie operowego trwania będzie artystycznie wyrażonym niezwykłym splotem okoliczności zewnętrznych. Ujmując to w kategoriach arystotelesowskich – byłaby to realizacja opisanej w *Poetyce* zasady zaskoczenia, zdziwienia (*to thaumaston)* (Arystoteles: 33)[8], będącej spodziewanym i artystycznie uzasadnionym, tak w tragedii, jak w epice, sposobem przekroczenia reguł prawdopodobieństwa[9]. Widzowie spodziewają się przecież niezwykłego zwrotu zdarzeń, a budowane sukcesywnie napięcie dramatyczne sięga w tej rozciągniętej scenie więziennej swego zenitu. Można by wyrazić rzecz metaforycznie: scena kopania grobu jawi się w operowej szkatułce niczym wdzięczna pozytywka wyposażona w mechanizm zegarowy, odliczający czas do spodziewanego, choć wciąż niepewnego przecież, szczęśliwego *lieto fine*.

Dialog Rocca i Leonory, wypowiadany na tle muzyki w części pierwszej nr 12, tj. *Melodramie*, przeistacza się w jego drugiej części – w *Duecie* – w śpiewną melorecytację o… podnoszeniu wieka cysterny. Paradoksalnie przejmująca jest trywialność i prozaiczność tej sytuacji – za sprawą jeszcze silniejszego zintensyfikowania muzycznego przetworzenia zostaje wzmocniony quasi-realizm całej sceny i jej parametrów melodramatycznych. W duecie mówione dialogi płynnie stają się śpiewem, przypominają – kontynuujmy metaforyczny obraz – wskazówki odmierzającego czas, tykającego zegara. Napięcie dramatyczne zostaje osiągnięte i wyrażone w znakach i figurach dźwiękowych, a muzyczny,

[7] Oto wskazany fragment: „Przez strukturę fabuły, którą Arystoteles nazywa »złożoną« lub »zawikłaną«, przypadkowe tylko *opsis* przekształca się w warunek *synopsis*, aktu obejmowania spektaklu »jednym spojrzeniem«. Aby jednak takie synoptyczne oglądanie stało się możliwe, tragedia musi mieć wewnętrzną jedność strukturalną, której nie mają zwykle zjawiska zewnętrzne".

[8] *Poetyka*, 1452a, 5–10.

[9] Więcej na temat tej kategorii w odniesieniu do poetyki opery w Lisiecka, 2019: 202–239.

meliczny komentarz, dopełniający obrazu kopania grobu, pełni w tym procesie funkcję wszechwiedzącego opowiadacza-narratora, dyskretnie dookreślającego i dopełniającego dialogi i działania postaci. Czyni to w taki sposób, by odbiorca jak najpełniej dał się wciągnąć w rozgrywane „tu i teraz" kulminacyjne zdarzenia. Dzięki muzycznej osnowie melodramatycznego modelu przedstawienia uprawdopodobniły się zdarzenia sceniczne, a muzyka, niczym figura epickiej opowieści, wykreowała komentarz audialny, który jakże czytelnie ukonstytuował całą sytuację dramatyczną – to dzięki muzyce stała się ona jeszcze czytelniejsza i bardziej kunsztowna dla percepcji odbiorczej.

## 4

Podsumowując niniejsze rozważania o funkcji melodramatycznego modelu opery Beethovena i o jego kunsztownej, szkatułkowej budowie, warto na koniec zwrócić uwagę na fakt umowności i schematyczności świata przedstawionego w *Fideliu*. Jako ciekawy punkt odniesienia dla tych kwestii jawi się konkluzja rozważań Ericha Auerbacha, poświęcona Schillerowskiej *Intrydze i miłości* w siedemnastym rozdziale jego nadal aktualnego dzieła o *mimesis* w literaturze (Auerbach, 2004: 417–434). Zestawiając ze sobą obie historie – tę u Schillera i tę w operze Beethovena – niewątpliwie możemy zauważyć sporo podobieństw: nawiązanie do sytuacji politycznej, wyraziste nakreślenie postaci zgodnych z wyjściowym schematem czarno-białych charakterów, czy wreszcie – tak u Schillera, jak w libretcie kolejnych wersji opowieści o Leonorze/Fideliu – silny ładunek uczuciowy skontrastowany z nakreśleniem wyrazistego tła, oddającego aurę sytuacji społeczno-politycznej. Prywatna izba muzykanta Millera, „ciasne" poglądy jego żony i córki Luizy mają swój odpowiednik w mieszczańskim sposobie widzenia świata przez Rocca, przez jego córkę Marcelinę i pomocnika Jaquina. Auerbach bezlitośnie demaskował niedostatki takiego realizmu i braki dramaturgiczne sztuki młodego Schillera, wynikające m.in. z niedopełnienia zasady prawdopodobieństwa, trzymającej w posadach świat przedstawiony. Z właściwą sobie celnością i wyrazistością widzenia podsumowywał te uchybienia, degradując nazbyt spłyconą konwencję realistyczną do… melodramatu, wraz z cechującą go nieautentycznością, sztucznością i schematyczną karykaturalnością. Pisał:

> O całej problematyce wewnętrznej, o jej historycznym uwikłaniu, o funkcji panujących i o przyczynach ich moralnego rozkładu, o autentycznych stosunkach w księstwie – nie dowiadujemy się tutaj niemalże nic. **Nie jest to rzeczywistość, ale melodramat**; nadaje się on znakomicie do tego, by wyzwolić **silną uczuciową reakcję polityczną**, nie zdaje natomiast żadnego rachunku z rzeczywistości swojej epoki. **Jest to karykatura** nawet tam, gdzie obrazuje rzeczywiste wydarzenia i autentyczny stan rzeczy, ponieważ obraz ów pojawia się tu w oderwaniu od swych korzeni, **pozbawiony jest swej wewnętrznej istoty**, **prześwietlony w sposób pełen entuzjazmu i tendencyjny**.
>
> (Auerbach, 2004: 424, podkr. K.L.)

Przyznajmy, że w takim sposobie zdefiniowania melodramatycznych cech Schillerowskiego dramatu pobrzmiewa silnie krytyczne nastawienie. Auerbach, tropiąc przejawy realistycznych konwencji w sztuce przedstawieniowej, wykazując wielokrotnie jej niedostatki, ale i należnie doceniając wartościowość innych zabiegów, postrzegał melodramatyczną formę jako zaprzeczenie *mimesis*, swoistą symplifikację możliwości mimetycznych dramatycznej formuły poddanej tendencjom melodramatycznym. Oczywiście należy założyć, że Auerbach, podobnie jak i późniejsi badacze i tropiciele realizmu w literaturze, doskonale zdawał sobie sprawę z uwarunkowań artyficjalnej formy melodramatu. Jej karykaturalne uproszczenie i nadrzędne nastawienie na wytworzenie „silnie uczuciowej reakcji" u odbiorców było wszakże jednym z dobrze znanych postulatów osiemnastowiecznej koncepcji dramatu mieszczańskiego, ujmowanych z różnych stron – czy to przez Woltera i Diderota, czy przez Lessinga w mieszczańskiej odmianie tragedii (Lessing, 1956). W wywodzie Auerbacha można jednak wyczuć sugestię, że od obdarzonego talentem młodego Schillera warto oczekiwać więcej: choćby przekroczenia schematów i wzorców zbyt dosłownie podejmujących dramatyczne „dziedzictwo mieszania stylów" podpatrzonych przede wszystkim u Szekspira i nie do końca udolnie naśladowanych (Auerbach, 2004: 306–327)[10]. Z tego powodu pojawia się nuta krytyki, zrównoważona w następnych akapitach uznaniem dla innych atutów stylu Schillera.

Zauważmy, że w nawiązaniu do opery Beethovena uwagi o karykaturalności i niedostatkach realizmu, zarzucane melodramatycznej konstrukcji

[10] Chodzi o rozdział XIII *Zmęczony książę*, tu m.in. o mieszaniu stylów w dramatach Szekspira.

*Intrygi i miłości*, można potraktować jako punkt odniesienia, który na gruncie sztuki operowej pozwalałby zarzut przekuć na atut. Wyostrzenie sztuczności świata przedstawionego jest bowiem w zasadzie konstytutywnym elementem teatru operowego i w związku z tym genetyczne niedostatki realizmu cechujące dzieło dramatyczno-muzyczne można uznać nie tyle za wadę wszelkich zabiegów o melodramatycznej proweniencji występujących w operze, ale widzieć je jako intrygujący potencjał własny w zakresie kreacji mimetycznej. Polegałby on między innymi na dramatyczno-inscenizacyjnej multiplikacji fikcji owych sztucznych światów, możliwych do wykreowania na scenie dzięki ramie libretta oraz jego podstawie melorytmicznej, którą zapewniał muzyczny grunt partytury, podejmujący rolę komentatora, quasi-narratora operowej opowieści. Muzyka staje się w takim układzie odpowiedzialna za przepływ czasu, formatuje w zrytmizowany sposób czasoprzestrzeń świata przedstawionego i jego zdarzeń, uobecnia sferę przeżyć wewnętrznych postaci, wyeksponowanych na tle dramaturgii scenicznej *praksis*. Kreacyjny potencjał muzyki, słowa i sceny jest w zasadzie w każdym dziele operowym w podwójnym znaczeniu melodramatyczny: odrealniony i artyficjalny – nasycony silnym pokładem napięć dramaturgicznych, generuje emocjonalne, uczuciowe zaangażowanie odbiorcy, a kunsztowna przestrzeń przepływu afektów pozostawia swój znaczący ślad na szkatułce, na wszystkich poziomach dzieła operowego: w partyturze, w libretcie, na deskach teatralnej sceny melodramatu.

## Bibliografia

Allévy-Viala, Marie-Antoinette. *Inscenizacja romantyczna we Francji*. Tłum. Wojciech Natanson. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.

Arystoteles. *Poetyka*. Tłum. i oprac. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

Auerbach, Erich. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłum. Zbigniew Żabicki. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.

Beethoven, Ludwig van. *Fidelio: Oper in zwei Aufzügen nach dem Französischen des J.N. Bouilly, bearbeitet von Joseph Sonnleithner, neu bearbeitet von Friedrich Treitschke, Op. 72b (Dritte Bearbeitung der Leonore)*. Leipzig: Edition Peters, 1982.

------. *Leonore: Oper in drei Aufzügen. Partitur der Urfassung vom Jahre 1805*. Hrsg. v. Willy Hess. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1967.

------. *Leonore: Oper in zwei Aufzügen. Das Libretto der Aufführung von 1806*. Hrsg. v. Helga Lühning. Bonn: Beethoven-Haus, 1996.

Bérard, Jean. „Une curiosité du theatre à l'époque de la Révolution, les *Faits historiques et patriotiques*". *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3 (1979): 250–277.

Bouilly, Jean-Nicolas. „Léonore ou l'amour conjugal. Fait historique en deux actes et en prose mélée de chants". Willy Hess. *Das Fidelio-Buch. Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1986. 327–363.

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Laaber-Verlag, 1980.

------. „Uber das *kontemplative Ensemble*". *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Klaus Hortschansky. Tutzing: H. Schneider, 1975. 189–195.

Diderot, Denis. „Rozmowy o *Synu naturalnym*". Tłum. Marek Dębowski, Andrzej Siemek. Tegoż. *Pisma estetycznoteatralne*. Oprac. Marek Dębowski. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2008. 39–126.

Döhring, Sieghart. „Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse". *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*. Hrsg. v. Helga Lühning, Sieghard Brandenburg. Bonn: Beethoven-Haus, 1989. 109–136.

*Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*. Hrsg. v. Peter Csobádi i in. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser, 1998.

Goldberg, Jonathan. „Fidelio: Melodramas of Agency and Identity", *Criticism* 55.4 (2013): 547–565.

Hess, Willy. *Das Fidelio-Buch. Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1986.

Jacobs, Helmut C. „Jean Nicolas Bouilly (1763–1842) und die Genese des Leonorenstoffes. *Léonore ou L'amour conjugal* als *Fait historique* der Revolutionszeit". *Archiv für Musikwissenschaft* 48.3 (1991): 199–216.

Lessing, Gotthold Ephreim. *Dramaturgia hamburska. Wybór*. Tłum. Olga Dobijanka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956.

Lisiecka, Katarzyna. *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2019.

------. *Świadectwo opery. „Fidelio" Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.

Lühning, Helga. „Beethovens langer Weg zum *Fidelio*". *Opernkomposition als Prozess. Referate des Symposiums Bochum 1995*. Hrsg. v. Werner Breig. Kassel: Bärenreiter, 1996. 65–90.

Martello, Pier Jacopo. *Dialogo della Tragedia antica, e moderna a o sia l'Impostore* [Paris, 1714]. Tłum. fragm. Anna Szweykowska. Anna Szweykowska. *Wenecki teatr modny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981. 116–133.

Mungen, Anno. *„BilderMusik" – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. 2 Bände. Remscheid: Gardez! Verlag, 2006.

Pavis, Patrice. „Melodramat". Tegoż. *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne Anna Ubersfeld. Tłum., oprac. i uzup. Sławomir Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998. 285.

Przyboś, Julia. *L'enterprise mélodramatique*. Paris: José Corti, 1987.

Przychodniak, Zbigniew. „W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza". *Dramat i teatr romantyczny*. Red. Dobrochna Ratajczakowa. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992. 309–320.

Pyzik, Teresa. „Kilka uwag o melodramacie". *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*. Red. Eleonora Udalska. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1988. 41–62.

Ratajczakowa, Dobrochna. *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015.

------. „Muzyka melodramatu". *Muzykalia* 1 (2008). http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/ratajczakowa_zeszyt_francuski.pdf: 8 [dostęp: 10.01.2020].

------. „Szarlatan i teatr". *Teksty* 2 (1976): 28–46.

Riethmüller, Albrecht. „Die Einheit des Musikwerks in der Vielfalt seiner Fassungen (aus Anlaß von Leonore/Fidelio)". *Von der Leonore zum Fidelio. Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Hrsg. v. Helga Lühning, Wolfram Steinbeck. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000. 25–40.

Rougemont, Martine de. „Le Mélodrame classique: exercice de poétique retrospective". *Revue des sciences humaines* 162 (1976): 163–170.

Stachuła, Daniel. „*Melpomeny podrzucone dziecię* oraz *grand monstre*. Porównanie dramatycznej architektoniki dzieł Wojciecha Bogusławskiego – *Herminia, czyli Amazonki* oraz *Izkahar, król Guaxary*". *Pamiętnik Teatralny* 3 (2017): 16–42.

Szpakowska, Małgorzata. „Melodramat, czyli potrzeba serca". *Dialog* 1 (1989): 110–118.

Taylor, Charles. *Etyka autentyczności*. Tłum. Andrzej Pawelec. Kraków: Znak, 2002.

Tomaszewski, Boris. „Francuski melodramat początku XIX wieku". Tłum. Eugeniusz Szrojt. *Dialog* 11 (1967): 109–124.

*Von der Leonore zum Fidelio. Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Hrsg. v. Helga Lühning, Wolfram Steinbeck. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.

Weber, Samuel. *Teatralność jako medium*. Tłum. Jan Burzyński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

Wild, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle. Les théâtres el la musique.* Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989.

## An Aristotelian Frame Story, or Melodrama in Opera's Embrace: A Case Study of the Grave-Digging Scene in Ludwig van Beethoven's *Fidelio*

### Summary

This article analyzes the complex connections and interrelations between opera and the French melodrama of the late 18th and early 19th century, using Ludwig van Beethoven's 1814 opera *Fidelio* as a vantage point. Underpinning the author's inquiry is the question about the ways in which the musical plain deepens and amplifies the melodramatic qualities of the operatic work, and the extent to which one can demonstrate the cohesion of dramatic measures of melodramatic provenance in light of the categories proposed by Aristotle in his *Poetics*, including *anagnorisis*, *opsis*, *mythos*, probability, and astonishment (*to thaumaston*). *Fidelio*'s key scene, the grave-digging duet (Act II, No. 12: *Melodrama and duet*), may serve as a case in point for Beethoven's use of such a melodramatic structure.

The article comprises four sections. In the first section, the author discusses the connections between Beethoven's opera and its French melodramatic counterpart, J.N. Bouilly and P. Gaveaux's comic opera, *Léonore ou l'amour conjugal. Fait historique en deux actes et en prose mêlée de chants* (1798). The second section discusses *Fidelio*'s melodramatic structure, while the third analyzes the dramatic layout of the grave-digging scene (Act II, No. 12), emphasizing its key dramatic measures, such as 1) the deceleration of time, 2) the intensification of the characters' emotions, 3) the accumulation

of events culminating in a resolution and a chain of recognitions (*anagnorisis*), 4) the effect of quasi-reality created in line with the law of probability, and 5) the association of astonishment (*to thaumaston*) with the rule of suspense. Owing to their melodramatic properties, all of these dramatic measures help appreciate Beethoven's opera as an immensely sophisticated and refined work of art. The author metaphorically reads *Fidelio* as what she dubs the "Aristotelian frame story," on account of its consistent rearrangement of a dramatic form based on the Aristotelian tragedy. The fourth and final section of the article points to the crucial role of the musical plain in creating *Fidelio's* setting. In Beethoven's opera, music serves as a commentator (much like a narrator in an epic story – hence the notion of the "Aristotelian frame story"), regulates the flow of time and (in step with melodramatic intent) nudges one towards the key feelings, premonitions, emotions, and reasoning of *Fidelio's* characters.

**Keywords**: melodrama, opera, Aristotelian poetics, suspense, *anagnorisis*, dramaturgy of opera, Beethoven's *Fidelio*

**Słowa kluczowe:** melodramat, opera, poetyka Arystotelesa, suspens, *anagnorisis*, dramaturgia opery, *Fidelio* Beethovena

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-11

Ewa Wojno-Owczarska
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-0222-4222

# Znaki upływającego czasu w filmie Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem* (1987) oraz dziele Toma Tykwera *Biegnij, Lola, biegnij* (1998)

## Wprowadzenie

W niniejszym artykule porównuję filmy *Niebo nad Berlinem* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) oraz *Biegnij, Lola, biegnij* (*Lola rennt*, 1998), aby wykazać, że dzieła te, powstałe w okresie powojennym, prezentują odmienne obrazy stolicy Niemiec, stając się dokumentami swej epoki. Skłaniają także widza do refleksji nad nieuchronnym upływem czasu. Obaj twórcy nawiązują w swobodny sposób do tradycji melodramatu filmowego. Ukazując wzruszającą historię miłosną, Wim Wenders podejmuje zagadnienie rozrachunku z niemiecką przeszłością oraz przedstawia wybrane miejsca pamięci. W dziele *Biegnij, Lola, biegnij* Toma Tykwera charakterystyka tytułowej postaci odbiega od wyobrażeń o bohaterkach melodramatów, zaś ironia sytuacyjna podkreśla dystans reżysera do przedstawionych w jego filmie dylematów współczesnej pary zakochanych.

## *Niebo nad Berlinem* (1987) Wima Wendersa

Film *Niebo nad Berlinem* powstał w wyniku współpracy Wima Wendersa z poetą Peterem Handke. Dzieło wyróżnia podniosła atmosfera, wynikająca m.in.

z nastrojowej muzyki Jürgena Kniepera oraz zdjęć Henriego Alekana, „mistrza od kunsztownego światłopisania za pomocą kamery" (Gwóźdź: 222). Niemiecki poeta naszkicował zarys akcji filmu. Centralnymi aspektami poruszanymi w tym dziele są przemijanie i wpływ biegu historii na jednostkę. Produkcja stanowi przykład melodramatu, w którym sentymentalizm wiąże się zarówno z wątkiem miłosnym, jak i ze wspomnieniami bohaterów o dawnym Berlinie[1].

Spacerując po stolicy Niemiec, anioł o imieniu Damiel trafia do miejscowego cyrku, gdzie zakochuje się w Marion, atrakcyjnej artystce pochodzenia francuskiego. Wyznaje ona, że do podzielonego Berlina przywiodła ją tęsknota za wielką miłością. Bez niej egzystencja na Ziemi wydaje się artystce jałowa. Damiel obserwuje piękną kobietę wykonującą akrobacje na trapezie w przebraniu anioła, symbolizującym tęsknotę za egzystencją, której nie determinuje ludzka ułomność czy warunki polityczne. Przed ich pierwszym spotkaniem artystka intuicyjnie wyczuwa bliskość bohatera, jednak może zobaczyć ukochanego dopiero po jego rezygnacji z nieśmiertelności.

Cechą charakterystyczną melodramatu filmowego jest to, że para zakochanych musi w imię miłości pokonać dzielące ich różnice oraz zmierzyć się z innymi przeszkodami. W dziele Wendersa mamy do czynienia z uczuciem w zasadzie niemożliwym do spełnienia. Damiel (w tej roli Bruno Ganz) zakochuje się w śmiertelnej kobiecie (granej przez francuską aktorkę Solveig Dommartin). Na początku filmu przybysz ze sfer niebieskich wyznaje, że jego status, daleki od ziemskich spraw, zaczyna mu ciążyć. Słowa te skłaniają widza do zastanowienia się nad tym, czy bohater melodramatu zdecyduje się zrezygnować z roli posłańca bożego po spotkaniu z fascynującą kobietą, czy też pozostanie wierny roli, jaką wyznaczył mu Stwórca. Dylemat ten jest charakterystyczny dla czasów nowożytnych; średniowieczni myśliciele zalecali poddać się swemu przeznaczeniu. Podejmowanie świadomych decyzji wydaje się natomiast domeną współczesności.

Przed zburzeniem muru berlińskiego nie każdy mógł decydować o sobie. Mimo to para zakochanych odnajduje się w niemieckiej metropolii, podążając za głosem serca, a nie rozsądku. Anioł rezygnuje z odporności na cierpienie

[1] Wielu filmoznawców podkreśla, że w drugiej połowie XX wieku w kinie niemieckim obecna jest nadal atmosfera nostalgii związana z reminiscencją wybranych wydarzeń historycznych (por. m.in. Appadurai, 1996; Boym, 2001).

i fizyczny ból w zamian za możliwość spędzenia kilku chwil z piękną artystką. Głębokie uczucie łączące bohaterów pokonuje wszystkie bariery, czyniąc przesłanie filmu ponadczasowym: miłość wznosi się ponad wszelkie ograniczenia. Dyskusyjna wydaje się kwestia, czy egzystencja posłańców niebios obdarzonych nadprzyrodzonymi mocami może dać poczucie spełnienia. Aniołowie w filmie Wendersa potrafią odróżnić dobro od zła, ale świat w ich oczach wydaje się nieurozmaicony. Po upadku z nieba główny bohater zyskuje status śmiertelnika. Dopiero wówczas dostrzega całą paletę barw z ich różnorodnymi odcieniami, co reżyser podkreśla nagłą zmianą: czarno-białe zdjęcia zostają zastąpione filmem w kolorze.

Zgodnie z przesłaniem zawartym w cytowanym na początku *Nieba nad Berlinem* wierszu Handkego, Wenders podejmuje zagadnienie, w jakim stopniu interpretacja rzeczywistości zależy od wieku i dojrzałości obserwatora. Film rozpoczyna się recytacją utworu „Als das Kind Kind war" [Kiedy dziecko było dzieckiem][2]. Percepcja niewinnego dziecka wydaje się podmiotowi lirycznemu idealna, daleka od norm społecznych i przyzwyczajeń nabywanych z wiekiem. Jest to zatem film o budowaniu świadomości tego, kim jesteśmy, w miarę upływu czasu. Jednym z fundamentalnych pytań stawianych sobie przez człowieka wydaje się to, czym są kategorie wyróżnione przez Kanta: czas i przestrzeń, do których w wierszu Handkego nawiązuje podmiot liryczny: „Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?" [Kiedy zaczął się czas i gdzie kończy się przestrzeń?]. Uczucie łączące parę głównych bohaterów wydaje się ponadczasowe, jednak ceną za jego urzeczywistnienie jest rezygnacja Damiela z nieśmiertelności. Definiowanie, czym jest przestrzeń, może zależeć natomiast od sytuacji politycznej: mieszkańcom Berlina nie wolno opuszczać stref wyznaczonych przez władze. Damiel i wybranka jego serca to para śmiałków przełamujących konwencje, w przeciwieństwie do obywateli NRD, którzy widzą rzeczywistość w podzielonym Berlinie przez pryzmat narzuconych im zasad. Jedynie aniołowie unoszą się swobodnie ponad niemiecką metropolią.

---

[2] Słowa te parafrazuje także główna bohaterka melodramatu, która wspomina swoje dzieciństwo. Zgodnie z zapiskami Handkego, wiersz cytowany w filmie Wendersa powstał 23 września 1986 r. w Wals (jest to miejscowość nad jeziorem w pobliżu Salzburga, por. https://handkeonline.onb.ac.at/node/1501 [dostęp: 31.03.2020]).

W scenie rozgrywającej się w klubie muzycznym w zachodniej części Berlina, gdzie główny bohater – po utracie nadprzyrodzonych zdolności – postrzega rzeczywistość w kolorze, czerwień sukni artystki sprawia, że wydaje się ona wyjątkową, pewną siebie i podejmującą samodzielne decyzje postacią z krwi i kości, ucieleśnieniem męskich żądz, namiętności i grzechu, na wzór biblijnej nierządnicy. Opis odzianej w purpurę kobiety w 17. rozdziale *Księgi Objawienia* niektórzy interpretują jako zapowiedź odejścia protestantów od instytucji Kościoła. Pojawienie się ubranej w czerwoną suknię kusicielki, która wcześniej występowała w przebraniu niewinnego anioła, zapowiada w filmie Wendersa porzucenie przez kochanków życia zgodnego z dogmatami wiary. Reżyser podejmuje tu zagadnienie utraty niewinności, zachęcając widza do refleksji nad tym, jak zmienia się postrzeganie świata wraz z upływem czasu. Kulisy romansu Marion i Damiela tworzy bowiem podzielona murem niemiecka stolica, co stanowi o ponadczasowej wartości tego melodramatu.

Reżyser przedstawia nie tylko perypetie zakochanych, ale i wybrane miejsca pamięci[3], skłaniając widza do refleksji nad nieuchronnym upływem czasu oraz skomplikowanymi dziejami Niemiec. Przełamuje także konwencje, wprowadzając w swym dziele elementy intertekstualne: Peter Falk, odtwórca głównej roli w popularnym serialu kryminalnym o ekscentrycznym detektywie, występuje również w filmie Wendersa. W jednej ze scen młodzi berlińczycy na widok postaci granej przez amerykańskiego aktora wspominają serial *Porucznik Colombo*. Obok zdjęć miejsc pamięci, niemiecki reżyser wykorzystuje zatem w swoim dziele także wybrane elementy charakterystyczne dla kultury masowej i nowych czasów[4].

---

[3] Pojęcie *lieu de mémoire* wprowadzone przez Pierre'a Norę odnosi się m.in. do miejsc, postaci i wydarzeń historycznych, które są istotne dla kształtowania się tożsamości narodowej. Prace francuskiego autora spotkały się z krytyką niektórych badaczy. Zarzucano mu m.in. koncentrację na idei państwa narodowego. Publikacje Pierre'a Nory zainspirowały jednak wielu naukowców do dalszych studiów nad teorią miejsc pamięci (por. Nora, 1984; 1986; 1992).

[4] W dziele Tykwera znajdujemy natomiast nawiązania do jego pozostałych filmów, na przykład aktor Andreas Petri wydaje się kojarzyć reżyserowi ze służbą zdrowia. Grana przezeń postać ratuje życie swojej filmowej siostrze w *Śmiertelnej Marii* (*Die tödliche Maria*, Niemcy 1994). W *Biegnij, Lola, biegnij* Petri pojawia się natomiast na ekranie w scenie wypadku, w którym uczestniczy karetka pogotowia. Inny aktor niemiecki, Heino Ferch, wystąpił zarówno w tym filmie, jak i we wcześniejszej produkcji Tykwera *Sen zimowy* (*Winterschläfer*,

W filmie Wendersa występują zarówno sekwencje ukazujące tragiczne następstwa II wojny światowej, masowe groby i zniszczenia, jak i zdjęcia odbudowy miasta po 1945 roku. Dzieło skłania widza do refleksji nad tym, że teraźniejszość zawsze jest determinowana przez wydarzenia z przeszłości, choć w dzisiejszym świecie coraz mniej uwagi poświęca się miejscom pamięci oraz zagadnieniu tożsamości. Na zakończenie pokazu autentycznych zdjęć narrator w filmie Wendersa zadaje pytanie, dlaczego – mimo wielu inicjatyw pokojowych – ludzkość wciąż na nowo wszczyna wojny. Ujęcia wybranych *lieux de mémoire* przeplatają się w dziele *Niebo nad Berlinem* ze scenami fikcyjnego filmu o okresie nazizmu, do którego obsady należy postać grana przez Petera Falka[5]. Wenders wskazuje, że wiedza współczesnej publiczności dotycząca historii współczesnej coraz częściej opiera się na obrazach medialnych, a nie na realnych przeżyciach czy relacjach naocznych świadków. Brakuje także refleksji nad wydarzeniami z przeszłości.

W monografii *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (2004) zagadnienie to podejmuje również Alison Landsberg, przedstawiając teorię dotyczącą kształtowania się wyobrażeń widzów o czasach minionych pod wpływem filmów (por. Landsberg: 8). Zdaniem autorki kultura masowa łączy ludzi z różnych krajów, przyczyniając się do powstawania ponadnarodowych społeczności, które budują swą tożsamość na podstawie medialnych obrazów rozpowszechnianych na całym świecie. Po przeanalizowaniu prac Pierre'a Nory, Laury Otis i Maurice'a Halbwachsa badaczka dochodzi do wniosku, że ich twierdzenia przestały być aktualne, ponieważ to produkcje filmowe determinują wyobrażenia współczesnego człowieka o minionych czasach. Na fakt ten wskazuje również Wenders, ukazując w swoim dziele zarówno autentyczne zdjęcia wybranych *lieux de mémoire*, jak i fragmenty fikcyjnego filmu, którego akcja toczy się w okresie III Rzeszy.

---

Niemcy 1997). Zdaniem wielu badaczy każdy z filmów tego reżysera stanowi „hermentyczny intertekst" pełen nawiązań do innych dzieł tego artysty (por. Schlipphacke: 127).

[5] Reżyser sięga po metodę stosowaną m.in. przez Szekspira, który podejmował tematy tabu w formie „teatru w teatrze", czyli fikcyjnego przedstawienia ukazywanego w jednej ze scen dramatu.

Bohater filmu *Niebo nad Berlinem*, w którego rolę wciela się Peter Falk, początkowo nie interesuje się historią Niemiec[6]. Jego samolot kołuje nad podzielonym miastem, a na horyzoncie widać charakterystyczną sylwetkę wieży telewizyjnej. W trakcie podróży samolotem do Berlina Amerykanin zauważa, że obrazy metropolii na całym świecie wydają się do siebie podobne. W zglobalizowanym świecie mężczyzna może bez przeszkód przemieszczać się z kraju do kraju, w przeciwieństwie do obywateli wschodniego sektora. W dalszej części filmu bohater przechadza się po mieście, odwiedzając m.in. miejsca pamięci związane z kulturą żydowską. Zdjęcia zbombardowanego Kościoła Pamięci (Gedächtniskirche) przypominają widzom o okresie II wojny światowej. Zniszczone zabytki są świadectwem tragicznych wydarzeń w historii Niemiec. Przedstawione w dziele *Niebo nad Berlinem* nowoczesne budowle, na przykład bryła centrum kultury „Haus der Kulturen der Welt" nad Szprewą, świadczą natomiast o postępie architektonicznym w drugiej połowie XX wieku. Reżyser podkreśla specyficzny status stolicy Niemiec, miasta, w którym spotykają się przeszłość i przyszłość. Opowieści aniołów o katastrofie radzieckiego samolotu oraz o amerykańskim żołnierzu przypominają o aktualnej sytuacji politycznej. Kontrastują one ze swobodną atmosferą w zachodnich sektorach, pełnych blichtru i luksusu.

Wenders przedstawia tu Berlin z punktu widzenia tzw. przeciętnych ludzi. Podczas nocnego spaceru ulicami miasta para głównych bohaterów mija oświetlone szyby wystawowe z kosztownymi towarami, biżuterią i artykułami elektrycznymi, które wskazują na nadejście nowej epoki zdominowanej przez materializm. Reżyser filmu podkreśla, że w zachodniej części Berlina panują pozory normalności. Zakochani spotykają się w klubie muzycznym, gdzie koncertuje ekscentryczny wokalista Nick Cave. Jego awangardowy zespół nosi w filmie Wendersa fikcyjną nazwę *Crime and the City* [Przestępstwo i miasto], którą można odczytać jako ironiczny komentarz do konsumpcyjnego stylu życia[7]. Jest ona symboliczna również z punktu widzenia głównego bohatera, upadłego anioła, który poznaje cienie i blaski świata ludzi śmiertelnych.

---

[6] Sylwetka zmęczonego życiem, zgryźliwego aktora to także ostrzeżenie, kim może stać się anioł Damiel, opuszczając szeregi boskich posłańców.

[7] Zespół rockowy założony w 1983 r. przez Nicka Cave'a i Micka Harveya nosi nazwę *The Bad Seeds*.

Ironia często pozwala twórcom drugiej połowy XX wieku na podważenie dominujących narracji kulturowych i politycznych, uwydatniając rysy na pozornie idealnych obrazach[8]. W filmie Wendersa służy ona przełamaniu nadmiernie nostalgicznej atmosfery, np. po upadku z nieba Damiel budzi się u stóp muru berlińskiego, naprzeciwko graffiti z napisem „szatan", co można odczytać jako ironiczny komentarz do nowej sytuacji, w jakiej bohater znalazł się po utracie nadprzyrodzonych zdolności. Kilka minut później jego anielska zbroja spada na ziemię z hukiem. W melodramacie *Niebo nad Berlinem* sceny nacechowane ironią nie wysuwają się jednak na plan pierwszy. Wenders koncentruje się na problematyce rozrachunku z przeszłością i podziału Niemiec po II wojnie światowej oraz związanych z nimi dylematach tzw. przeciętnych obywateli.

Zagadnienia te podejmowało wielu niemieckich twórców po 1945 roku. Ulrich Schamoni ukazuje w dziele *Ono* m.in. kobietę odwiedzającą mogiły na cmentarzu po drugiej stronie muru berlińskiego. W swoim filmie reżyser przedstawia także problemy powojennej generacji (główna bohaterka urodziła się w 1942 r.). Jak stwierdza Andrzej Gwóźdź, „pulsujący neonowym światłem tytuł filmu [*Ono*] jest jak zapowiedź nowego, innego pokolenia, nieobarczonego przeszłością, żyjącego w zamerykanizowanym świecie cudu gospodarczego", pozbawionego „garbu minionej epoki" (Gwóźdź: 115). Świat nowych wartości, koncentrację na karierze i zysku materialnym reprezentuje w filmie Schamoniego postać maklera rozważającego sprzedaż terenu, na którym pochowano ofiary wojny. Reżyser podkreśla różnice między obywatelami mieszkającymi po obu stronach muru berlińskiego, obejmujące również ich mentalność.

Podobne problemy porusza Wenders w *Niebie nad Berlinem*. Reżyser wskazuje m.in. na odmienny status materialny i styl życia mieszkańców obu części niemieckiej stolicy. Damiel i Cassiel podziwiają na drugim brzegu Szprewy reklamy zachodnich marek, takich jak Mercedes-Benz czy szampan firmy Deinhardt, towary niedostępne dla mieszkańców wschodniej części Berlina. Wenders często przedstawia tętniące życiem miasto z lotu ptaka, niczym z perspektywy

[8] Jak twierdzi David Forster Wallace, ironia staje się dla artystów XX w. celem samym w sobie, odwracając uwagę od istotnych problemów. Autor wyraża obawy dotyczące tego, czy parodia i cynizm faktycznie prowadzą do odnowy w dziedzinie kultury, dlatego twórcy postmodernistyczni zaczynają rezygnować z ironicznego dystansu do ukazywanej rzeczywistości (por. Wallace, 1993: 183 i 171).

aniołów, co sugeruje dystans do powojennej rzeczywistości ukazanej w jego filmie oraz umożliwia porównanie sektorów podzielonej metropolii.

Należy wspomnieć, że przed rozpoczęciem produkcji *Nieba nad Berlinem*, to jest w 1983 roku, podczas festiwalu w Monachium (I edycji tzw. *Münchner Filmfest*) reprezentanci Nowego Filmu Niemieckiego w ramach protestu przeciwko kontroli twórczości artystycznej podpisali dokument nazwany *Oświadczeniem monachijskim* (*Münchner Erklärung*). Dzięki dystansowi do ukazywanej rzeczywistości, Wenders podkreśla problematyczną sytuację twórców w krajach bloku wschodniego. Główna bohaterka filmu, Marion, narzeka na trudne warunki pracy i poziom, jaki reprezentuje orkiestra towarzysząca jej cyrkowym występom. Obrazy te budzą skojarzenia m.in. z twórczością Aleksandra Klugego (por. *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*, 1968). W swoim dziele Wenders ukazuje rzeczywistość okresu zimnej wojny w krytycznym świetle. Marion obawia się tego, co przyniesie jej przyszłość po bankructwie cyrku; ma szansę pracować poza nim wyłącznie jako kelnerka. Status mieszkańców podzielonego miasta, w tym artystów, to przeciwieństwo wolności aniołów – bywalców niepodzielnego „nieba nad Berlinem", którzy mogą przemieszczać się bez żadnych przeszkód[9]. Cyrk Alekan, w którym występuje główna bohaterka, jest metaforą pseudoegzystencji w państwach bloku wschodniego. Subtelna ironia podkreśla dystans reżysera do świata przedstawionego w filmie; na przykład nazwa cyrku, w którym występuje Marion, brzmi tak samo, jak nazwisko twórcy zdjęć w produkcji *Niebo nad Berlinem*.

Wenders wskazuje na narastające problemy społeczne w podzielonej metropolii. Nad miastem krążą anioły, jednak tzw. przeciętni ludzie marzą o lepszym życiu na Zachodzie. Pewna uczennica sprzedaje swoją młodość jako prostytutka, aby sfinansować planowaną ucieczkę ze wschodniej części Berlina. Powojenne pokolenie znajduje się w niezwykle trudnej sytuacji, dostrzegając brak perspektyw rozwoju, o czym świadczy scena samobójstwa ukazana przez

[9] Mur berliński, mierzący 168 km, istniał prawie 30 lat, to jest od 13 sierpnia 1961 r. do 9 listopada 1989 r. Otaczał trzy sektory zachodnie, oddzielając je zarówno od części wschodniej, jak i od przedmieść metropolii. Powstał na mocy postanowień władz ZSRR i rządu NRD z sierpnia 1961 r., powołujących się na konieczność powstrzymania fali uciekinierów kierujących się do sektorów zachodnich. Żołnierze straży granicznej otrzymali rozkazy, aby do nich strzelać.

Wendersa. Po śmierci berlińczyka Damiel popada w zadumę. Spacerując po stolicy Niemiec, przywołuje w pamięci obrazy, które kojarzą mu się ze szczęściem. W kolejnej scenie, siedząc na statule zwanej Aniołem Pokoju (Friedensengel), obserwuje życie powojennego miasta i jedną z jego głównych arterii komunikacyjnych. W latach 90. XX wieku drogą tą będą podążać tłumy uczestników tzw. *Love Parade*. W filmie Wendersa Anioł Pokoju stanowi jednak miejsce pamięci łączące czasy minionej świetności cesarstwa z trudnymi latami po zakończeniu II wojny światowej. Po okresie wolności, który symbolizuje wspomniana statua, od 1945 roku – w strefie radzieckich wpływów – nastąpił okres zniewolenia.

Główna bohaterka melodramatu Wendersa ucieleśnia krytykę czasów jej współczesnych. Wywodząca się z kraju wolności obywatelskich Francuzka wiedzie żywot artystki w mieście, w którym jednak nic nie jest prawdą, podobnie jak w świecie cyrkowych sztuczek. Kobieta stwierdza, że chciałaby się obudzić z tego sennego koszmaru. Nawiązując do tematu ograniczenia swobód obywatelskich, Marion podkreśla, że w niemieckiej metropolii niełatwo się zgubić: poruszając się po mieście, człowiek zawsze napotyka na swej drodze mur berliński. Mur jest w filmie Wendersa także miejscem pamięci, przypominającym widzom o okresie, kiedy obywatele NRD musieli respektować granice wyznaczone przez komunistyczne władze. 9 listopada 1989 roku mur berliński, oddzielający część wschodnią miasta od sektorów zachodnich, przestał pełnić swoją pierwotną funkcję, a po zjednoczeniu Niemiec stał się pamiątką czasów zimnej wojny. Recepcja *Nieba nad Berlinem* po jego prapremierze w 1987 roku była inna niż obecnie. Tło historyczne produkcji filmu trafnie opisuje Andrzej Gwóźdź: „Była jesień 1986 roku, kiedy reżyser rozpoczął zdjęcia w podzielonym mieście: Berlin w ostatniej fazie miasta rozdartego murem na zimnowojenne strefy okupacyjne" (Gwóźdź: 115). Zdaniem krytyka, dzięki kontaktom międzynarodowym i doświadczeniu przy produkcji dzieł z gatunku „filmów miejskich", do których można zaliczyć *Tokyo-Go* (RFN–USA, 1985), reżyser potrafił „świeżo spojrzeć na niemieckie sprawy" i dobrać dla podejmowanych zagadnień odpowiednią formę (Gwóźdź: 221).

Wiele scen występujących w *Niebie nad Berlinem* skłania widza do refleksji nad upływem czasu i przemijaniem. Wenders przedstawia m.in. berlińską bibliotekę, gdzie zbierają się aniołowie śledzący myśli śmiertelników, z których jeden przegląda spisaną po hebrajsku historię stworzenia, inny partyturę

utworu H.W. Henzego *Das Ende einer Welt* [Koniec świata]. Reżyser ukazuje nieuchronny upływ czasu również na przykładzie postaci starszego mężczyzny. Obdarzenie go przez twórców scenariusza imieniem Homer można traktować jako przejaw ironii: antyczny wieszcz opisywał świetność i upadek Troi, zaś bohater filmu *Niebo nad Berlinem* wspomina dawny blask stolicy Niemiec. Staruszek nie przypomina wielkiego poety; z trudem pokonuje schody wiodące na wyższe piętra biblioteki. Bohater stwierdza, że brakuje mu jego dawnych słuchaczy. Pogodził się z nieuchronnym przemijaniem, jednak wierzy, że jego opowieści „żyją dalej". Czas odcisnął swoje piętno na jego smutnej twarzy. Mężczyzna wspomina także bohatera sztuki H. von Hofmannsthala *Jedermann* (1911), której tytułowa postać umiera, dlatego jednoznacznie kojarzy się z przemijaniem.

Po wyjściu z biblioteki Homer błądzi po stolicy Niemiec. Wszędzie dostrzega różnorodne symptomy upływu czasu. Z uwagi na liczne zniszczenia wojenne, bohaterowi trudno jest zorientować się w topografii Berlina, na przykład nie może odnaleźć Placu Poczdamskiego. Jak stwierdza Gwóźdź, już Peter Schamoni uwiecznił w swej twórczości „gruzowisko [tego] placu […], z całą brzydotą opuszczonego (z politycznej konieczności) terenu w środku podzielonego miasta […], wypełnionego chwastami i wypalonego przez bomby" (Gwóźdź: 116). To samo miejsce ukazuje Wenders w filmie *Niebo nad Berlinem* dwa lata przed zjednoczeniem Niemiec.

W okresie powojennym, wraz z historycznymi budynkami i placami, odeszły w zapomnienie dawne zwyczaje. W jednej z nieistniejących już kawiarni Homer spędzał popołudnia na rozmowach i przeglądaniu prasy. Nie przetrwał wojny również kiosk z papierosami, w którym mężczyzna zaopatrywał się w tytoń. Początek nowej ery w historii miasta symbolizują także nowoczesne środki transportu ukazane w filmie Wendersa. Aniołowie Damiel i Cassiel przebywają w zachodnioniemieckim salonie samochodowym, ulicami mkną różnorodne pojazdy, a dzieci dowozi do szkoły autobus. Auta berlińczyków przedstawione w kolejnych scenach, budzące niegdyś podziw, w XXI wieku wydają się zabytkowymi modelami. Homer wspomina jednak czasy, kiedy w stolicy Niemiec jeździły wozy konne. Bohater zachował w swej pamięci m.in. Ericha Hamanna, słynnego producenta słodyczy, który korzystał z tego środka

transportu[10]. W miejscu gwarnych ulic i placów Homer odnajduje w powojennej rzeczywistości tylko pustkę. Ponadto berlińczycy nie są tak przyjaźnie nastawieni do siebie nawzajem, jak za dawnych lat. W opowiadaniu starszego mężczyzny pojawia się także temat tabu, jakim jest okres nazizmu[11]. Homer wspomina dzień, w którym na domu towarowym Wertheim, założonym przez rodzinę żydowską, zawisły flagi ze swastykami. W okresie III Rzeszy firmę przejęli naziści. W drugiej połowie XX wieku budynek domu towarowego Wertheim należał natomiast do globalnych koncernów: najpierw przejął go Hertie, następnie Karstadt. Homer wspomina dawne dzieje miasta. Reprezentuje zatem w filmie *Niebo nad Berlinem* minioną epokę. W towarzystwie Damiela mężczyzna powoli przemieszcza się wzdłuż muru berlińskiego, a nad nimi góruje charakterystyczna sylwetka wieży telewizyjnej, która wskazuje na początek nowych czasów[12].

W dalszej części dzieła jeden z aniołów zapytuje, czy w dzisiejszych czasach istnieją jeszcze granice. Chodzi tu nie tylko o odmienne systemy polityczne, ale i podziały społeczne. Reżyser sygnalizuje m.in. obecność emigrantów w stolicy Niemiec. Scenariusz filmu podkreśla skomplikowaną strukturę społeczną w podzielonym mieście. Poznajemy ją m.in. za sprawą aniołów, którzy czytają w myślach śmiertelników w trakcie wspólnej podróży metrem. Dzięki temu widz może wysłuchać różnorodnych historii mieszkańców Berlina.

W świadomości niektórych bohaterów filmu obecna jest refleksja nad wydarzeniami okresu nazizmu oraz przemijaniem. Życie metropolii toczy się jednak własnym rytmem, co Wenders podkreśla, prezentując najważniejsze arterie komunikacyjne Berlina i jego mieszkańców w rozpędzonych samochodach. Wśród obywateli obecne jest także poczucie zagrożenia wynikające z wyścigu zbrojeń w okresie zimnej wojny, na co wskazuje m.in. graffiti na betonowej ścianie budynku: „Wer Bunker baut, baut Bomben" [Kto buduje bunkry,

---

[10] Por. http://hamann-schokolade.de/01_Geschichte/geschichte.html [dostęp: 21.03.2020].

[11] Reprezentanci Nowego Kina Niemieckiego, m.in. Volker Schlöndorff, Werner Herzog i Rainer Werner Fassbinder, zajmowali się również problematyką rozrachunku z okresem nazizmu. Zdaniem Schlipphacke, podejmowanie przez nich tematów związanych z wydarzeniami okresu III Rzeszy nie oznacza regresu w rozwoju kina. Porównując dorobek tych artystów z twórczością reżyserów w USA, autorka dochodzi do wniosku, że przejście z modernizmu do postmodernizmu było w Niemczech jedynie opóźnione (por. Schlipphacke: 114)

[12] Berlińska wieża telewizyjna została zbudowana w latach 1965–1969.

buduje bomby]. Pulsująca życiem, chociaż podzielona na sektory metropolia, w której wiele miejsc pamięci przypomina o minionych wydarzeniach, to obraz odmienny od wizerunku wolnego miasta w filmie *Biegnij, Lola, biegnij*. Kilka lat po zburzeniu muru berlińskiego tytułowa bohaterka dzieła Tykwera przemierza niemal puste ulice i place kojarzące się niektórym filmoznawcom z fenomenem *tabula rasa* i możliwościami, jakie niesie przyszłość.

## *Biegnij, Lola, biegnij* (1998) Toma Tykwera

W dziele *Biegnij, Lola, biegnij* od pierwszej chwili uwaga widza skupia się na zagadnieniu upływu czasu. Również ta produkcja rozpoczyna się cytatem z literatury światowej. Fragment poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Little Gidding* (1942), wykorzystany przez Toma Tykwera na początku filmu, przedstawia ludzką egzystencję jako ciągłe poszukiwanie, kończące się powrotem do punktu wyjścia[13]. W utworze jest mowa o tym, że człowiek najczęściej nie wyciąga żadnych wniosków ze swych doświadczeń życiowych. Drugi cytat na początku filmu to wypowiedź Seppa Herbergera, słynnego piłkarza i trenera: „Nach dem Spiel ist vor dem Spiel" [Koniec gry to jej początek]. Zasada ta znajduje również zastosowanie w grach komputerowych, gdzie akcja toczy się wciąż na nowo. Wypowiedź Herbergera należy odczytać jako metaforę ludzkiej egzystencji. Reżyser skłania widza do refleksji nad upływem czasu i ograniczonymi możliwościami wyciągnięcia nauki z własnych błędów. Parafrazując wiersz Handkego, człowiek zawsze pozostanie tym samym dzieckiem, co na początku swego istnienia. Śledząc losy bohaterów melodramatów Wendersa i Tykwera, widz poznaje liczne symptomy upływu czasu odzwierciedlające się w topografii słynnej metropolii.

W realnym życiu nikt nie jest w stanie cofnąć wskazówek zegara i naprawić błędów, które doprowadziły do podjęcia złych decyzji. Taką możliwość

[13] "We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time" (Eliot, 1942). Poemat T.S. Eliota ukazał się po raz pierwszy drukiem w 1942 r. w czasopiśmie *New English Weekly*, a także w formie broszury. Tytuł utworu nawiązuje do nazwy niewielkiej miejscowości w pobliżu Cambridge, do której poeta odbył pielgrzymkę. Poemat *Little Gidding* wchodzi także w skład 4-częściowego cyklu poezji opublikowanego w 1943 r.

otrzymuje natomiast główna bohaterka filmu *Biegnij, Lola, biegnij* (w tej roli Franka Potente), przeżywa bowiem wydarzenia tego samego dnia trzy razy z rzędu. Za pierwszym razem traci życie w trakcie strzelaniny podczas próby kradzieży. W drugiej wersji filmowej historii o współczesnych zakochanych chłopak Loli (w tej roli Moritz Bleibtreu) ginie pod kołami karetki pogotowia. Dopiero za trzecim razem, kiedy para bohaterów kieruje się przede wszystkim troską o dobro innych, wszystko kończy się szczęśliwie, a dziewczyna wygrywa w kasynie wysoką nagrodę.

Współczesny melodramat filmowy *Biegnij, Lola, biegnij* skłania do refleksji nad tym, że nasze życie bywa dziełem przypadku. Tykwer nawiązuje tu do tzw. teorii efektu motyla, na której oparto m.in. scenariusze późniejszych produkcji *The Butterfly Effect* (USA, 2004) i *The Butterfly Effect 2* (USA, 2006). Niemieckiego reżysera zainspirował *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego (Polska, 1981) opowiadający trzy wersje fikcyjnej historii z życia studenta o nazwisku Długosz (w tej roli Bogusław Linda). W zależności od tego, czy główny bohater dotrze na czas na dworzec kolejowy, czy też przybiegnie na peron spóźniony, jego losy potoczą się inaczej. Kieślowski realizuje tu również postulat poszukiwania nowego języka filmowego, odzwierciedlającego ludzkie rozterki na tle sytuacji społeczno-politycznej, wyrażony w eseju *Głęboko zamiast szeroko* (1981) opublikowanym w przededniu wprowadzenia stanu wojennego. Podczas gdy bohater filmu *Przypadek* rozważa dylematy związane z politycznym konformizmem, decyzje podejmowane przez postacie w filmie Tykwera determinują ich życie osobiste. W zależności od tego, który wariant historii prezentowany jest na ekranie, Lola i Manni giną lub udaje im się uciec przed śmiercią. Podobnie jak w produkcji Kieślowskiego, ich losami rządzi przypadek, a pozornie błahe szczegóły mają wpływ na dalsze życie bohaterów, zgodnie z teorią efektu motyla.

Centralnym motywem powtarzającym się we wszystkich trzech wersjach filmowej historii o współczesnej parze zakochanych, jest szalony bieg Loli ulicami Berlina. Tykwer wykorzystuje tu motyw ucieczki, który wydaje się charakterystyczny dla kina przełomu XX i XXI wieku. Występuje on również w innych dziełach tego reżysera, na przykład w produkcji *Niebo* (*Heaven*, Niemcy/Francja/Włochy, 2002), opartej na scenariuszu Kieślowskiego. Niektórzy badacze interpretują scenariusz *Biegnij, Lola, biegnij* jako alegorię fantazji Niemców o dekonstrukcji własnej historii i ucieczki od przeszłości. Jest to

bowiem film niemal pozbawiony nawiązań do czasów minionych, w przeciwieństwie do dzieła Wendersa[14].

W drugiej połowie XX wieku dużą popularnością cieszyły się w Niemczech m.in. komedie, które są apolityczne z natury. Współcześni filmoznawcy analizują także niemieckie produkcje innego typu z tego okresu, m.in. przykłady gatunku zwanego *Heimatfilm*, który rozwijał się również w czasach III Rzeszy. Zdaniem Schlipphacke, powojenny film niemiecki rzadko kojarzy się z kinem eksperymentalnym czy postmodernistycznym, a nowatorska twórczość Toma Tykwera stanowi na tym tle jeden z nielicznych wyjątków. Podobnego zdania jest wielu innych krytyków, m.in. Eric Rentschler (2000) i Sabine Hake (2002). W opinii filmoznawców Tykwer należy do najbardziej obiecujących reżyserów naszych czasów. Sabine Hake nazywa produkcję *Biegnij, Lola, biegnij* „kwintesencją postmodernizmu" (Hake: 192). Schlipphacke sytuuje natomiast dzieło Tykwera „pomiędzy" estetyką Nowego Kina Niemieckiego a „ahistoryczną apatią" innych niemieckich produkcji okresu powojennego (Schlipphacke: 115). Zdaniem autorki filmy tego reżysera reprezentują moment przejściowy w historii kina niemieckiego i świadczą o podejmowaniu przezeń próby zbliżenia się do „globalnej estetyki postmodernizmu", co potwierdza również sam twórca w licznych wywiadach prasowych (por. Schlipphacke: 115; Elsaesser: 346; Tykwer, „Interview").

W opinii Davida Forstera Wallace'a postmodernistyczny cynizm wpływa negatywnie na zdolność współczesnych twórców do opowiadania historii o wzorcowych, cnotliwych postaciach (por. McCaffery, 1993). W XX wieku odwróciły się także tradycyjne role przypisywane bohaterom melodramatu. Ukochanego Loli cechuje głęboki cynizm. Podaje on w wątpliwość stwierdzenie dziewczyny, że miłość pokona wszelkie przeciwieństwa losu. Jego odpowiedzi na pytania Loli często utrzymane są w ironicznym tonie. W filmie Tykwera to młoda kobieta stara się uratować z opresji chłopaka, który wydaje się raczej bezradny w zaistniałej sytuacji. Ironia losu polega jednak na tym, że w tak ważnym dniu skradziono Loli skuter. Ponieważ bohaterka nie stawia się na umówione spotkanie, jej chłopak o imieniu Manni postanawia wrócić do domu metrem,

[14] Zdaniem wielu krytyków brak zainteresowania współczesną historią jest charakterystyczny dla przedstawicieli postmodernizmu (por. Schlipphacke: 113).

gdzie przez nieuwagę pozostawia torbę z pieniędzmi stanowiącymi zapłatę za skradzione diamenty. Bohater próbuje po nią zawrócić, jednak kontrolerzy biletów zatrzymują go siłą na peronie. Tykwer montuje w tej części filmu sekwencje ujęć przedstawiających egzotyczne, kolorowe miasta – miejsca, które można zwiedzić, jeśli dysponuje się tak wielką sumą pieniędzy. W przeciwieństwie do filmu Wendersa, bohaterowie dzieła *Biegnij, Lola, biegnij* mogliby podróżować po całym świecie. Przeszkodą jest nie tylko ich pochodzenie społeczne, ale także pechowy zbieg okoliczności.

Sentymentalizm jest obecny w wybranych scenach melodramatu Tykwera, jednak przejawia się w dylematach pary zakochanych; nie opiera się zatem na wspomnieniach wydarzeń i postaci historycznych czy obrazach miejsc pamięci. Tytułowa bohaterka filmu decyduje się uczynić wszystko, aby uratować swego chłopaka. Poświęcenie dziewczyny dla ukochanego i walka o wspólne szczęście pozwalają zakwalifikować dzieło Tykwera jako przykład melodramatu filmowego, w którym wiele elementów odbiega od tradycji tego gatunku. Brak tu liniowego przebiegu akcji. Niektóre sceny cechuje oniryzm, a zakończenie pozostaje otwarte (por. Schlipphacke: 111). Charakterystyka głównych bohaterów również odbiega od konwencji melodramatu.

Dla Manniego ten feralny dzień miał być sprawdzianem dojrzałości oraz dowodem na to, że młody człowiek może zostać przyjęty do przestępczego półświatka i zagwarantować dostatnie życie swojej dziewczynie. W pierwszym wariancie filmowej historii zakochanych chłopak Loli decyduje się okraść pobliski supermarket, aby zdobyć pieniądze, które jest winien przestępcom. Impulsywność i brak skrupułów bohaterów filmu można interpretować w duchu egzystencjalizmu: Sartre zakłada, że każdy człowiek tworzy świat własnych wartości i określa, co jest dla niego w życiu najważniejsze. Manni nie zwraca uwagi na to, czy jego uczynki są zgodne z prawem i wartościami moralnymi, w przeciwieństwie do Loli, która stara się znaleźć bezpieczne wyjście z kłopotliwej sytuacji.

Tytułową bohaterkę cechuje nowoczesny wygląd oraz sportowy ubiór w połączeniu z toporną, metalową biżuterią. Jej niemal androgeniczna postura jest daleka od wyobrażeń o współczesnej *femme fatale*, chociaż imię bohaterki kojarzy się ze słynnymi rolami kobiecymi w dziełach *Błękitny anioł* Josefa von Sternberga (*Der blaue Engel*, Niemcy 1930), *Lola Montes* Maxa Ophülsa

(Francja 1955) oraz *Lola* Jacques'a Demy'ego (Francja 1961). Zdaniem Schlipphacke „antypostmodernistyczny" charakter produkcji *Biegnij, Lola, biegnij* wyraża się m.in. w „dekonstrukcji" postaci wspomnianych heroin (por. Schlipphacke: 112 i 117). Lola w filmie Tykwera stanowi także przeciwieństwo delikatnej, lecz zmysłowej kusicielki w dziele Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Wyróżnia się dzięki nienaturalnie czerwonym włosom, budzącym skojarzenia m.in. z asertywną, przełamującą konwencje Pippi Pończoszanką z cyklu powieści Astrid Lindgren.

Zmuszona do podjęcia samodzielnej decyzji, młoda bohaterka filmu Tykwera poznaje dylematy dorosłych. Uczucie, którym darzy Manniego sprawia, że bez wahania opuszcza prywatną przestrzeń[15] pełną starych lalek Barbie,[16] zdjęć zakochanej pary i tandetnych futrzanych serduszek, aby rzucić się w pogoń ulicami Berlina, rozpoczynając wciąż na nowo wyścig z czasem o życie – swoje i ukochanego. Zdaniem Schlipphacke, film Tykwera przedstawia „utopijną fantazję o ucieczce od czasu i miejsca" (Schlipphacke: 128). Opuszczenie ograniczonej przestrzeni panieńskiego pokoju jest równoznaczne z porzuceniem przez dziewczynę świata dzieciństwa i nostalgii oraz więzi rodzinnych. Ironicznym akcentem w tej scenie jest powolny spacer żółwia, kontrastujący z hektycznym pośpiechem bohaterki. Elementy wyposażenia w domu Loli na pozór symbolizują tradycyjny, mieszczański styl życia. Ciemny kolor ścian oraz stare czasopisma i inne śmieci w pokoju dziewczyny mogą jednak wskazywać na to, że czuje się ona uwięziona w tej ograniczonej przestrzeni.

Niczym w klasycznym melodramacie, w obliczu zagrożenia bohaterka początkowo zwraca się po pomoc do partnera matki zajmującego prestiżowe stanowisko w jednym z berlińskich banków. Lola ma nadzieję otrzymać od niego wsparcie finansowe. Dziewczyna dowiaduje się jednak, że nie jest córką bankiera. Film nie odzwierciedla zatem tradycyjnych konstelacji rodzinnych.

---

[15] Każdy z filmów niemieckiego reżysera nawiązuje początkowo do tradycyjnej struktury melodramatu, również dlatego, że dom pełni w nich centralną rolę.

[16] Jedna z nich ma krwistoczerwone włosy, podobnie jak Lola. W tle widać także sylwetkę lalki o imieniu Ken. Do jego idealnego wyglądu może nawiązywać kolor włosów Manniego, to jest farbowany blond. Młodzi ludzie upodabniają się w filmie Tykwera do wzorców popkultury. Manni okazuje się jednak zniewieściałym kochankiem, który pozostawia poważne decyzje Loli. Młody mężczyzna ubolewa, że nie wypełnił zadania, które miało być przepustką do ich wspólnego, szczęśliwego życia.

Bogaty ojczym porzuca Lolę i jej matkę, zabraniając im wstępu do swego biura. Bohaterka znajduje się w tragicznym położeniu. Zegar z ogromnym wahadłem z czołówki filmu przypomina, że czas biegnie w sposób nieubłagany. Motyw ten pojawia się również w kolejnych scenach[17]. Desperację dziewczyny poszukującej wyjścia z trudnej sytuacji symbolizuje jej przenikliwy krzyk. Pod jego wpływem pękają zarówno szklane butelki w domu Loli, jak i tarcza zegara w gabinecie ojczyma. Ostry kolor farbowanych włosów, a także karminowe boa z piór w pokoju dziewczyny wskazują na to, że niechętnie dostosowuje się ona do konwencji mieszczańskich i będzie poszukiwać alternatywnego rozwiązania. Po wyjściu z banku Lola rozmawia z nieznajomą, która pokazuje jej blat swego zegarka i przypomina o upływie czasu. W oczach kobiety młoda bohaterka jest nadal dzieckiem potrzebującym pomocy, również w czekających ją wyborach życiowych.

Scenariusz *Biegnij, Lola, biegnij* nawiązuje jedynie w swobodny sposób do konwencji melodramatu. Oprócz wątku miłosnego zawiera m.in. elementy krytyki społecznej odnoszące się do lat 90. ubiegłego wieku. W centrum Berlina Lola mija kosztowne samochody, reklamy kart kredytowych i biur podróży umożliwiających wyprawy po świecie. Ojczym dziewczyny ma dobrze płatną pracę w banku, jednak odmawia pomocy swej pasierbicy. Jego podwładna udaje, że spodziewa się z nim dziecka i zmusza mężczyznę do porzucenia Loli. Ciężarna kobieta pragnie ułożyć sobie życie, ponieważ dla niej czas także biegnie w sposób nieubłagany, jednak buduje przyszłość swego związku na kłamstwie. Tykwer przedstawia świat jemu współczesny w krytycznym świetle, w tym uwarunkowania finansowe determinujące życie dorastającej młodzieży i berlińczyków czynnych zawodowo. Materializm jest znakiem lat 90. ubiegłego wieku, ukazanych w dziele niemieckiego reżysera z dużą dozą ironii. W pierwszej z trzech wersji historii Loli, nieznajomy cyklista proponuje biegnącej dziewczynie swój rower, ale domaga się zapłaty za przysługę. Znakiem nowych czasów jest także posiadanie polisy na życie w banku, chociaż w przypadku bohaterki filmu okazuje się ona nieprzydatna – zgromadzone środki są niewystarczające, aby ocalić parę zakochanych przed zemstą ze strony przestępców i śmiercią.

---

[17] Motyw zegara odgrywa również ważną rolę w filmie Tykwera *Śmiertelna Maria* (*Die tödliche Maria*, Niemcy, 1994).

Podobne przykłady ironii sytuacyjnej występują również w innych scenach dzieła, np. kontakt telefoniczny między parą zakochanych urywa się nagle, ponieważ młodemu mężczyźnie w trakcie rozmowy kończą się fundusze na karcie telefonicznej. Z dialogu bohaterów wynika, że dziewczyna miała odwieźć Manniego do domu po sprzedaży kradzionych diamentów, jednak spóźniła się na umówione spotkanie, gdyż w tym feralnym dniu skradziono jej skuter. Zamiast pomóc chłopakowi przewieźć zapłatę za szlachetne kamienie, bohaterka dociera pod niewłaściwy adres na drugim krańcu podzielonego niegdyś miasta, w którym nadal istnieją ulice o takich samych nazwach. Pomyłka taksówkarza to kolejny przykład ironii sytuacyjnej. Scena ta przywodzi jednak na myśl istnienie równoległych rzeczywistości, nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Reżyser przypomina tu o okresie, w którym stolica Niemiec była jeszcze podzielona.

Ironia sytuacyjna występuje także w innych scenach tego dzieła. W drugiej wersji filmowej historii zakochanych Manni jest ofiarą wypadku, a w kolejnej – jego sprawcą. W obu przypadkach bohaterka mija na ulicy bezdomnego, który niesie znalezioną w metrze torbę z pieniędzmi. Dziewczyna nie zwraca jednak na niego uwagi. Ironia sytuacyjna polega tu na tym, że starania Loli, aby zdobyć pieniądze dla Manniego, były w zasadzie niepotrzebne. W trzecim wariancie historii zakochanych odzyskują oni wprawdzie torbę z drogocenną zawartością, ale Manni przez dłuższy czas nie wie o wygranej Loli w kasynie. Dzięki ironii sytuacyjnej Tykwer podkreśla, że nikt nie docenia ogromnego poświęcenia dziewczyny, aby uratować ukochanego. Ojczym Loli kręci głową z dezaprobatą, kiedy ona rozważa, czy zwrócić się do niego o pomoc. Reżyser daje widzom do zrozumienia, że bohaterka podejmuje błędną decyzję.

Biegnąc ulicami miasta, młoda buntowniczka spotyka na swej drodze przechodniów, których mogłaby poprosić o wsparcie: grupę zakonnic (wskazujących na instytucję Kościoła) oraz policjantów, widocznych w scenie na Bebelplatz na tle fasady Uniwersytetu Humboldtów; są to symbole władzy państwowej i potęgi intelektualnej. Nikt nie przychodzi jednak z pomocą zdesperowanej dziewczynie, nawet instytucje powołane do tego, by wspierać obywateli.

Oprócz wspomnianej uczelni, w filmie Tykwera brakuje zdjęć miejsc pamięci, na przykład scen przedstawiających Bramę Brandenburską czy statuę Anioła Pokoju, które w produkcji *Niebo nad Berlinem* pełnią funkcję symboliczną. W przeciwieństwie do mieszkańców podzielonej stolicy Niemiec

w dziele Wendersa, Lola przemieszcza się bez przeszkód między różnymi dzielnicami miasta. Odwiedza Kreuzberg zamieszkany przez emigrantów, eleganckie ulice w zachodniej części metropolii, zaniedbany Friedrichshain oraz skomercjalizowane centrum, którego zdjęcia przywodzą na myśl medialne obrazy potężnych budynków i kosztownych samochodów w innych częściach świata. Film przekazuje wiele informacji na temat rozwoju Berlina w latach 90. ubiegłego wieku. Podczas szalonego biegu Loli w tle widać na przykład żurawie budowlane przypominające o tym, że oblicze stolicy Niemiec zmienia się bez ustanku. Nawiązania do historii miasta nie wysuwają się tu na pierwszy plan (por. Schlipphacke: 135). Wiele scen w dziele *Biegnij, Lola, biegnij* mogłoby rozegrać się w każdej innej stolicy europejskiej. Jedynie wybrane fragmenty filmu wskazują na spuściznę przeszłości, na przykład zdjęcia na moście Oberbaumbrücke, który bohaterka pokonuje we wszystkich wariantach historii. Most ten pełni symboliczną funkcję jako dawna „ziemia niczyja" w podzielonym niegdyś Berlinie. Tykwer nie odrzuca zatem całkowicie nawiązań do najnowszej historii Niemiec, chociaż pod względem estetycznym jego dzieło wyróżnia się dzięki zastosowaniu innowacyjnych środków wyrazu.

Wprowadzenie przez reżysera fragmentów filmu animowanego oraz elementów futurospekcji (zwykle w trybie *fast motion*), związanej z postaciami przechodniów mijanych przez dziewczynę, przywodzi na myśl scenariusz gry komputerowej lub teledysku z lat 90. ubiegłego stulecia. Nowatorski charakter produkcji Wendersa koresponduje z oprawą muzyczną z gatunku techno (ze śpiewem solowym w wykonaniu Franki Potente, odtwórczyni głównej roli). Sekwencje bardzo krótkich scen podkreślają wysiłek kobiety dynamicznie biegnącej przez berlińskie ulice. Dzięki zastosowaniu technologii multimedialnej, reżyser dostosowuje się do gustów i oczekiwań przedstawicieli młodego pokolenia, których fascynują nowe media w służbie popkultury. Tytułowa bohaterka filmu Tykwera również znajduje się na progu dorosłości. Morał filmowej opowieści odpowiada stylistyce melodramatu, w którym bohaterowie muszą pokonać przeciwności losu, aby urzeczywistnić marzenia; zawsze można próbować odwrócić wyrok fatum, jak czyni to Lola. Podchodząc do perypetii pary zakochanych z pewną dozą ironii, niemiecki reżyser kreuje tu silną, wyemancypowaną bohaterkę, z którą identyfikuje się współczesny widz.

Podobnie jak Wenders, również Tykwer ukazuje czasy jemu współczesne z punktu widzenia tzw. przeciętnych ludzi zmagających się z problemami finansowymi i żyjących na granicy prawa[18], bez perspektyw na lepsze jutro. Niewielu z nich potrafi pokonać narzucone im ograniczenia. Lola trafia do pętli czasowej, z której trudno się wyzwolić. Na przykładzie jej losów reżyser krytykuje zawrotne tempo życia mieszkańców nowoczesnych metropolii. W każdym z trzech wariantów filmowej historii Loli na początku dzwoni czerwony aparat telefoniczny, którego kolor wskazuje na połączenie alarmowe. Po jego odebraniu dziewczyna ma tylko dwadzieścia minut na uratowanie ukochanego. W przeciwieństwie do bohaterów gier komputerowych, a także aniołów w filmie Wendersa, bohaterka nie ma jednak nadnaturalnych zdolności. Zarówno do banku, jak i do swego chłopaka dociera skrajnie wyczerpana. Charakterystyka obu postaci odbiega od wzorców melodramatu filmowego. Główni bohaterowie filmu to ekscentryczna para kochanków walczących u progu dorosłości ze skutkami społecznej alienacji oraz trudnymi warunkami życia w rozwijającym się, lecz nieprzyjaznym wielkim mieście u schyłku XX wieku.

## Podsumowanie

Filmowe obrazy Berlina w dziełach Wendersa i Tykwera wskazują na nieuchronny upływ czasu: oblicze tej metropolii zmienia się nieustannie. Obaj twórcy przedstawiają życie stolicy Niemiec z punktu widzenia tzw. przeciętnych obywateli. W porównaniu do wizerunku miasta podzielonego na sektory w dziele Wendersa, Tykwer ukazuje w swojej produkcji obraz nowoczesnej metropolii bliski czasom współczesnym. Niektórzy bohaterowie *Nieba nad Berlinem* odwiedzają miejsca pamięci związane z historią Niemiec. Tytułowa postać filmu *Biegnij, Lola, biegnij* przemierza natomiast w zawrotnym tempie dzielnice położone po obu stronach nieistniejącego już muru berlińskiego, w tym most Oberbaumbrücke rozpięty nad Szprewą, między dawnymi strefami wpływów obu systemów politycznych.

[18] W czołówce filmu zwraca uwagę prezentowanie odtwórców poszczególnych ról w pozach, które przypominają zdjęcia aresztantów.

Filmy Wendersa i Tykwera, docenione przez krytyków z uwagi na ciekawą tematykę i formę, przyczyniają się do propagowania odmiennych wyobrażeń o stolicy Niemiec. W dziele *Niebo nad Berlinem* reżyser koncertuje się na przestrzeni lokalnej i historii kraju, co jest cechą charakterystyczną również dla Nowego Kina Niemieckiego. Przedstawiciele tego nurtu chętnie podejmują tematy związane z kształtowaniem się tożsamości człowieka i najnowszą historią. Jedynie postać grana przez Petera Falka nawiązuje w swych wypowiedziach do przestrzeni globalnej, wskazując na podobieństwa między miastami na całym świecie. W dziele *Biegnij, Lola, biegnij* Tykwer kontrastuje natomiast obrazy z życia berlińczyków z kolorowymi zdjęciami metropolii w różnych częściach świata; w tym sensie również jego produkcja nie jest całkiem apolityczna. Opuszczenie przez tytułową postać przestrzeni panieńskiego pokoju ma tu wymiar symboliczny: oznacza porzucenie dotychczasowego stylu życia na rzecz realizacji własnych marzeń. Oba filmy skłaniają do refleksji nad tym, w jakim stopniu zmieniają się środki wyrazu i percepcja wytworów kultury w miarę upływu czasu. *Niebo nad Berlinem* cechują wysmakowane, w większości czarno-białe zdjęcia i czytelne nawiązania do wybranych wydarzeń w historii Niemiec oraz związanych z nimi miejsc pamięci. W filmie Tykwera przebieg akcji odpowiada logice kolorowych gier komputerowych, bez odniesień do przeszłości i bez jednoznacznego zakończenia. W obu dziełach na oczach widzów, zamiast dawnych placów i ulic, wyrasta coraz bardziej nowoczesna metropolia. Wenders i Tykwer skłaniają publiczność do refleksji, czy w pędzie ku postępowi współczesny człowiek znajdzie czas na zastanowienie się nad tym, skąd pochodzi i dokąd zmierza, a nie tylko nad tym, co ma wartość materialną.

**Bibliografia**

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Arthofer, Julia. *Das Verhältnis von Narration und Montage in „Lola rennt": Eine Filmanalyse*. München: GRIN Verlag, 2020.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Bucholz, Sabine. *Symbolik im Film am Beispiel von Tom Tykwers „Lola rennt"*. München: GRIN Verlag, 2008.

Eliot, Thomas Stearns. *Little Gidding*. London: Faber & Faber, 1942.

Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany: History Identity Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

Ganter, Matthias. *Wim Wenders und Jacques Derrida. Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie*. Marburg: Tectum, 2003.

Gwóźdź, Andrzej. *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich interpretacje*. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2018.

Hake, Sabine. *German National Cinema*. New York: Routledge, 2002.

Hofmannsthal, Hugo von. *Jedermann: das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*. Berlin: Fischer Verlag, 1911.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992.

------. „Postmodernism and Consumer Society". Tegoż. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*. New York: Verso, 1998.

Kieślowski, Krzysztof. „Głęboko zamiast szeroko". *Dialog* 1 (1981): 109–111.

Kroll, Thomas. *Der Himmel über Berlin – säkulare Mystagogie? Wim Wenders' Spielfilm als Herausforderung für die praktische Theologie*. Münster: LIT, 2008.

Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.

McCaffery, Larry. „An Interview with David Foster Wallace". *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 1–18.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire: La Nation.* Paris: Gallimard, 1986.

------. *Les lieux de mémoire: La République.* Paris: Gallimard, 1984.

------. *Les lieux de mémoire: Les France*. Paris: Gallimard, 1992.

Papastergiou, Christos. „The Leftover City: Leftover Sites as Disruptors od Urban Narratives in the Work of J.G. Ballard, Jim Jarmusch, and Wim Wenders". *in*forma 13 (2020): 208–221.

Radeck, Heike, red. *Die Filmsprache Tom Tykwers*. Hofgeismar: Evangelische Akademie, 2004.

Rentschler, Eric. „From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus". *Cinema and Nation*. Red. Mette Hjort, Scott Mackenzie. New York: Routledge, 2000. 260–278.

Rogowski, Christian. *Wings of Desire*. Rochester–New York: Camden House, 2019.

Schlipphacke, Heidi. „Melodrama's, Other: Entrapment and Escape in the Films of Tom Tykwer". *Camera Obscura* 21.2.62 (2006): 108–143.

Sinka, Margit. „Tom Tykwer's *Lola rennt*: A Blueprint of Millennial Berlin". *Glossen* 11 (2000). www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft11/lola.html [dostęp: 20.03.2021].

Töteberg, Michael, red. *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Films*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Tykwer, Tom. „Interview". *Votivkino*. August 1998. www.votivkino.at/votivkino/328intv.htm [dostęp: 12.08.2004].

------. *Lola rennt.* Westdeutscher Rundfunk (WDR)/X-Filme Creative Pool, 1998.

------. *Lola rennt* [VHS]. VPS Film-Entertainment, 1999.

Wallace, David Foster. „E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction". *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 960–976.

------. „David Lynch Keeps His Head". Tegoż. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. New York: Back Bay, 1998 : 146–212.

Wenders, Wim, Peter Handke. *Der Himmel über Berlin.* Argos Films/Road Movies Filmproduction/Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1987.

------. *Der Himmel über Berlin: ein Filmbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

------. *Der Himmel über Berlin: Werkausgabe.* München: Atlas Pictures, 1996.

## Signs of Passing Time in Wim Wenders's *Wings of Desire* (1987) and Tom Tykwer's *Run Lola Run* (1998)

### Summary

The article deals with the question of passage of time in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* and Tom Tykwer's *Lola rennt*. Both directors show contemporary love stories in their works. Their film productions can be seen as examples of a melodrama, but they also depict the social and geopolitical situation in Berlin in two different temporal contexts.

While Wenders shows the divided capital of Germany during the Cold War, Tykwer presents a rapidly developing metropolis at the end of the 20th century. The situational irony which characterizes the filmic work of Tykwer in particular highlights the creator's distance to the melodramatic dilemmas he cinematically ponders on.

**Keywords:** comparative studies, film reception, Wim Wenders, Tom Tykwer

**Słowa kluczowe:** komparatystyka, recepcja filmu, Wim Wenders, Tom Tykwer

# III

## Poza melodramatem

## Beyond Melodrama

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-12

Marcel Arbeit
Palacký University Olomouc, Czech Republic
ORCID: 0000-0001-6759-1333

# Appalachian, Southern, Universal, Global: The Case of Fred Chappell*

In 1980, the *Student*, a magazine of Wake Forest University in Winston-Salem, North Carolina, published the reactions of nine distinguished southern authors to Walker Percy's statement, "The day of Southern regional writing is all gone." Eight of the nine writers did not agree with Percy, asserting in various ways that if authors want their works to become global, they should feed them from the larders of their own communities. Marion Montgomery, in the longest reply, claimed: "Good fiction or poetry is always 'regional' in a sense crucial to its art […]" Then he continued:

> For though we travel in this world, we travel from local to local, sometimes gaining brief vision of the transcendent and the timeless – *through* the local. […] The relationship of the "timeless," the universal, to the regional is an intimate one, as any artist recognizes in his most lucid reflective moment.
>
> (Montgomery, in: "Is Regional Writing Dead?": 30)

The writers who devoted much less space to their answers more or less echoed Montgomery's arguments. James Dickey, the poet and author

* This article was written within the project IGA_FF_2020_033, financed from the budget provided in 2020 by the Ministry of Education, Youth, and Sports of the Czech Republic to Palacký University in Olomouc to support specific research activities at the university.

of *Deliverance*, said that "no universal truth ever came out of a void" and local circumstances, "one way or the other, must give rise to the general formulation" (Dickey, in: "Is Regional Writing Dead?": 32). Andrew Lytle, the editor of the *Sewanee Review* and a contributor to *I'll Take My Stand*, wrote: "No writing is done in a vacuum. […] Any artifact, that is made by craft with the power of an art, must have a universal subject. But it can only be wrought by a craft which uses the regional manners and mores, not those of another region" (Lytle, in: "Is Regional Writing Dead?": 32). George Garrett, a multitalented man of letters and a tireless defender outside the South of post-Faulknerian southern literature, crowned the whole discussion with the *bon mot* that the "only imaginable place where regionalism is gone for good is … Heaven" (Garrett, in: "Is Regional Writing Dead?": 34–35).

However, Garrett also pointed out that "there isn't a country or nation state in the world that is not dividing into separate and distinct parts of itself" (Garrett, in: "Is Regional Writing Dead?": 33). He drew readers' minds to the fact that there are no homogeneous national and state cultures, and even the South, forged by its historical destiny, cannot be reduced to a single cultural Confederacy. Even though Garrett believed that southern literature did have some specific, if not unique features, such as, for example, "love of language […] for its own sake; a love of story telling; a strong sense of blood kinship and family and, thus, of heritage, of history; a love of the land, of nature," that is, features we can find in most literatures all around the world, by saying that, in general, "regions are becoming more distinct and, in many ways, more separate" (Garrett, in: "Is Regional Writing Dead?": 33), he made a case not for the South as a whole but for those parts of the South that did not value its history and never considered it their own. The most prominent of such regions is Appalachia, which, even though it is geographically southern, a part of East Kentucky and the area from Morganton, North Carolina, through East Tennessee, has its own traditions, different from those of the other parts of the South, and closer to the traditions of other poor country regions both inside and outside the United States.

For Fred Chappell the different approach to history remained one of the crucial differences between southerners and Appalachians to the present day: while southerners try to trace their family lineage and are proud of their family

histories, Appalachians keep their ancestors alive through telling stories about them; in Appalachia there is an "absence of any kind of a historical perspective on family that they seem to have in the Deep South" (Hovis: 72). Another crucial difference between East Appalachia and the rest of the South is the ethnic makeup of its population: in Appalachia there have been very few African Americans, and therefore the focus in that region was always on social rather than racial issues.

Chappell grew up on a farm near the town of Canton, North Carolina, in Haywood County, "down at the lint end of the poverty pocket" (Sopko, Carr: 228), famous for its paper mill that polluted local waters and plagued the environment with its terrible smell. The people living there were, as he said in a 1972 interview, "mostly of Scotch-Irish descent, poor, bitter, Puritan; of course, very fine, very honest. Very hard, tough people because they have to be" (Sopko, Carr: 228). Chappell also stressed that there was "[a]lmost no black population in that part of the country whatsoever" (Sopko, Carr: 228), and in another, much later interview, he asserted: "I don't think I'd met 12 black people before I came down here to Durham" (Easa: 58).

If among the topics that define southern literature the most prominent are slavery, segregation, and race conflicts, then Appalachian literature does have very little to do with it. Still, in a 1975 essay Fred Chappell showed how racial stereotypes creep into this area through a supposedly true story narrated from an African American protagonist's point of view about the possibility of cashing in on racial stereotypes. Chappell is retelling the story of the father of an African American friend of his. The man, who became a rich real estate dealer, earned his first capital by buying and selling run-down farms near a North Carolina town in the foothills of the Appalachian Mountains, located among large farms belonging to white people. This was the man's clever strategy:

> Then he'd go over to a friend of his that had a horse and wagon and rent them from him and drive over to this shed behind his house. […] He'd load up the wagon with old busted furniture, old busted down chairs and beat up tubs and everything. And then he had this big trunk full of old ragged clothes. Now he was awful careful that us children always had good clothes and always dressed up right for school, but every once in a while on a Saturday he'd gang up a big bunch of children in the neighborhood and dress us up in these tore-up old clothes and get us into the wagon with all that junk and drive down to his new

> property. We wouldn't be there no more than five minutes sometimes, […] before some white man would drive his car up and offer to buy the place from him. They couldn't stand the thought of any no-count niggers living there, you see, and my daddy would make right there on the spot up to maybe three times what he paid for the property.
>
> (Chappell, 1975: 79)

The point is not only that this strategy could hardly work if there were more African Americans in this area who could afford to buy property. The main issue is that Chappell is, through the story, introducing the topic of race into Appalachian literature, bringing it closer to southern literature. It is also a universal story of a trickster who, through courage, cleverness, and wit, prospers in an unfriendly or even hostile environment.

Stories like that are close to the humor of the Old Southwest but also to frontier humor and, as John Lang wrote in a different context, while western North Carolina can hardly be considered a part of the Old Southwest, in the nineteenth century it "would certainly have been considered part of that frontier" (Lang: 205). Even though the former kind of humor belongs rather to southern literature and the latter to Appalachian literature, most of their common features are shared by both. According to Walter Blair, they include masculine "pastimes, such as hunting, fishing, gambling, drinking, and fighting," rely on humor "derived from physical discomfort," frequently resulting from practical jokes (Blair: 75), and use wild exaggeration in their tall tales, which offer "exuberant combinations of fact with outrageous fiction" (Blair: 71). As Lang points out, tall tales and frontier boasts often have an episodic structure and exploit "framed narratives to heighten comic or ironic incongruity" (Lang: 205). However, the clever mix of "the oral storytelling tradition of his native Appalachia and the literary tradition of Old Southwest humor" (Lang: 204) is, again, more universal than it seems to be, as both traditions draw from the same source, oral folk storytelling.

In the 1980s, several Appalachian writers, under different circumstances, pondered the relationship between the regional and the global. For example, Robert Morgan, in 1980 more a poet than a prose writer, admitted: "I feel at once a solitary individual, a citizen of the planet, American, a Southern mountaineer, in about that order" (Morgan, in: "Is Regional Writing Dead?": 36).

In the 1987 issue of the Lees McRea College (in Banner Elk, NC) literary magazine *Hemlocks and Balsams*, focused on Appalachia, Jim Wayne Miller, an Appalachian poet, contrasted culture with civilization, claiming that "it is in the nature of culture to be local, whereas civilization, spread by empire, is capable of being extended over vast geographical areas" (Miller: 6). While Appalachian writers "can be legitimately regional by helping to make local life at the periphery aware of itself," part of this awareness, in Miller's opinion, "would have to do with global issues" (Miller: 6).

In the same journal, Fred Chappell confirmed his Appalachian identity, starting his discussion on the skepticism of mountain people facing various government proposals and promises with "We Appalachians." For Chappell, it is "the sleazy and savage global history" that "is overtaking his local one," which increases the habit of locals of looking "a gift horse in the mouth" (Chappell, 1986–1987: 7–8). As early as 1983, he told Ian McDowell: "I generally tend to think of myself as an *Appalachian* writer rather than simply a southern one, for when you say 'South' people tend to think 'Deep South' and I'm not part of that tradition at all" (McDowell: 33; see also Hovis: 72). On the other hand, he said that the "Appalachian literary tradition simply isn't strong enough to support a writer on his own" (McDowell: 33) and, one year later, in 1984, when he was writing about the short stories of James Still that are set in the fictitious Appalachian hamlet of Troublesome Creek, he confessed that he was not sure that he understands the author's intentions, not being able to decide whether a scene in which mountain people bid farewell to a local family is compassionate, or simply cynical. At the same time, he was deeply suspicious about men who either have "no true sense of humor," or whose humor is "merely an excuse for cruelty" (Chappell, 1984: 13). Here, Chappell sounds like an outsider: "It is difficult to understand and accept the inner values of a culture when they collide with the notions of the larger American culture about what is right and wrong" (Chappell, 1984: 12).

In his introduction to George Garrett and Paul Ruffin's legendary anthology *That's What I Like About the South and Other New Southern Stories for the Nineties* (1993), six years after his "We Appalachians" statement, Chappell again writes as a southerner rather than an Appalachian artist but what he says is valid for all the writers in the world: "For almost every situation a Southern

writer portrays in present time, there is a spoken or unspoken contrast with a past situation" (Chappell, 1993: 5). According to him, this is because the "world in present time is a sort of palimpsest, an overlay of images upon past time" (Chappell, 1993: 5). In my opinion, it was so not only in the present time of 1993 but in any present time. Chappell's use of "past time" instead of "history" or "histories" confirms his strong conviction that the practice of looking at events through the past experience of individuals and communities is universal and global. Hence, in dealing with the past Appalachian writers stand basically in the same position as non-Appalachian southern writers, even though their approach to history is different – the "continuous awareness of history" made southern writers "avid for symbolism" (Chappell, 1993: 5), a feature that can hardly be found in Appalachian authors.

Two years later, in 1995, Chappell claimed in an interview: "I'm not a Southern writer, except in the largest sense. I'm an Appalacian (*sic!*) writer like Lee Smith and Jane Steele (*sic*) and other people" (Easa: 58). When the interviewer, who had probably never heard of James Still, making a woman of him, asked Chappell for a reaffirmation of his statement, he received the following answer: "I reject it [the label 'Southern writer'] when it is meant by very narrow critics to be only about Faulknerian themes, which is generally what they mean, which is kind of dumb; but Appalachia is part of the South and is part of the South in other ways, in its less good qualities, and yes, I'm a Southern writer" (Easa: 59). It becomes obvious that Chappell rejects the label but not the fact, even though "Faulknerian themes" is a category broad enough to cover most, if not all, southern topics – "Faulknerian style" would be much more fitting in this context.

Chappell's most important statement on the status of Appalachian literature came in 1996, in the volume *The Future of Southern Letters*. His contribution to this seminal book is an interview with a non-existent Appalachian writer named Wil (with one "l") Hickson, a prominent member of an equally fictitious movement called the Hellbillies Group. The interview takes place in what was then the near future, in 2001. The main topic is not only the relationship between Appalachian literature, Appal Lit, and southern literature, Grit Lit, but also the global extensions of both. Through Wil Hickson, Fred Chappell identifies three stages in viewing Appalachian literature: in the first

stage it was seen as a part of southern literature; then as a totally independent entity, as a unique literature "connected to no other literature in the world, […] an absolutely independent tradition," as if written "by Martians;" and in the third stage as literature

> connected to all other literatures in the same way that any legitimate regional literature, whether ethnic, nationalist, or subnationalist, is connected to every other literature. It wasn't hard to point out the similarity of themes in Appal Lit to themes in novels and poems and dramas in Estonian and Latvian and Albanian and Peruvian and Korean literature. […] To tell the truth, we simply went to the Stith Thompson Folk Motif Index and brought that classification to bear on written literature.
>
> (Chappell, 1996: 58)

While the statement may look like an exaggeration, upon closer scrutiny it is not, even though it does simplify the matter. It is because each literature and narrative tradition, besides using universal motifs and themes, focuses on topics that best capture the life of local communities: countries with no sea will not abound in stories on the lives of sea fishermen, and regions with no desert will hardly celebrate an oasis. Chappell's invented interviewee voices an opinion that one of the dominant themes of Appalachian literature is "the impact of industrialism on an agriculturally based society" (Chappell, 1996: 59), a theme characteristic of writers from this region but also, at least in a specific historical period, that is, from about the mid-nineteenth century up to the present day, a major theme of world literature. A more-than-subtle irony behind this statement is that the supposedly specific Appalachian theme also led, in 1930, to the publication of *I'll Take My Stand*, the manifesto of the southern Agrarians.

Now it seems that whenever we find a relevant and specific characteristic of a local or regional literature, including Appalachian literature and southern literature, we come to the conclusion that what makes it relevant and specific is, more or less, universal and can be found elsewhere in the world. But Chappell does name one exception: literature that deals with political or ideological issues of the day. In his opinion, the universality of such works is limited unless the authors use the form of allegory, fable, or parable; if they merely try to faithfully record everyday life, "their expiration dates are showing clearly stamped"

(Chappell, 1999: 231). As Chappell sums up: "Nothing in literature dates so quickly as a specific Cause, no matter how just or urgent it may seem at the time of writing" (Chappell, 1999: 229). For Appalachian literature it means that the works that provide realistic descriptions of, for example, the decay of the coal-mining industry in East Kentucky and offer sociological probes into the poverty of local citizens can constitute the "real" Appalachian fiction but one that no one reads as fiction but rather as documentation.

If authors add some ingredients that make their works more palatable – imagination, humor, or figurative language – the narrative keeps its regional flair but at the same time becomes more universal, more global. In a 1992 interview Chappell goes so far as to claim that Appalachian literature is "distinct from Southern literature mostly because the economic and social conditions are different in the two areas" (Palmer: 406), giving as examples, beside the absence of African Americans in this area, the greater impact of technology and industrialization on nature and different transportation problems. Then, realizing that the differences he just listed are only in subject matter, he adds that what is true of Appalachia can be found in "all kinds of places all over the United States" (Palmer: 406). If there is a geographical split (that may imply a cultural split as well), it is "urban/rural, not North/South or East coast/West coast" (Palmer: 406). In the same interview Chappell claims that writers from the mountains have a "different type of self-consciousness" and they "take cognizance of the fact that they are mountain people and try to make something of it," immediately adding, nevertheless, "but that doesn't mean they're entirely different from the rest of the human race" (Palmer: 406).

Chappell himself made several attempts at writing narratives that would both speak for Appalachia and at the same time have much broader, universal appeal, after he voiced in a 1980 interview: "I have not done my area of the country justice" (Ragan: 114). The prime example is his Kirkman tetralogy – *I Am One of You Forever* (1985), *Brighten the Corner Where You Are* (1989), *Farewell, I'm Bound to Leave You* (1996), and *Look Back All the Green Valley* (1999) – that was conceived as a prose parallel to *Midquest: A Poem* (1981), a four-volume poetic sequence he conceived one day after his thirty-fifth birthday, the age at which Dante Alighieri started his *Divine Comedy*. As he admitted after the publication of the fourth and final volume, he focused on

"large themes," especially "the passing of an Appalachian way of life, the unity and strength of family, the effect of industrialism upon landscape and cultural tradition, and the interaction between imagination and empirical event" (Chappell, 2000: 236). These four themes are just as important in Appalachia as anywhere else in the world, and if in the first theme "Appalachian" is replaced with an adjective referring to another region, the statement will not lose its validity; if any of the themes is pursued by a good writer, it contributes to the universal appeal of a narrative.

Chappell's pronouncement does not contain another important aspect playing a substantial role in the ability of narratives to become global: the fact that the genre of the narrative holds the same importance as its thematic focus. As in any oral culture, in the Appalachian culture comic genres prevail, especially those that mix the realistic with the magical, the everyday with the supernatural, and the true with the invented. The genre that meets the criteria best is "windy," sometimes also called "rusty," as people in Appalachia call tall tales (see Lang: 208).

I offer two examples of a windy from Chappell's Appalachian fiction. In the short story "Simples" (2003), published in *Appalachian Heritage*, the main character, Richard Grieves, plans to write a historical novel called *The Cold Mountain*, but at present he is working as a door-to-door, or rather hill-to-hill salesman, selling everything from silver polish to live animals from a catalog. When he finally meets a "granny woman" living on the crown of a steep Appalachian hill, he thinks that he will manage to sell something at last, but instead he spends all his savings on Healthy Herb, a miraculous remedy, Moonlight Miracle #6, a powerful love potion, and Harper's Superlative, an ointment for his knee injury. Not only is Richard unable to earn anything; he even faces a lawsuit, as the old woman claims that the silver polish he sells is her stolen recipe, and at the end he leaves with the well-meant advice to call his novel, instead of *The Cold Mountain*, *Shoot 'em in the Sticks!* This windy (the granny is in charge of Granny Woman Enterprises and in her hut she offers credit cards of her subsidiary company the Granny Woman Credit Corporation) is written in the local dialect, which is, together with the mixing of the traditional with the contemporary, and the vernacular with the intellectual (the granny promises

Richard that after her "simple" he will write like Shakespeare or Kafka), the main source of humor.

While the deadpan, often cruel humor moves the narrative closer toward the humor of the Old Southwest, the allusions to Charles Frazier's bestselling 1997 novel (Richard hopes to finish it by 1975) that "takes place in the remote backwoods during the Civil War" (Chappell, 2003: 24) reach out to the southern tradition. Nevertheless, most of the motifs in the story are universal, appearing in Stith Thompson's index as migrating across the world. The relevant categories are, for example, K100 "Deceptive bargain," K110 "Sale of pseudo-magic objects" (Thompson, vol. 4: 243–244), K170 "Deception through pseudo-simple bargain" (Thompson, vol. 4: 249), and even K1040 "Dupe otherwise persuaded to voluntary injury" (Thompson, vol. 4: 364).

In one of Chappell's best-known short stories, "The Storytellers," used in 1985 as a chapter in the first part of his tetralogy, there are several windies within the frame of the main narrative, which introduces Uncle Zeno, an excellent storyteller who came to visit the Kirkman family, who are at the center of the whole volume. Soon, two things become obvious: Uncle Zeno does not care about his audience and is able to stop any narrative in mid-sentence, thus driving especially the rationally oriented head of the family crazy, and, even worse, every person who becomes a subject of one of his stories vanishes without trace. One of the embedded stories, originally published in 1970 in *North Carolina Folklore* under the title "Elmer and Buford," features a dog called Elmer who is so clever that when his owner Buford shows him a board, he trees a coon of exactly the same length. However, on one occasion he shows him an ironing board by mistake, and the dog vanishes, pointlessly trying to find a coon that big. Buford decides to find him but he loses his way and ends up in a cave with a Native American woman whom, after two and a half years, he finds "the ugliest woman that ever went on two legs," after he happened "to wake up just as the woman was stepping over him" (Chappell, 1970: 82). While the original version of the story ends after World War II, where they gave Buford "a Purple Heart because when he was drunk one time he took a leaping jump into one of those really hot Japanese baths and a lot of skin came off his posterior and lower extremities" (Chappell, 1970: 82), the new version in *I Am One of You*

*Forever* has Buford return home only to find that Elmer the dog is already there, sleeping with his wife and earning his living by teaching mathematics.

In this windy there is a plethora of universal motifs that can be found in Thompson's index: for example, within Part B "Animal motives (*sic!*)," the subpart "Animals with magic wisdom," we can find the entry B121.1 "Dog with magic wisdom," with a subentry B121.1.1 "Infallible hunting-dog" (Thompson, vol. 1: 378), as well as the entry B215.2 "Dog language" (Thompson, vol. 1: 400). As the entries show, similar stories can be found in Greek, Scandinavian, especially Icelandic, Breton, Irish, and Jewish folklore and mythology. James W. Kirkland, who also used motif-indexes in his analysis of Chappell's fiction, first of all Ernest W. Baughman's *A Type and Motif Index of the Folktales of England and North America*, found many of his storylines from his tetralogy among universals as well (see Kirkland: 242–45).

How can motifs travel so freely, appearing in different parts of the world? Chappell gives an answer in "The Storytellers" – Uncle Zeno, the miraculous narrator, "only told stories, he didn't answer questions. The voice he listened to, the voice beyond the world, gave him only stories to report; any other matter was irrelevant" (Chappell, 1985: 102). At one point the narrator of the story, an eleven-year-old boy, finds Uncle Zeno sitting on a tree and telling another part of a story he did not finish the previous evening to "mica rocks and horse nettles" (Chappell, 1985: 111). But even without a human audience Uncle Zeno does not finish his story: "The story impulse had died in him, or maybe this story flew from this roosting-place across the world to another storyteller, Chinese or Tibetan, who sat waiting for inspiration" (Chappell, 1985: 110).

Obviously, narratives, storylines, themes, and motifs had always traveled freely and emerged unexpectedly at places far from each other. All of them deserved a keen audience, but did not always get it. Through them both the South and the Appalachian Mountains, regions that are overlapping but not identical, or even parallel, culturally, socially, or historically, were always leaving footprints in other, often remote places. On the other hand, what is seen in them as typical of Appalachian and/or southern literature might have flown from another part of the world and, after a short rest, will continue its journey.

## Works Cited

Blair, Walter. "Humor of the Old Southwest (1830–1867)." *Native American Humor*. New York: Chandler, 1960. 62–101.

Chappell, Fred. "Elmer and Buford." *North Carolina Folklore* 18 (May 1970): 80–83.

------. "Introduction: The Good Songs Behind Us: Southern Fiction of the 1990s." *That's What I Like about the South and Other New Southern Stories for the Nineties*. Eds. George Garrett, Paul Ruffin. Columbia: University of South Carolina, 1993. 1–9.

------. "'Menfolks Are Heathens': Cruelty in James Still's Short Stories." *Iron Mountain Review* 2.1 (Summer 1984): 11–15.

------. "Modesty and Honesty: Reactionary Notes on a Folk Phrase." *Phoebe: The George Mason Review* 4 (1975): 78–79.

------. "The Shape of Appalachian Literature to Come: An Interview with Wil Hickson." *The Future of Southern Letters*. Eds. Jefferson Humphries, John Lowe. New York: Oxford University Press, 1996. 54–60.

------. "Simples." *Appalachian Heritage* 31.3 (Summer 2003): 14–26.

------. "Skepticism." *Hemlocks and Balsams*, 7 (1986–87): 7–8.

------. "The Situation of American Writing 1999: Fred Chappell." *American Literary History* 11.2 (Summer 1999): 229–31.

------. "The Storytellers." *I Am One of You Forever*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1985. 97–118.

------. "The Waters of Memory." *Sewanee Review* 108.2 (Spring 2000): 234–48.

Easa, Leila. "A Conversation with Fred Chappell." *Archive* 108.1 (Fall 1995): 48–60.

"Is Regional Writing Dead?: Nine Authors and Editors Reply." *Student* (Spring 1980): 29–36.

Kirkland, James W. "Tales Tall and True." *More Lights than One: On the Fiction of Fred Chappell*. Ed. Patrick Bizzaro. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2004. 239–255.

Lang, John. "Windies and Rusties: Fred Chappell as Humorist." *More Lights than One: On the Fiction of Fred Chappell*. Ed. Patrick Bizzaro. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2004. 204–218.

McDowell, Ian. "Fred Chappell: An Interview by Ian McDowell." *Coraddi* (Winter 1985): 32–37.

Miller, Jim Wayne. "Southern Appalachia: American Periphery." *Hemlocks and Balsams* 7 (1986–87): 1–6.

Palmer, Tersh. "Fred Chappell Interviewed by Tersh Palmer." *Appalachian Journal* 19.4 (Summer 1992): 402–410.

Ragan, David Paul. "Flying by Night: An Early Interview with Fred Chappell." *North Carolina Literary Review* 7 (1998): 105–119.

Sopko, John, John Carr. "Dealing with the Grotesque: Fred Chappell." *Kite-Flying and Other Irrational Acts: Conversations with Twelve Southern Writers*. Ed. John Carr. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972. 216–35.

Thompson, Stith. *Motif-index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. 5 vols. Revised and enlarged edition. Bloomington: Indiana University Press, 1955–1958.

## Appalachian, Southern, Universal, Global: The Case of Fred Chappell

### Summary

The article discusses the universal and global features of southern and Appalachian literature. As various southern writers confirmed in a 1980 poll, good regional writing must have a broad appeal and focus on universal problems, without neglecting to deal with specific local details, including dialects. Fred Chappell, a short story writer, novelist, poet, and essayist from North Carolina, who often claims to be an Appalachian author rather than a southern one, pursues the goal of universality through the use of oral history. Exploiting the traditional Appalachian folk genre of a windy, a local version of a tall tale, in some of his short stories he turns to universal motifs, listed, for example, in Stith Thompson's motif index. Analyzing two of Chappell's short stories, "The Storytellers" (including its early version "Elmer and Buford") and "Simples," the article focuses on the ability of motifs to travel around the world.

**Keywords:** Appalachian literature, southern literature, Fred Chappell, oral history, tall tale, windy, universal motifs

**Słowa kluczowe:** literatura Appalachów, literatura amerykańskiego Południa, Fred Chappell, historia mówiona, nieprawdopodobna historia, gatunek „windy", motywy uniwersalne

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-13

Dagmara Kottke
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin
ORCID: 0000-0002-2160-5928

# From the Action-Packed Film to the Stealth Strategy: A Controlled Revolt against the Tradition of the Western in *Desperados III*

*Desperados* is a series of story-driven strategy games set in the Wild West. The origins of the series are traced back to 2001. The third entry – called by the producer Jonathan Riedler from THQ Nordic "not just a prequel, but… also a kind of reboot" to the series (Riedler) – was developed by the studio Mimimi Games in 2020. The game tells the story of six outlaws undertaking various tasks on the American frontier; blowing up a bridge and defending a ranch are just a few activities.

Mimimi Games gained popularity due to their previous work: a stealth-based tactics *Shadow Tactics: Blades of the Shogun* (2016). In the title Japanese warriors use techniques of espionage and sabotage to assassinate opponents of the shogun. Despite a totally different setting and time, *Desperados III* bears a strong resemblance to *Shadow Tactics*; this covers the same mechanics, perspective and – above all – genre. In *Desperados III* the formula of the western is adapted into the combination of a stealth and strategy. The aim of the article is to prove that in the process of this adaptation the western game breaks away with the conventions of the genre established by the classic literature and – above all – film. The analysis begins with the delineation of a history of the kind under discussion; then such elements of *Desperados III* as its gameplay,

temporality, perspective and environmental design are examined in the context of the transmedia relocation of the genre.

The western traces its origins back to the 19th century. In 1840 Alexis de Tocqueville writes of "books which may be easily procured, quickly read, and which require no learned researches to be understood" (Tocqueville). As a result of the increased productivity of printing presses and the spread of literacy, popular literature emerges in Great Britain, taking shape of penny dreadfuls – inexpensive novels of doubtful quality. Penny dreadfuls, Judith Flanders acknowledges, "told stories of adventure, initially of pirates and highwaymen, later concentrating on crime and detection" (Flanders). The American equivalents for penny dreadfuls are dime novels. As stated by Anne-Marie Pope, they "typically told the dramatic adventure stories of a single hero or heroine who often found himself or herself in the midst of a moral dilemma" (Pope). This dilemma was expressed by means of the mystery, crime, romance – and, what is of special interest for this article, the western (Pope).

Both dreadfuls and dime novels were illustrated and they appeared sequentially in magazine installments and booklets, which evokes some associations with TV series. Catherine Sheldrick Ross asserts that "as a widely-shared source of popular stories, stereotypes and social mythology, dime novels were the nineteenth century equivalent of television in the second half of the twentieth century" (Ross: 196). Formulas shaped by the popular literature of the 19th and 20th century have directly impacted the contemporary ways of storytelling, such as films and, at least to some extent, video games.

The Western is usually situated in the vast regions of the American frontier; the main character is an individual who takes revenge on villains or revolts against social rules. Fast-paced action – including shootings and horse pursuits – is also indispensable here. Rapid events and picturesque areas of the uncultivated West seem to make a perfect material for a film. And perhaps this explains so happy a marriage between the western and cinematography: nowadays a mention of the genre brings to mind film, not literature, although the latter is a native medium for the kind. Novels and short stories describe events, yet they are unable to present fast-paced action – film seems to be more adequate for that.

The problem of the video game is more complex. It is more similar to films than to written works, as it uses visuality and sound; what makes it unique is interactivity. *Desperados III* opens each level with the background story in the form of the text displayed on a loading screen. This narrative has some events, characters and setting, which seem to be extremely conventional – and up to this point the title behaves as a model representative of the formula western. Things become complicated when the game stops loading and it launches, turning the genre into a stealth-based strategy.

In his book John A. Dinan speaks about the western this way: "it is usually a fairly straightforward action-adventure story […]. The story moves at an agreeable pace, providing a quota of vicarious armchair thrill that add up to relaxation and entertainment" (Dinan: 93). This passage relates to fiction, yet it can be applied to film as well. The fast-paced action and suspenseful events seem to stand the core of the genre: without them, it would cease to exist. It is highly unlikely that a slow-moving, almost static image would satisfy the audience that has specific expectations regarding the formula. *Desperados III*, however, seems to take great attempts to rebel against this principle. This involves its general mechanics and the characters' individual skills, as well as temporality and spatial design. The revolt against the fast-paced action has no other roots than in the process of adapting the formula western to the game's genre.

## Gameplay

The title by Mimimi is a combination of a stealth and strategy. Usually westerns do not have much to do with sneaking around or strategic planning. The game gives the player a choice as to how to complete a level: he can either open fire, causing commotion and inviting the general attention, or make every effort to remain silent, resorting to stealth and tactics. However, one may quickly realise that the first – fast-paced, and thereby comparable to the action of traditional westerns – technique is not the best choice, for at least two reasons: 1 – in the case of an alert enemies call for reinforcements, and then the player's gang is outnumbered, which usually ends in the desperados' failure; 2 – killing an enemy with a gun is not as satisfying as eliminating him in a more sophisticated

manner, such as luring him into a secluded place to get him entrapped or dropping a brass bell on him.

In other words, *Desperados III* reveals its full potential only when the player resorts to the mechanics of stealth and tactics. It seems that the title by Mimimi is more appealing and rewarding when it is played as a representative of the output genre rather than when one looks for some elements of action in it. It may therefore be concluded that the western in the game rejects its native environment, which is that of dynamic events, gunshots and turmoil, and turns to the mechanics which involve undertaking opposite activities.

Going further, not only does the transmedia generic revolt against the pace of the action on the level of gameplay cover the general gameplay rules, but also it affects the characters' individual actions. The mechanism of disguising is very common in stealth games; it, for example, plays a crucial role in a popular action series *Hitman*. This element is not missing from *Desperados III*. The skill of disguising is exclusive for Kate O'Hara, who can change an outfit to camouflage or seduce enemies. She thereby diverts their attention from her fellows sneaking in through the map (they can fall on a seduced man from behind and eliminate him). If one has Kate O'Hara at one's disposal during a mission, her help becomes invaluable; although she is the worst-armored character in the gang, her skill in disguising provides a way-out from the most complex and seemingly unsolvable situations.

This mechanism seems to be generally absent from both traditional westerns and action-based video games set in the Wild West, such as *Red Dead Redemption 2* or *Call of Juarez*. One of the possible explanations is that, again, disguising and seducing enemies halt the pace of action: romances and affairs are rather static, as opposed to rides and pursuits. What is also important, in order to be able to camouflage and control an enemy, Kate needs to steal clothes first, which consumes some additional time and traces the story off from the main trail.

Apart from disguising, *Desperados III* uses some other mechanics canonic for stealths: the bait. As Alexandra Heather plainly explains, coins, which have been an integral part of the *Hitman* series, "serve a very simple purpose: toss them near any computer-controlled characters and they will turn to investigate the sound" (Heather, 2018). In *Desperados III* one may, for instance, toss a coin

or whistle to lure some types of enemies into particular places, where they can be got rid of without any witnesses. Such an action involves some planning, which again decreases the pace of the game.

These cases are just examples of the stealth mechanics applied to the title by Mimimi. It is worth noting that in each case the process of the enemy's elimination takes several steps; before an opponent is killed, the player needs to do something else, such as stealing a dress or tossing a coin into a particular location. Killing enemies by means of these tactical tools consumes more time than eliminating them in a straightforward way, for instance by shooting. The fact that the mechanics in *Desperados III* consists of activities that delay the progress of action gives evidence of the game's breaking up with the core rule of the western genre.

## Time

The concept of time in the title by Mimimi is yet another field of the game's battle with the principles of the traditional western. As it goes for the medium of film, the genre under discussion is the one which should be watched at one turn, from the beginning to the end, without any pausing. The situation when the action film is stopped in medias res is unconceivable. This is but another rule that is broken in *Desperados III*: not only does the game enable the player to stop time, but also it encourages him to do so, which stems directly from the principles of the genre to which the western story was adapted.

*Desperados III* is a real-time strategy, which can be clearly defined as the kind of strategy where "all movement, construction, combat etc., are all occurring in real time" (Sethy et al.: 257). However, on all difficulty levels (except the hardest) the game offers the showdown mode, which lets the player stop time to plan each character's actions in advance. Having arranged the movements, the player returns to the real time, observing the desperados performing pre-planned actions. It is not difficult to guess that the mode makes the play satisfying – the action that is carefully planned is very often spectacularly finished. Yet, on the other hand, the showdown suspends the flow of action. The narrative cannot move on, because the player – affected by the vision of the stunning

complementation of his tactical planning – stopped the in-game time to think about the next movement.

If *Desperados III* were "just" an RTS, the problem of its temporality would not be much complicated: the game would probably remain happy with the imitation of real temporality. Yet it is also a tactics that involves arranging and foreseeing, which usually entail time's suspension. The showdown mode therefore serves as a useful tool in the game. However, sitting and planning does not have much to do with the western genre, where going and doing is more appreciated. The action-focused games set in the Wild West, such as *RDR2*, imitate traditional westerns to a great extent, not only in terms of the types of tasks one does, but also in terms of the understanding of temporality. Time in these titles just is – it passes and that is all. It is by no means self-reflexive; it is pointless to focus on it. The situation is quite different in the game by Mimimi, where time demands the player's constant attention.

Tasks in *Desperados III* are challenging – the smallest mistake may end tragically. The developers were aware of this; thus they applied quick saving to the game. Significantly, the player is from the very beginning encouraged to take this option as a habit: if he does not save his progress for more than one minute, the program informs him about it and advises to do so as soon as possible. In case something goes wrong, one may quickly retrieve the status from before the last save, instead of starting the whole mission from scratch. The player may save and load the game countless times, repeating the sequence he spoilt over and over again. This implies that some additional time is needed to beat the game: the mission may be completed relatively quickly, if no mistakes are made, but if sequences are repeated, it takes much longer to finish it.

The mechanism of the quick returning to saving points is fully justified for the kind the game represents and it works perfect, especially if one plays on the highest-difficulty level, whereon mistakes are very common. At the same time, it is difficult to imagine an action-based film working this way. Events need to go smoothly here, which makes going back in time unacceptable. As regards the traditional western, the main hero never does mistakes: if he is to blow up the railroad, he achieves the goal at the first attempt; if he chases a villain, sooner or later he captures him – and if he takes part in shooting, he never misses.

The character in the formula western is perfect – as opposed to the outlaws in *Desperados III*, who are allowed to repeat sequences in their tasks endlessly.

## Environmental design

Western films are typically set in uncultivated areas. A natural place provides a perfect background for the character's rebellion against civilisation. As Max Westbrook states, "the West provides an ideal setting for the American hero's revolt and search. Urban rebels must take on characteristics of the very institutions they oppose, for it is difficult to convince readers that an unsophisticated outcast could reshape New York" (Westbrook: 233). Moreover, the author says, in the coarse, uncultivated West "cowboy heroes can perform courageous acts on the basis of what they are as individuals. They can creditably be very crude of speech and even be praised for it" (Westbrook: 233). What is also of importance there is the fact that westerns are associated with open spaces. Jack Schaefer opens his novel *The Big Range* with such words: "I like to write about the wide open spaces when they were still open and their wideness could enter into the people, some of the people, who left life's footprints on them" (qtd. Westbrook: 234).

Similarly to the wilderness of the setting, the boundlessness of space in westerns complements the characterisation of the hero, who embodies freedom and limitlessness. John A. Dinan asserts that "the fictional pulp cowboy had no family life and no permanent relationships" (Dinan: 15). This stems from the fact that, according to Dinan, "the bulk of Western pulp fiction was written by males for males" (Dinan: 15); the exception was the "romance westerns", which were created for the female audience (Dinan: 15). Yet most representatives of the traditional genre are characterised by the "complete masculine freedom and a total absence of the personal and domestic problems" (Dinan: 38).

In terms of its setting, *Desperados III* uses the genre's convention to the full: the action is placed in coarse areas, grassy ranchos and small towns with saloons; railways and monumental bridges are also not absent from there. However, playing the game, one quickly realises that its seemingly vast and boundless environment does not have much in common with the liberty manifested by the construction of space in western films and fiction. The setting in

*Desperados III* may look conventional, but in fact it is the world in which the freedom of the player's movement is strictly limited, which is a consequence of the adaptation of the western story into the stealth-based tactics.

Each location in the title has clearly-established boundaries. This arises from the specificity of the game's kind: usually objectives of missions in stealths and tactics involve eliminating particular opponents and getting from one point of the map to another, in the way – or one of several ways – pre-planned and predicted by developers. To achieve such types of goals, the player does not need an open, spacious world, in which he can lose himself, as it goes, for example, for *RDR2*; contrastively, the virtual environment in a stealth or tactical strategy has clearly marked boundaries, which help one accomplish the mission's goals in the most organised and satisfactory manner possible.

Coming back to *Desperados III*, the boundaries that define each location in the game are most often wild – the setting is limited by steep cliffs, high mountains or rivers. Nature thus serves as a boundary here. This puts the western by Mimimi Games in opposition to traditional principles of the genre's setting, whereupon the natural space – with open, limitless landscapes, such as prairies and vast fields – stands for the character's freedom and independence. In the course of the adaptation of the formula to the stealth tactics the essential principle of the setting in the western is thereby broken.

Moreover, in *Desperados III* there are some elements of the environment that suspend the flow of action in the game. The rules of the stealth game entail hiding – either of oneself or somebody or something else (for instance, an enemy's corpse). And if it is so, then the virtual world must be designed in the way that such an activity be possible. Locations in *Desperados III* are therefore crammed with places where the player can conceal the members of his gang and their victims. Moreover, in some cases the character must wait before he can leave his hideout, as for example an enemy stands too close to let the desperado leave unnoticed. And waiting is a natural enemy of the progress of action.

The same situation takes place when it comes to using some other interactive elements of setting, namely objects or constructions that may prove useful in killing opponents (movable stones, a brass bell and so on): the player needs to crouch and observe walking enemies for some time to be able to finally reach

an object without detection. This is yet another situation where the space of the game facilitates the inhibition of the flow of events.

As regards the setting, again such title as *Red Dead Redemption 2* seems to be closer to what is postulated by the western's conventions: the game has a vast open-world map, wherein the player moves freely, which directly relates to the setting presented in traditional westerns. The "vastness" and "boundlessness" of the environment in *RDR2* results from the fact that this game belongs to a different genre than the title by Mimimi.

## Perspective

The perspective of storytelling is yet another aspect of *Desperados III* that bears the evidence of the title's divorce with the tradition of the western at the point of its adjustment to the stealth-based tactical game. Regardless of whether of a higher or lower quality western films are, their popularity stems from the fact that they offer much action and as much participation in the events, using the tools available for the medium. Apart from what is shown on the screen, in the film it is also important how it is shown. Some perspectives and camera shots are so characteristic for the genre that they are named by its terminology.

The camera shot called the cowboy shot frames the character up from his thighs. This perspective was associated with westerns as they applied it to frame a gun by a hero's hip. Going further, the cinematographic representatives of the genre very often use the close-up and extreme close-up camera shots, showing action in a detailed way. Classic examples of films using this technique are *The Good, The Bad And The Ugly* (1966) and *Once Upon a Time in the West* (1968), both directed by Sergio Leone. Such a detailed perspective creates tension and it gives the viewers a chance to know characters by themselves. The western hero does not need to be talkative – he can remain silent for the most of the film, yet the audience knows each and every change in his mood due to the camera's showing his face in a close-up. The mechanism of an unspoken dialogue derives from real life, where the most of interpersonal communication is based on nonverbal signs.

The western film often lets the audience look at events from the eye-level perspective. Engaging and natural, this technique is used in the FPP

(first-person perspective) games, wherein the player sees the world with the eyes of the character and, to some extent, the TPP (third-person perspective) games, in which the camera is set right behind the character's back. The FPP and TPP are used in action and role-playing games, as such views provide the player with the combat and interaction with the world in the most detailed way. Again, the good examples are the series *Call of Juarez* and *RDR*. It is far easier for one to identify with the character if one looks at the world through his eyes – or at least stands near him.

The close-ups and the eye-level perspective seem to have disappeared from the western in the process of its adaptation to the tactical strategy. In *Desperados III* developed by Spellbound Entertainment, where some activities – such as shootings – are presented in TPP. However, this element was widely criticised by the fans of the series, which proves that the western game by no means has to follow in film's footsteps to be successful. Learning by their predecessors' mistakes, Mimimi Games completely abandoned the close-views – they are absent even from the cut-scenes, which show action from the isometric perspective.

Not only cut-scenes, but also the main gameplay is presented from this viewpoint. The classic representatives of the genre of stealth, such as *Hitman* or *Thief*, are at the same time action games, and they offer the most suitable perspectives for their kind: the former the third-, and the latter the first-person view. *Desperados III*, in turn, is – apart from being a stealth – a combination of a tactics and strategy, which fully justifies the use of the perspective "from above" that is applied broadly to strategies (*Civilization* or *Age of Empires* are just examples). The fact that the western-themed title is put into such a view has several implications for this genre.

The isometric view is by no means a recent innovation. In 1988 Will Brooker wrote in a magazine *CRASH*:

> the player in these [isometric] games is 'positioned' somewhere up in the air, outside the playing area, so any game using the technique looks forced, like a technical drawing. Though its representation of object and rooms may be highly effective, if we're going to nit-pick we can't say isometric perspective gives a *realistic view*. But the technique has proved perfectly satisfactory for countless games, and it's pointless to damn them all for lack of realism.

The gaming industry has undergone a considerable development since these words were written; however, this observation is still exact, in so far as the isometric view remains satisfactory for many games of various genres (from action RPG-s, such as *Wasteland* to simulations like *The Sims*) – and that the perspective gives the impression of artificiality. In *Desperados III* the player can rotate and – to a limited extent – zoom-in the camera, which gives him some freedom, but the view remains schematic. Moreover, the camera is equipped with the elements of inventory, which, indispensable and comfortable though, enhances the sense of the perspective's artificiality.

However, the view under discussion seems to be more objective than any type of close-up: a broad perspective which covers the substantial part of a map and embraces many characters all at once resembles God's outlook. From this perspective the world and characters are very little; one sees roofs and people's hats. And moreover the distance between the player and his characters is clearly perceptible.

In western films cinematic techniques facilitate the audience's participation in the story. Thanks to close-ups and the eye-level perspective the player is engaged into what he sees – he appears to be thrown into the world of the western, where he observes events with his own eyes and reads characters' inner states from their mimics and gestures, as it takes place in real life. This perspective makes the relation between the audience and characters personal – they bond on equal terms. The view in *Desperados III* is, in contrast, artificial. There are not so many occasions to look at real life from the isometric perspective; such an outlook is restricted for technicians and their paper projects. Furthermore, the insight into facial expressions of the characters in the game is not permitted, even in the cut-scenes – therefore the relationship between the player and the group of outlaws remains remote, and it is more the "God vs. creation" type of alliance rather than any personal kind of "face-to-face" acquaintance.

The perspective in *Desperados III* is another field where the game takes a controlled revolt against the tradition of the western genre. This comes to pass under two conditions: the artificiality of the view and the distance between the player and the world. Shots used in western films aim to show the action in a natural and straightforward manner, as if viewers saw it with their own eyes. In western films – as well as in action-based video games set in the Wild

West – the techniques used to present events aim to engage one in the course of action and make him feel a part of the fictional world. The perspective in *Desperados III* expresses something totally different. The "dishonesty" of the isometric view stems from the fact that this perspective is not very common in everyday life, being assigned to the technician's works. What improves this artificiality is the appearance of gameplay tools on the screen. In addition, the use of the camera in the game creates the distance between the player and characters, suggesting that the communication between them takes place on unequal terms. The main principles of the western genre are thereby again twisted.

## Conclusions

*Desperados III* is something more than just a western. In the course of its adaptation to the environment of the stealth-based tactical strategy game, the work by Mimimi Games acquired some new qualities. To create the game, the developers used the same engine as in their previous title about the group of Japanese experts on espionage. The attempt to teach the outlaws from the Wild West the art of sabotage and surveillance resulted in the revolt of the game against the classic formula of the western film and fiction. As a result of the generic transformation, the game about five desperados is characterised by a controlled, slow-paced action with the possibility of moving backwards in time and repeating each sequence of gameplay, and a distanced, artificial perspective.

The analysis in the paper has proved that it is possible to preserve the features of the formula western in the process of its adaptation to the interactive medium. To do so, the game needs to have devices that allow these principles to develop. One of such devices is the specific gameplay mechanics that does not inhibit the course of events; another is a close perspective, which enables the player to observe the action and its agents in detail, as if he was inside of the virtual world. What is also characteristic for the representative of the formula western is that it has an open environment with much of roomy landscapes – and this is also possible to attain in a video game. The ideal output genre to maintain these formulaic principles is the action game. This kind seems to perfectly mimic the means of expression applied to the western film. *Desperados III* has none

of the tools mentioned, as the game belongs to the genre wherein gameplay, perspective and environment are constructed in a totally different manner.

## Works Cited

Brooker, Will. "Looking for an Old Angle." *CRASH* 51 (1988). http://www.crashonline.org.uk/51/runagain.htm [accessed: 2.12.2020].

*Desperados III*. Mimimi Games, 2020. Computer Game.

Dinan, John A. *The Pulp Fiction: Popular History of the Western Fiction Magazine in America*. Boalsburg: BearManor Media, 2003.

Flanders, Judith. "Penny Dreadfuls." British Library, 2014. https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls [accessed: 2.12.2020].

Heather, Alexandra. "Hitman's Deadliest Weapon Is a Coin." Kotaku, 2018. https://kotaku.com/hitman-s-deadliest-weapon-is-a-coin-1830384113 [accessed: 2.12.2020].

Pope, Anne-Marie. "American Dime Novels 1860–1915." Historical Association. https://www.history.org.uk/student/resource/4512/american-dime-novels-1860-1915 [accessed: 2.12.2020].

Riedler, Jonathan. "*Desperados III*: Why THQ Nordic is Making a Prequel for the Stealth Tactics Series." Interview. Venturebeat, 2019. https://venturebeat.com/2019/06/10/desperados-iii-why-thq-nordic-is-making-a-prequel-for-ctics-series [accessed: 30.11.2020].

Ross, Catherine Sheldrick. "Dime Novels and Series Books." *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Eds. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso, and Christine A. Jenkins. New York–Abingdon: Routledge, 2011.

Sethy, Harshit, Amit Patel, Vineet Padmanabhan. "Real Time Strategy Games: A Reinforcement Learning Approach." *Procedia Computer Science* 54 (2015): 257–264.

*Shadow Tactics: Blades of the Shogun*. Mimimi Games, 2016. Computer Game.

Tocqueville de, Alexis. *Democracy in America* [1835–1840]. https://www.marxists.org/reference/archive/de-tocqueville/democracy-america/ch24.htm [accessed: 2.12.2020].

Westbrook, Max. "The Themes of Western Fiction." *Southwest Review* 43.3 (1958): 232–238.

## From the Action-Packed Film to the Stealth Strategy: A Controlled Revolt against the Tradition of the Western in *Desperados III*

**Summary**

*Desperados III* is a stealth-strategy developed by Mimimi Games in 2020. The game tells the story of five outlaws who undertake hazardous activities in the Wild West. As regards its plot, setting and types of characters, *Desperados III* seems to follow the principles of formulaic western fiction and films. Yet the process of the western's adjustment to the genre of tactical stealth has serious implications for the formula. The aim of the article is to discuss the game's rebellion against the tradition of the genre. The paper is divided into four sections. They examine the game's mechanics, its temporality, perspective and the construction of the virtual world in the context of the western's adaptation to the stealth-based tactical strategy.

**Keywords:** western, film, computer game, stealth game, real-stime strategy

**Słowa kluczowe:** western, film, gra komputerowa, skradanka, strategia czasu rzeczywistego

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-14

Krzysztof Antoniak
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin
ORCID: 0000-0002-0273-8151

# Film Noir: (Re)Constructing the Definition

## Introduction

Almost every scholar has her/his own definition of film noir as well as meticulously selected cinematic works which constitute a very personal list of film noir productions. However, such individual definitions may be rather imprecise and inexplicit, as not every film about a night life is a film noir and film noir does not necessarily have to depict a murder or corruption (Schrader: 70). Film noir is one of the best described phenomena in the history of cinema, and yet, despite the ampleness of critical works, it still remains extremely enigmatic. On the one hand, its genesis has been carefully traced and established, on the other hand, it has never been ultimately defined.

Although the academics interested in this subject seem to use this term quite abundantly, especially when referring to its contemporary equivalent, neo-noir, film noir's definition is still vague and disputable. Therefore, the lack of proper definition renders creating a unified group of such films almost impossible. The author of *Dark City: The Film Noir*, Spencer Selby accurately notices that film noir is "perhaps the most slippery of all film categories" (Selby: 3). The critical, frequently quite contradictory, works devoted to this phenomenon which have been written throughout the last decades have conceptualised film noir so diversely and broadly that the emergence of one and final definition is something that we may never witness.

Frank Krutnik points out yet another important consequence of not defining film noir: "The problematic identity of *film noir* serves to intensify its highly bankable and 'seductive' mystique: when a new film is labelled '*noir*' this serves as a promise of quality, that the film in question is more than just a thriller" (Krutnik: 16). Film noir, thus, appears to be a very flattering term, which may encourage the producers to advertise their movies using such a label. However, as Phillips correctly notices, one cannot misuse the term, for it loses its significance: "One must be aware that a film must meet certain standards to be considered among the classic film noirs. Otherwise one can nominate biker movies and slasher movies as film noirs" (Phillips: xi). Therefore, it is very important to at least attempt to define film noir and establish certain criteria which would help to ultimately decide whether a film can or cannot be categorised as film noir. In this article I review the most common definitions of film noir and explain why it is *not* a genre.

## The Origins of Film Noir

In 1946 a French film critic, Nino Frank used the term *film noir* for the first time to name a new trend that had been emerging in Hollywood cinema. Frank's coinage of the term was a response to the release of five American films screened in Paris during the summer of 1946: *The Maltese Falcon* (1941), *Murder, My Sweet* (1944), *Double Indemnity* (1944), *Laura* (1944) and *The Woman in the Window* (1944). Frank and other film critics believed that these films "signify a series of narrative, stylistic and thematic departures from Hollywood cinema of the prewar years" (Krutnik: 15). It was also in France that the first film-critical work about noir was published, namely *Panorama du film noir américan 1941–1953* by Raymonde Borde and Etienne Chaumeton. Interestingly, the directors associated with the trend maintained that in the first decade of noir's existence, they never felt that they were producing works that had something in common (Porfirio et al.: 102).

The cut-off dates of the trend were conventionally set by the premieres of precisely John Huston's *The Maltese Falcon* (1941) and Orson Welles's *Touch of Evil* (1958). During this period, according to Nicolas Christopher's calculations, over three hundred films were produced (Christopher: viii). Although the

birth of film noir is most often assumed to be the year of *The Maltese Falcon*'s premiere, this work did not initiate an immediate and intense movement in the cinema. Thomas Schatz writes that *The Maltese Falcon* can be treated as a prototype of a film noir trend which, in the early 1940s, was only just taking shape (Schatz: 126). *The Maltese Falcon* introduced the plot and characters typical of hard-boiled fiction, but it did not bring visual and narrative innovations, so typical of noir.

It was the premieres of *Murder, My Sweet* and *Double Indemnity* that truly introduced the trend, as these two films contained the defining elements of film noir, so intrinsic to hard-boiled literature, with which this trend is most strongly associated. Billy Wilder, whose *Double Indemnity* played such an important role in defining the trend, claimed that as a filmmaker he was never aware of any patterns. They appeared naturally and unconsciously, like handwriting (Porfirio et al.: 101). Noir became a symptom of collective thinking about the world. Wilder's statement, illustrating the fact that film noir lacked identity in the first years of its existence, is an important element in considering the role of literature in shaping the cinema.

The issues depicted in film noir are closely related to the mood prevailing in the United States during and after the Second World War. A noirish anti-hero is an alienated tough guy on the verge of the law accompanied by a beautiful and dangerous femme fatale who usually stands in his way. The inspirations for film noir can be traced to several sources. These include hard-boiled fiction, German expressionist cinema, psychoanalysis and existentialism. What characterises these concept are the realism, detailed descriptions of crimes and heroes from various social strata using colloquial language, often slang, struggling with fate and looking for their own identity.

Derived from hard-boiled fiction, film noir embodies various fears, especially fears caused by the proliferation of crime. In addition to the intensification of violence, although shown indirectly due to the Motion Picture Production Code, the most important elements that appear in film noir are the triumph of evil and the atmosphere of corruption, Moreover, the crime is no longer reserved for representatives of the criminal world; it could be committed by any apparently law-abiding citizen.

Many critics assumed that apart from hard-boiled fiction, it was German expressionism that had a decisive influence on the aesthetics of film noir. This association was imposed due to the type of shooting techniques used in film noir, such as chiaroscuro, unusual camera angles, diagonal composition of frames, image deformation, as well as the fact that many directors, such as Fritz Lang, were also painters specialising in expressionism. So popular in the United States and strongly present in film noir, although in its simplified form, is also yet another German invention, i.e. psychoanalysis. According to psychoanalysis, the character of femme fatale is, even today, analysed in terms of a woman who "castrates" and focuses on the destruction of the male ego.

## (Re)Constructing the Definition

A particular conundrum related to film noir is its definitional elusiveness caused, among other things, by the fact that noir is often used to describe images as different from each other as, e.g. shot in colour *Leave Her to Heaven* (1945), Gothic in the mood *The Spiral Staircase* (1946), and rather traditional, non-expressionist *The Big Sleep* (1946). Researchers still argue whether film noir is a style, a time-bound aesthetic and thematic trend, or, simply, a genre. Nicolas Christopher describes noir as follows: "Noir" has been used to describe everything from political movements and fads of dress to artistic trends and subversive impulses. Mercury-like, it slips easy definitions (Christopher: 36). Consequently, since the term has not been clearly defined, the list, even of the classic films representing noir, is inexhaustible. Depending on whether one classifies it as genre or a cycle, a style characterised by certain visual techniques or a narrative convention constructed around a particular plot, one can argue that sometimes quite divergent films have in fact noirish qualities.

As it was mentioned in the introduction, film noir can mean many things, but since probably the most disputable and frequently mentioned is its classification as a genre, the following analysis starts with this concept. A genre is characterised by, among others, a certain distinctive narrative structure, particular motifs and a typical visual design. Foster Hirsch, a proponent of the idea that film noir is a genre claims that it contains all the representative elements:

> Noir deals with criminal activity, from a variety of perspectives, in a general mood of dislocation and bleakness which earned the style its name. Unified by a dominant tone and sensibility, the noir canon constitutes a distinct style of film-making; but it also conforms to genre requirements since it operates within a set of narrative and visual conventions […]. Noir tells its stories in a particular way, and in a particular visual style. The repeated use of narrative and visual structures […] certainly qualifies noir as a genre, one that is in fact as heavily coded as the western.
>
> (Hirsch: 72)

Hirsch emphasises that even the titles of the noir films are characteristic of generic identification, since they serve as a cue for the audience and shape its expectations, suggesting "the thematic and tonal similarities among the films" (Hirsch: 10). Frank Krutnik distinguishes four reappearing elements present in noirish titles:

(i) the recurrence of 'key words' such as 'street' (e.g. *Street of Chance*, *Side Street*, *Scarlet Street*); 'city' (e.g. *The Sleeping City*, *Cry of the City*, *Night and the City*); and 'dark' and 'night' (e.g. *The Dark Corner*, *Night Has 1000 Eyes*, *So Dark the Night*);

(ii) the use of expressions from the 'hard-boiled' crime idiom (as with *Framed*, *Decoy*, *Fall Guy*, *Raw Deal* and *The Setup*);

(iii) the suggestion of a fatalistic or 'existential' thematic, or 'moods' of despair and paranoia (e.g. *They Won't Believe Me, Cornered, I Walk Alone, Criss-Cross, Desperate and Fear*);

(iv) the promise of a delirious combination of violence, death and sexuality (as in *Kiss of Death, Kiss the Blood of My Hands* and *Murder, My Sweet*) (Krutnik: 18).

Paul Kerr informs that in the 1930s and 1940s film titles were quite often reviewed with audiences before the films were even produced (Kerr: 53). Just like Hirsch, James Damico also maintains that film noir is a genre, yet he refuses to embrace it as a style, as Hirsch does. He claims: "I can see no conclusive evidence that anything as cohesive and determined as a visual style exists in FN [film noir]" (Damico: 105). Damico states that film noir is a genre due to a certain narrative pattern that can be observed in it. He sees this pattern "as the typical noir plot, in which the main character is lured into violence, and usually to his own destruction, by the femme fatale" (Conard: 10).

However, many scholars disagree with the opinion that film noir meets the requirements to be classified as a genre. Krutnik questions even the definition of a genre itself, pointing out that "a genre cannot simply be defined in terms of the elements it contains" (Krutnik: 8). Leo A. Handel argues that "a picture is never a hundred per cent *western*, *mystery*, or *comedy*, but it usually includes many other basic story types. A *western* picture might, and often does, include elements such as mystery, romance and so on" (Handel: 45). Krutnik states that generic labels are rather vague as they "tend to be very loose, demarcating broad and at times far from contradictory parameters" (Krutnik: 8). He then explains that when one takes, for instance, a comedy into consideration, one notices that there are many different subtypes of this genre. On the other hand, certain generic labels are used interchangeably to describe the same film, e.g. mystery, thriller or suspense film (Krutnik: 8). Interestingly, Janet Staiger maintains that Hollywood films "have never been pure instances of genres" (Staiger: 185).

Therefore, the question that arises concerns the definition of a genre itself. If we understand it as a set of formal patterns that provides a film with an individual generic label or identity and distinguishes it from a broader group of films, then film noir should not be considered in terms of genre, as some films which have always been included in the corpus of film noir differ significantly and would not meet this requirement, as Krutnik states: "A central problem with regarding *film noir* as a genre is that it will never incorporate all of the films which have been included within the *noir* corpus […]" (Krutnik: 18). However, if we accept the fact that films that are frequently classified as strictly generic, can, even so, contain transgeneric elements, in such a case film noir can be considered a genre. Nevertheless, even if one acknowledges film noir as genre, one has to face yet another issue regarding the filmmakers' intentions of producing a noir film in this particular genre. In *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization* Jennifer Fay and Justus Nieland aptly convince that regarding film noir as a genre can be problematic as:

> Hollywood directors in the 1940s did not set out to make a "film noir," but rather a "melodrama," a "thriller," a "mystery," a "red meat crime picture," or a "detective story." Instead, […] it was the postwar generation of French critics who, viewing these pessimistic American films in very specific historical circumstances, gave them the label that still sells today – "film noir."
>
> (Fay, Nieland: 125)

Looking at this problem from such a perspective, one cannot really speak of genre with reference to film noir, as a concept of a film noir as a genre did not exist when the first films were produced. The fact that the films shot in the 1940s' America comprise elements that are somehow distinctive was purely coincidental, as the directors themselves claim. Nevertheless, perhaps the inception of every new genre involves touching the unknown, creating something novel and breaking an old convention.

Some critics propose that film noir should be considered as a transgeneric phenomenon rather than a strictly defined genre. Palmer denies film noir a generic status as he claims that film noir has existed "through a number of related genres whose most important common threads were concern with criminality […] and with social breakdown" (Palmer: 30). Just like Fay and Nieland, Palmer argues that films regarded as noir productions are usually classified differently in terms of their generic categories, such as "the crime melodrama, the detective film, [or] the thriller" (Palmer: x). Hence, this mystique sublime substance that film noir contains cannot be its generic identity, for the phenomenon in itself is transgeneric, as it relates to many genres.

Moreover, there is yet another argument which illustrates why film noir is not a genre, namely its temporality. Genres tend to be timeless, they are not bound by periodicity. They may change over time, but they are not limited to any particular period. Film noir, however, is most often associated with the 1940s American B-movies. Certainly, the phenomenon is still present in contemporary cinema and has undergone a revival, yet the modern equivalent is actually considered to be a neo-noir or sometimes retro-noir, not film noir per se which most of the time serves as a brand name for American film classics of the 1940s and 1950s.

Thus, the theory conveying the idea that film noir is a genre seems rather flawed. However, an assumption that film noir should actually be considered a style is highly supported and quite popular. Some critics investigate noir as a visual style, others underscore its significance as a periodic style. All in all, the phenomenon of 'film noir' frequently appears in combination with the word 'style.' An American scholar Thomas Schatz claims that "Film noir was itself a system of visual and thematic conventions which were not associated with

any specific genre or story formula, but rather with a distinctive cinematic style and a particular historical period" (Schatz: 112).

In *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Frank Krutnik provides a reader with an interesting comparison proposed by a writer and a filmmaker Edgardo Cozarinsky. He claims that in film noir it is precisely the style, not the narrative that matters. Cozarinsky states that noir style serves as a "kind of performance where the story is just as necessary, and important, as the libretto to an opera, a pre-*text*, whether for music or for a more concerted play of sounds and images" (Krutnik: 19). Such an approach conclusively rejects the generic identity of film noir, as in any genre, the plot is by far at least as important as a style.

Nevertheless, a further problem arises concerning the question of importance of the narrative in film noir. It is doubtful whether one can define film noir disregarding its narrative aspect altogether. It could possibly be helpful, since based on their plots some classic film noirs differ significantly, hence it is difficult to define noir in terms of its narrativity; however, when disjunct from the plot completely, film noir loses a huge part of its identity. Furthermore, if one overlooks noir's narrative, the stylistic elements, such as *chiaroscuro*, which are supposed to be distinctively novel and specific to its style, are really just borrowings, indicative of other artistic conventions. Krutnik argues that

> Descriptive accounts of the '*noir* style' tend to be highly generalised – highlighting sets of features which are by no means specific to *film noir*. It is doubtful that one could convincingly show that *noir* is actually characterised by a unified body of stylistics – rather, it seems to be the case that what is referred to as the '*noir* style' tends to be a more disparate series of stylistic markings which can be seen as *noir* when they occur in conjunction with sets of narrative and thematic conventions and narrational processes.
>
> (Krutnik: 19)

William Park seems to have alleviated the conflict between the supporters of the idea that film noir is a genre and those who claim it is a style: he simply admits it is both, "the only Hollywood genre that is also a style" (Park: 6). He elaborates saying that:

> In this case the genre depends more on the situation and actions of the protagonist, while the style consists of dark cities, night clubs, detectives, femme fatales,

> expressionist camera work and chiaroscuro. When a writer refers to film noir, he may be referring to the genre or the style, for of course in the classic period the two accompany one another and cannot be easily separated.
>
> (Park: 7)

It is interesting that many scholars seem to understand the term *film noir* similarly and focus on the same elements, yet their nomenclature differs. Perk underscores the importance of narrative elements and visual style in film noir, arguing that it can easily be considered both a genre and a style. Andrew Spicer also emphasises the significance of all constitutive elements such as the plot and visual elements, but he applies yet another term when defining film noir, which is a *cycle* of films, claiming that neither genre nor style convey the complex idea behind film noir.

Spicer maintains that film noir, as a cycle of films, is characterised by "a similar iconography, visual style, narrative strategies, subject matter and characterisation" (Spicer: 4). Furthermore, he claims that film noir cannot simply be defined as a style or genre, as such terms would not reflect the main aspect of film noir, which is the way of looking at the world: "Any attempt at defining film noir solely through its 'essential' formal components proves to be reductive and unsatisfactory because film noir, as the French critics asserted from the beginning, also involves a sensibility, a particular way of looking at the world" (Spicer: 25). A Norwegian critic and noir specialist Henrik Gustafsson also asserts that perceiving film noir only as a genre or a style is quite constraining and one should perhaps "steer away from stable epistemological categories such as genre, iconography or period style toward the more elusive phenomenological notions of atmosphere, affect, and encounter" (Gustafsson: 64). In fact, in one of the first critical texts investigating the classic film noir written in 1955, the French film historians Raymond Borde and Étienne Chaumeton also employ the term *cycle* to describe a class of films which ignite a peculiar feeling of anguish in the viewer:

> the moral ambivalence, the criminality, the complex contradictions in motives and events, all conspire to make the viewer co-experience the anguish and insecurity which are the true emotions of contemporary *film noir*. All the films of this cycle create a similar emotional effect: *that state of tension instilled in the spectator when*

> *the psychological reference points are removed.* The aim of *film noir* was to create a *specific alienation*.
>
> (Borde, Chaumeton: 25)

Thus, the term *cycle* stands for a collection of films which are distinguished by more than a generic identity and a visual style; it describes cinematic artefacts that embody this inenarrable quality of film noir: the mystical entirety with its narrative elements and stylistic devices which, in combination, enchant the viewer and evoke the feeling of alienation.

However, some critics, who also acknowledge the existence of a certain unspeakable darkness and pessimism in film noir, prefer a different term. When defining film noir, they do not focus on a particular group, or cycle of films, but they understand film noir as a tone and mood. Paul Schrader writes: "Film noir is not a genre […]. It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict, but rather by the more subtle qualities of tone and mood" (Schrader: 8). Nonetheless, one has to consider whether it is advisable to try to define one eerie term, such as *film noir*, applying terms which are also quite vague. Frank Krutnik also discourages from explaining film noir in terms of tone and mood, stating that the terms are "in themselves quite complex and often loosely defined" (Krutnik: 19).

Before concluding what film noir actually is, it is necessary to recapitulate what it is not. Even though Foster Hirsch and James Damico try to prove it is a genre, the corpus of film noir includes films that are so generically different that defining film noir as a genre would not be the most appropriate option. R. Barton Palmer's idea that film noir is a transgeneric phenomenon is probably more suitable, yet quite broad and not enough precise. Thomas Schatz's theory that noir is in fact a style points to the visual aspect of the films, which is by all means crucial. However, one cannot ignore the fact that as regards its origin, film noir has its roots in expressionism, from which it has inherited its stylistic elements, but it also harks back to hard-boiled fiction, which permeated to its narrative. It is important to underscore that film noir cannot be regarded only in terms of its narrative elements or its visual style. It is an entity in which both these elements have a profound effect on the viewer. Moreover, what Andrew Spicer calls "a particular way of looking at the world" (Spicer: 25), or Henrik Gustafsson defines as "atmosphere, affect, and encounter" (Gustafsson: 64) is

indeed an elusive and quite subjective quality of film noir. One could say that it is precisely this mysterious mood of film noir that makes it impossible to define; however, film noir is more than just a mood, so defining it as one is not enough either. Claiming that it is a cycle of films does not fix the problem of deciding whether another possibly noirish film can be included within this cycle if one cannot objectively say why the films that constitute the cycle are in it.

When trying to (re)construct the definition of film noir, one encounters numerous problems, as by now the concept has been described in so many ways by critics who have focused their attention on particular aspects of this phenomenon instead of the bigger picture. If one scrutinizes film noir's narrative and defines it as a genre, one neglects to include many a films that could be included in the cycle, but are more characteristic of different genres, or are too transgeneric to fulfil the definition of film noir genre. If one focuses only on the style, the narrative, which is by all means very important as it reflects societal problems and attitudes, loses its importance. However, defining the concept as a whole seems futile.

James Naremore claims that film noir cannot be defined. He states:

> The fact is, every movie is transgeneric or polyvalent. Neither the film industry nor the audience follows structuralist rules, and movie conventions have always blended together in mongrelized ways. […] Thus, no matter what modifier we attach to a category, we can never establish clear boundaries and uniform traits. Nor can we have a "right" definition – only a series of more or less interesting uses
>
> (Naremore: 6)

In fact, every critic sees something different in noir and has their own "unstated agendas" (Naremore: 6). Especially considering the fact that people do not define things objectively, simply by grouping similar concepts according to their qualities; but they "create networks of relationship, using metaphor, metonymy, and forms of imaginative association that develop over time" (Naremore: 5). Since apart from distinctive hard-boiled narrative and expressionistic visual elements, film noir consists of such indescribable concepts as "phenomenological notions of atmosphere, affect, and encounter" (Gustafsson: 64), which are quite subjectively constructed, every viewer, even an educated one, experiences film noir subjectively and hence defines it differently. In *Noir Affect*, Christopher Breu and Elizabeth Hatmaker aptly claim

that "noir is elusive. While all critical categories are characterized by debate and disagreement, noir as a category seems particularly prone to fractiousness, dissension, and divisiveness" (Breu, Hatmaker: 1). Therefore, (re)constructing the definition of film noir in such a way so as to satisfy all critics and scholars is rather doubtful.

**Works Cited**

Borde, Raymond, Étienne Chaumeton. "Towards a Definition of *Film Noir*." *Film Noir Reader.* Eds. Alain Silver, James Ursini. Limelight Editions, 1996. 17–25.

Breu, Christopher, Elizabeth A. Hatmaker. "Introduction: Dark Passages." *Noir Affect.* Eds. Christopher Breu, Elizabeth A. Hatmaker. New York: Fordham University Press, 2020. 1–28.

Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. Berkeley: Shoemaker & Hoard, 2006.

Conard, Mark T. "Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir." *The Philosophy of Film Noir*. Ed. Mark T. Conrad. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006. 7–22.

Damico, James. "*Film Noir:* A Modest Proposal." *Film Noir Reader*. Eds. Alain Silver, James Ursini. Limelight Editions, 1996. 95–106.

Fay, Jennifer, Justus Nieland. *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. Routledge, 2010.

Gustafsson, Henrik. "A Wet Emptiness: The Phenomenology of Film Noir." *A Companion to Film Noir*. Eds. Andrew Spicer, Helen Hanson. Wiley-Blackwell Publishing, 2013. 50–66.

Handel, Leo A. *Hollywood Looks at Its Audience*. Champaign: University of Illinois Press, 1950.

Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1981.

Kerr, Paul. "Out of What Past? The 'B' *Film Noir.*" *Screen Education* 32.3 (1979).

Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge, 2001.

Naremore, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 2008.

Palmer, Barton R. *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. Boston: Twayne, 1994.

Park, William. *What Is Noir?* Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2011.

Phillips, Gene D. *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*. The Scarecrow Press, 2012.

Porfirio, Robert G., Alain Silvesti, James Ursini. *Film Noir Reader 3*. Limelight Editions, 2002.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981.

Schrader, Paul. "Notes on *Film Noir*." *Film Comment* 8.1 (1972): 8–13.

Selby, Spencer. *Dark City: The Film Noir*. Jefferson, NC: McFarland, 1984.

Spicer, Andrew. *Film Noir.* Routledge, 2002.

Staiger, Janet. "Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History." *Film Genre Reader III*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. 185–199.

## Film Noir: (Re)Constructing the Definition

### Summary

Throughout the last 80 years, scholars and film critics have tried to define film noir and come up with various theories. Some claim film noir is a genre, others classify it as a style. The definition of the phenomenon appears to be rather elusive. In consequence, some films are classified as noir or neo-noir even though they seem not to meet the necessary requirements to be categorized as such. The following article examines the most popular theories on film noir and explains why it is impossible to construct one and final definition.

**Keywords:** film noir, genre, style, tone, mode, cycle, transgeneric, definition

**Słowa kluczowe:** film noir, gatunek, styl, ton, moda, cykl, transgatunkowość, definicja

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-15

Krzysztof Skórski
John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0003-4782-8780

# The Ever-Evolving Maze – The Analysis of Metal Genres

Most scholars define metal music as a genre of rock music that separated from the mother genre in the early 1970s (Weinstein: 11). In the book *Heavy Metal: The Music and Its Subculture*, Deena Weinstein also states that both rock and roll and rock are "far too broad to be considered genres themselves […] Neither rock and roll nor rock have a standard definition. Each is a bricolage that can only be defined or totalized from one of its aspects" (Weinstein: 11). Therefore heavy metal is a genre within a greater musical current, not a subgenre of rock music. However, this kind of music turned out to be particularly prolific and gave birth to numerous genres, subgenres, and fusion genres on its own. Therefore, modern metal music may be treated as a meta-genre since it encompasses many distinct genres that evolved from a common stem – heavy metal of the 1970s. In this article, I intend to explore and describe metal music and its internal subdivision to demonstrate that despite its harsh façade it is, in fact, an intricate, eclectic, and ever-evolving genre. But first, it is necessary to define the key features of metal.

## What constitutes metal?

As far as the sonic structure of metal music is concerned, probably the quintessential elements are its volume and power that should overwhelm the listeners and immerse them into the music (Weinstein: 24). The leading musical instrument in metal is the electric guitar that can produce a wide range of sounds, which is then distorted, amplified, and altered by peripheral equipment. Heavy metal guitarists must possess high proficiency in the art of playing guitar, as their lines are usually much more elaborate and complex than those in other rock genres. Guitar solos are another crucial element of heavy metal music; they are part of the song when the vocalist remains silent, and the lead guitar takes over his/her role. The solo is the moment when metal guitarists can genuinely shine and demonstrate their virtuosity. Most of the metal bands have at least two guitarists: a lead guitarist, who plays melodic lines and solos, and a rhythm guitarist who creates the rhythmic background for the former by providing riffs and other rhythmic techniques.

The next metal-defining instrument is a set of drums that is usually far more developed than drum kits for other forms of rock music to offer a wider range of sound. The primary task of percussion is to establish the rhythmic tempo of the song, yet the sound of drums is far more prominent and audible than in other music genres. Metal drummers always play with both arms and legs – the bass (kick) drum is the essential component of metal music. Percussion is supported by another instrument, namely a bass guitar. Despite amplification, the bass lines are often overshadowed by other instruments and indistinguishable for many listeners. Nonetheless, the bass guitar plays a vital role in metal music. According to Deena Weinstein, "its contribution to the instrumental mix is what makes heavy metal 'heavy'" (Weinstein: 24). Apparently, a heavy metal song deprived of the bass line lacks the richness and depth of sound. The emphasis on lower sounds gives metal music tactile dimension and enables music to be felt, not only heard (Weinstein: 25).

Although the electric guitar, drums, and bass guitar are the standard instruments in metal music, other musical instruments are also present in its various genres. In mainstream heavy metal, especially in its early stages, among the bands such as Deep Purple, Rainbow, or Dio, the most popular instrumental

addition were keyboards which are also quite a common feature of the modern metal scene (e.g. Rammstein, Dream Theater, Stratovarius). Furthermore, some more "eccentric" musical instruments are also present in metal music, especially when blended with other musical styles. A perfect example of such fusion is the genre of folk metal, which often utilizes various instruments such as violin, wind instruments, accordion, or ethnic instruments (e.g. Arkona, Eluveitie, Korpiklaani).

The vocal is the final element of the sonic structure of metal music; it considerably varies depending on the metal genre and a band's individual style ranging from screaming and death growl through melodic recitation, rapping, and typical rock vocals to the operatic soprano. The primary aim of metal vocals is to display emotionality explicitly and authentically, which can be achieved by the application of vocal techniques. For instance, screaming may be interwoven into clean vocals to create the atmosphere of an internal struggle. The expression is always powerful; there is no place for softness, subtlety, or irony. This emphasis on authenticity has its origins in the 1960s counterculture (Weinstein: 26–27). Another significant feature of metal music is the fact that vocals are not the privileged element of the musical composition but its part. They challenge the guitar and *vice versa*, creating **"**rivalry**"** between the vocalist and guitarist, yet one should not be eclipsed by another (Weinstein: 25–27).

## Early days of heavy metal

To fully understand the complexity and diversity of heavy metal, it is necessary to explore the history of its origins and evolution. There is a consensus that it originated in the late 1960s in the industrial Midlands of England (Christe: 20; Cope: 7). The void, created by the absence of the Love Generation, was filled with new countercultures disillusioned with utopian and pacifist ideas that were replaced by a negative approach towards the authorities and a pessimistic worldview. "Heavy metal was born amidst the ashes of the failed youth revolution" (Weinstein: 13). However, defining heavy metal's specific date of birth is not an easy task. In its wake, the borders between metal and other genres within rock music were hardly distinguishable and clarified only in the mid-1970s (Weinstein: 14).

The uncertainty about the "birth date" of metal arises from the fact that the music of numerous bands possessed certain features of heavy metal but never combined them into metal in a strict sense. The most prominent traits of metal, such as guitar distortion and sheer volume, were derived from rock music. The "heaviness," was present in earlier songs, for instance, in the music of The Beatles (e.g. *Helter Skelter*) or Jimi Hendrix (e.g. *Purple Haze*). Metal music was greatly influenced by borrowing blues and blues-rock riff-based structure (Weinstein: 16) and inspired by its melancholic and expressive vocals. In the first episode of *Metal Evolution*, Kirk Hammet, the lead guitarist of Metallica, says: "Like in heavy metal, blues is also just dark in nature. […] The real blues of Robert Johnson and Howlin' Wolf – it sounded dark, it sounded dirty, it sounded evil. These all blues guys, they had a growl to their voice"("Pre Metal"). The artists playing the transitional form between blues, rock, and heavy metal (e.g. The Yardbirds, Jimi Hendrix, and Cream), heralded the arrival of the first bands whose music can be labelled as "heavy metal" (Christe: 24).

Among heavy metal ancestors, jazz may be an unexpected one. Superficially, it has nothing in common with heavy metal. Yet, jazz musicians are often virtuosos of their instruments and demonstrate their skills by playing extended and elaborate solos. Moreover, jazz raised the prominence of percussion – Buddy Rich and Gene Krupa were jazz drummers whose extreme techniques influenced and inspired the drummers of the "Unholy Trinity" of the British hard rock and heavy metal: Led Zeppelin, Deep Purple, and Black Sabbath (Dicker, Eder, Kevin). The final component of the amalgam that turned to be heavy metal was psychedelic/acid rock. This genre was heavily inspired by altered states of consciousness achieved through drug intake. It is based on the repetition of simple phrases that create a complex whole when combined. To emulate the state of mind affected by LSD, its live performances were accompanied by vivid colors and lightning (thus the name "acid rock"). The purpose of psychedelic rock was not to dance but to immerse in it and lose oneself in music (Weinstein: 16–17). Among those psychedelic progenitors of metal are Cream, The Amboy Dukes, Pink Floyd, Blue Cheer, Uriah Heep, and Judas Priest (the last one later became "true" metal).

The phrase "heavy metal" initially conveyed three meanings, yet none referred to music. Heavy metals are chemical elements characterized by high

molecular density (e.g. iron, lead, uranium) as opposed to light metals (lithium, sodium, calcium) (Chodkowski: 321–322). The other meaning, already used in the 19th century, described large guns possessing massive firepower. The final one was a figurative description of a person of great power, either physical or mental (Walser: 1). The band most often credited for coining the term "heavy metal" is Steppenwolf, an American hard rock/proto-metal group who, in their 1968 motorcycle anthem *Born to Be Wild*, sang about "heavy metal thunder." However, the term does not refer to musical genre, but the roaring blare of iconic Harley-Davidson chopper motorcycle. Despite that fact, the phrase was catchy, so the term "heavy metal" was applied in the early 1970s to describe the music of bands like Deep Purple, Black Sabbath, and Led Zeppelin (Weinstein: 18–20).

These three bands are the "Unholy Trinity" of heavy metal – the pioneers of the genre, credited for its emergence. They created the sound that became the core of heavy metal in the albums *Led Zeppelin II* (1969), *Black Sabbath* (1970), and *Deep Purple in Rock* (1970). Their music was more powerful and darker than anything in the past. Led Zeppelin's blues-inspired style was characterized by heavily distorted guitar, complexity, unpredictable music's dynamic, and the vocals of Robert Plant. Deep Purple's music was quite similar, but a bit more rhythmic and revolving around the guitar and organ solos (Walser: 10). Still, both of groups possessed features of hard rock and blues-rock, while Black Sabbath's eponymous debut album is arguably the first one that can be ultimately considered heavy metal (Huey). *Black Sabbath* is filled with mystic and occult references that further emphasize its already obscure and gloomy mood. That shadowy vibe became another metal-defining quality, as aptly explained by Andrew L. Cope: "[t]his concept, of combining dark lyrics with dark sounds, became a main feature of Black Sabbath's output and ultimately of heavy metal too and is represented in the work of subsequent bands such as Judas Priest, Venom, Metallica, Slayer, Immortal, Arch Enemy, Deicide and Lamb of God" (Cope: 33). Out of the Trinity, Black Sabbath was probably the most influential band. In his book, *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*, Cope establishes the concept of the Black Sabbath/Led Zeppelin dichotomy to represent the contrast between heavy metal (Sabbath) and hard rock (Zeppelin). Cope states that Led Zeppelin influenced the hard rock musicians,

while Black Sabbath evolved a new and original form of music that became the inspiration for the forthcoming metal bands (Cope: 43).

Heavy metal elements sprawled from England and spread across Europe, the United States, and even Australia over the early 1970s. Many bands (e.g. AC/DC, Aerosmith, Rainbow, Kiss, Alice Cooper, or Scorpions) incorporated metal into their music and invented features that became part of the metal culture. For instance, Kiss popularized corpse paint (a form of black and white stage make-up), while Alice Cooper can be credited for introducing horror aesthetics to the genre (Weinstein: 21). Heavy metal live performances started to be accompanied by light shows, pyrotechnics, and other special effects (Walser: 10). However, the definition of the newly emerged genre was still somewhat erratic; the aforementioned bands played a mixture of hard rock and heavy metal. The situation changed when Judas Priest appeared on the early heavy metal scene. The band that used to play blues covers and psychedelic/hard rock set its goal to "achieve the definition of heavy metal" (Walser: 6). In March 1976, they released their second studio album entitled *Sad Wings of Destiny* which crystallized the quintessence of heavy metal, finally establishing it as an undisputed, standalone genre (Weinstein: 17; Christe: 36).

## Lyrical themes of metal

The complexity of the verbal dimension of metal is comparable to the complexity of its sound. Almost everything bears some meaning: band names, titles of albums and songs, and lyrics. In heavy metal, band names rarely promote the individual – they rather stand for the egalitarian nature of this music that does not privilege the vocalist (as always, few exceptions like Dio or Marilyn Manson may be found). Those names usually evoke power in multiple ways. Some demonstrate it by reference to electric or mechanic power (AC/DC, Led Zeppelin, Motörhead), dangerous people, animals, or objects (Slayer, Scorpions, Iron Maiden). Others bring up the fear of death (Megadeth, Venom, Anthrax) or strong emotions (Rage Against the Machine). A large number of bands associate their names with mysticism, paganism, and occult (Judas Priest, Arkona, Týr, Black Sabbath) or works of fiction, fantasy, and folklore (Paradise Lost, Amon Amarth, Finntroll). Finally, some bands' names refer to

the genre itself (Metallica). Certain bands transgress this convention by using utterly anti-power names (Kiss, Nightwish, Rhapsody, Cinderella).[1] The titles of both heavy metal albums and songs reflect similar themes and provide the context for songs' lyrics which, due to the importance of expression mentioned in the first section, are meant to be heard rather than read (Weinstein: 33–34). No theme dominates the genre as a whole, but some, such as "Broadway-musical optimism," are excluded (Weinstein: 35). Deena Weinstein groups major themes of heavy metal in two categories that compose binary opposition: Dionysian (from Dionysus, the Greek god of wine) and chaotic (from Greek primordial deity, Chaos) (Weinstein: 35).

Dionysian themes tend to focus on the decadence characteristic for both rock 'n' roll and rock music, encapsulated in the infamous hedonistic hendiatris – "wine, women, and song" (or rather its post-modernist incarnation: "sex, drugs, and rock and roll"). Romantic love is rarely visible and is replaced by lust and pleasure arising from sex, which is often primitive and animalistic. Lyrics usually adopt the perspective of a heterosexual male. Women are rarely named, their role is reduced to satisfying sexual desires, and their beauty is generally of less importance (Weinstein: 36). Drugs are seldom present in metal lyrics, even though numerous musicians were/are addicted to them (Weinstein: 36–37). Metal songs usually critically approach the topic of narcotics, yet some are in favor of them. The drug that appears to be the most popular motif in metal is the one excessively used by Dionysus himself. Alcohol and getting drunk is the theme of both old and new songs, rising in prominence, especially among folk and power metal bands. The "rock and roll" part of the motto is undeniably the most cherished by the Dionysian side of heavy metal. Although the musicians usually refer to their music with terms such as "rock" or "rock and roll," they do not mean those particular progenitors of metal, but their music, being the quintessence of rock (Weinstein: 37). Those rock/metal anthems tend to unleash energy during live performance (Straw: 113).

Chaos is the second thematic group within heavy metal. It is allured by the darkness of blues and has nothing to do with Dionysian hedonism; it is grim, pessimistic, disillusioned, and often angry. It expresses disorder, conflict,

[1] This classification is inspired by Robert Walser's typology of bands in his book (1993).

contradiction, and opposition (Weinstein: 38–39). The primary source of heavy metal "rhetoric of chaos" lies in Judeo-Christian tradition. Featuring the motif of the conflict between good and evil, it is often a metaphorical basis for conveying the meaning that relates to ordinary reality. "The songwriter is sometimes on one side, sometimes on the other, and sometimes just describing the excitement, profundity, or tragedy of the struggle" (Weinstein: 40). Subjects related to religion (not necessarily Christianity) such as mythology, death, and afterlife, occult, mysticism, or the devil also appear in heavy metal and can be perceived as chaotic. Literature, poetry (mainly gothic), and fantasy are other sources of chaotic themes. Finally, chaotic songs often find inspiration in external tragedies (violence, crime, war, or injustice) and internal problems of the individual (addiction, insanity, fear, or evil within a human being). Despite its seriousness, the imagery of chaos may be used as an opportunity to play. In such cases, it should be interpreted as a Dionysian celebration of vitality (Weinstein: 42).

## The ever-evolving metal maze: the diversification begins

The internal taxonomy within the meta-genre of metal is fairy complex – the borderlines between its genres often are blurred by fusion genres and the fact that the style of a particular band may be assigned to multiple categories. According to the theory established by Roland Byrnside in "Formation of a Musical Style," a popular music genre undergoes phrases of formation, crystallization, and exhaustion. Then it becomes a predecessor of a new genre (quoted in Weinstein: 44). However, heavy metal opposed this trajectory, and it persisted, evolved, and spawned new (sub)genres.

The second half of the 1970s was marked by the musical phenomenon known as the "New Wave of British Heavy Metal" (often abbreviated to NWoBHM). It was not a new metal genre, but rather an internal movement or the next stage of its evolution. Each "New Wave" band had a slightly different musical style – the common feature was that those groups consisted mostly of inexperienced underground musicians whose music was to some extent influenced by freshly-emerged punk (Christe: 54). Among numerous bands within the NWoBHM, Iron Maiden and Def Leppard became iconic superstars

(Weinstein: 44), while Motörhead and Saxon also achieved considerable success. Others such as Venom, Diamond Head, or Raven were less popular but created their musical niches that contributed to the further evolution of heavy metal (Christe: 57, 64; Weinstein: 44). The new wave of British heavy metal as a trend led to diversification within heavy metal; NWoBHM bands became the progenitors, if not the creators of many metal genres, including speed metal, thrash metal, black metal, and (to some extent) glam metal.

## The glamorous beast

Glam metal, also known as hair metal, pop metal, or lite metal, emerged in the late 1970s in the United States. It balances on the borderline between hard rock and heavy metal, as it fused the visual style of glam rock and heavy metal music. According to Deena Weinstein, it has "just enough metal sound (the bass) to be heard as metal, but not so much […] that they will be detested by those turned off by traditional heavy metal music" (Weinstein: 46–47). As its name suggests, glam metal is attractive, glamorous – entirely depleted of screams and growls. The sanitized image of "pretty boys" appealed to girls – it contributed to the popularity of the genre and its undisputed commercial success throughout the 1980s and early 1990s (Christe: 218, 224). Its lyrics are predominantly concerned with lust and love, borrowing pop music's convention of mentioning girls names, and often addressing a song to one of them (Weinstein: 47). The lyrics, combined with the androgynous scene appearance (stage make-up, long hair, unmasculine attire), challenged the established gender roles and adopted the ideas of the 1960s sexual revolution (Christe: 220). The decline in glam metal's popularity began in the 1990s with the emergence of grunge and alt-metal. Moreover, some of the "heavier" bands started to produce more music for the wider audience (the prime example would be Metallica with its eponymous album from 1991). The albums that may be labelled as glam metal include *Girls, Girls, Girls* (Mötley Crüe), *Look What the Cat Dragged In* (Poison), and *Dancing Undercover* (Ratt).

## Metal machine accelerates

Thrash metal is an utter reversal of mainstream-focused glam metal. The musicians of this genre denounced the glamorous and outlandish stage appearance. Instead, they focused on emphasizing authenticity and reducing the distance between artists and the audience (Weinstein: 49–50). Thrash emerged in the early 1980s in California as the initiative of young musicians influenced by both punk and the new wave of British heavy metal groups such as Iron Maiden, Motörhead, Diamond Head, and Venom (Walser: 14; Weinstein: 48–49). Its most notable characteristics are significantly increased aggressive tempo and usually harsh or even growling vocals, which Weinstein compares to "gargling with hydrochloric acid" (Weinstein: 51). Objection to glam metal is also perceivable in the lyrical layer of thrash metal; it is not interested in Dionysian hedonism but focuses on conveying a message – thrash songs feature chaotic themes: social injustice, war, environmental destruction, alienation, gore, or evil. The exemplary thrash metal albums are *Ride the Lightning* (Metallica), *Show No Mercy* (Slayer), *Bonded by Blood* (Exodus), and *Game Over* (Nuclear Assault). Thrash metal also spawned its slower and syncopated yet powerful and aggressive version known as groove metal, represented by such albums as *Vulgar Display of Power* (Pantera), *The Way of the Fist* (Five Finger Death Punch), or *Resolution* (Lamb of God).

A genre that is closely related to thrash is speed metal.[2] It is a sort of a bridge between classic heavy metal and thrash – due to this, it is often classified as the ancestor of the latter. As the name suggests, it also brings music tempo to its extreme, but it usually features vocals typical for early heavy metal, and its melody is cleaner and more intricate (Christe: 195–197). It is embodied in such albums as *Walls of Jericho* (Helloween), *Persecution Mania* (Sodom), and *Forged in Fire* (Anvil).

Another offshoot of early heavy metal is power metal. According to Ian Christe, the term was initially broadly used to describe everything radical in metal: "Two times the speed, two times the spikes – power metal had double everything" (Christe: 138). However, as time had passed, power metal bands

[2] Some scholars, such as Deena Weinstein, use those terms interchangeably, referring to the same genre.

forged the sound that diverged them from other, more extreme genres. Power metal is defined by melodic, epic style, frequent addition of keyboards, and strong, usually high-pitched vocals (Boward). The "epicness" is present in the lyrical layer of power metal as well; it deals with fantasy, mythology, metaphysical topics, self-celebration, and camaraderie (Boward; Christe: 138). Another prevalent theme is warfare that, unlike in most metal genres, is often perceived as an opportunity to perform heroic deeds or defend one's ideals. Power metal is represented by the albums like *Somewhere Far Beyond* (Blind Guardian), *The Triumph of Steel* (Manowar), *Dawn of Victory* (Rhapsody of Fire), or *Blessed & Possessed* (Powerwolf).

## Hell is the limit

The defiance of established boundaries by thrash and speed metal led to the birth of metal genres collectively labelled with an umbrella term "extreme metal" used to describe the music defined by sonic, thematic, or visual transgression (Schaap, Berkers, 2014). Extreme metal generally features harsh sound; guitars are usually down-tuned and heavily distorted, while the music tends to be less melodic, with reduced, or omitted, guitar solos. The tempo is arguably the most transgressive component of extreme metal. Most extreme metal styles favor fast pace, often exceeding 200 BPM (sometimes reaching 400 BPM). On the other side of the spectrum, doom metal transgresses tempo limits regarding its slowness. Vocals in extreme metal are usually deprived of melody and altered (growled or screamed) in a way that deciphering the lyrics is impossible. (Kahn-Harris: 31–33). Its lyrics use chaotic themes – they often explicitly refer to death, war, mental instability, or the occult. The genres that fall into the category of extreme metal include both thrash and speed metal, black metal, death metal, doom metal, and their various subgenres and fusion genres (e.g. melodic death metal, metalcore).

Now I will very briefly describe the unique traits of each major genre of extreme metal, starting with the most controversial of them – black metal. The term was coined with the release of Venom's album entitled *Black Metal*

(1982) which was characterized by a strong anti-Christian message[3]. The sound of black metal was determined by Bathory – their music was distorted and cacophonic, deliberately recorded in low-fidelity why the vocals employed screaming or barking[4] (Moynihan, Søderlind: 18–22). Lyrical themes of black metal usually involve Satanism, paganism, and misanthropy. Distinctive examples of black metal recordings include *Bathory* (Bathory), *Anthems to the Welkin at Dusk* (Emperor), *The Mysteriis Dom Sathanas* (Emperor), or *Hvis Lyset Tar Oss* (Burzum).

A genre that is closely related to black metal is death metal – a musical style that brought the elements of thrash to its extremes. Death metal is characterized by extraordinarily fast and aggressive tempo, chaotic yet complex rhythm, down-tuned and heavily distorted guitars, and deep stomach-churning vocals (Christe: 329–330). The lyrical themes fit the heaviness and aggression of the music; they usually tell of everything morbid: death, rape, murder, or torture (Moynihan, Søderlind: 27). At times death metal deals with more thought-provoking matters: existentialism, mental issues, or even ecology. Exemplary death metal albums include *Tomb of the Mutilated* (Cannibal Corpse), *Blessed Are the Sick* (Morbid Angel), *Leprosy* (Death).

Doom metal, being an antithesis of speed, thrash, and death metal is a somewhat odd member of the extreme metal family. This genre is transgressive in terms of extreme slowness. It evolved straight from the source of heavy metal – the music of Black Sabbath[5] (Christe: 475). Doom metal's sound is also heavily distorted, composed of long, complex structures that sometimes intermingle "heavier" and "lighter" parts. Some vocalists use extreme vocal techniques (mainly growling), while others keep vocals melodic or mix clean and unclean lines. Lyrics are melancholic and depressing, they tell about the inevitability of mortality and decay (Kahn-Harris: 33, 36) or refer to gothic horror, mysticism, and the occult. Doom metal was defined in the 1980s by albums such as *Saint Vitus* (Saint Vitus), *Epicus Doomicus Metallicus* (Candlemass), or

[3] Lyrics aside, Venom's *Black Metal* ought to be classified rather as thrash/speed metal.

[4] Some black metal vocalists use melodic vocals instead (Kahn-Harris: 33).

[5] Certain Black Sabbath songs may be classified as (proto-)doom metal, e.g. "Black Sabbath" from the album *Black Sabbath* (1970).

*Psalm 9* (Trouble). Its more contemporary representatives involve, for example, *Medusa* (Paradise Lost) and *The Ghost of Orion* (My Dying Bride).

## Metallic syncretism

In the 1990s, thanks to combining its traditional components with influences borrowed from other genres (also those not belonging to the rock family), heavy metal became even more eclectic and spawned a fusion genre known as alternative metal (Christe: 306) that is perfectly encapsulated by Armenian-American band System of a Down. Their musical compositions are characterized by abrupt changes in tempo, mixing clean vocals with rapping and growling, and a broad spectrum of instruments. Alt-metal's most successful derivative form is nu metal, a subgenre built on funk metal[6] combined with rap, dance music, and death metal (Christe: 448; Kahn-Harris: 1). Interestingly, many nu metal groups deliberately distanced themselves from both the metal scene and history, thereby arousing resentment among "true metal" fans (who deem nu metal to be "impure") and preventing the growth of subculture centered around this style (Kahn-Harris: 136–137). A sort of bridge between nu metal and the rest of the genre was established by Slipknot that enriched their music with more features derived from death metal (Christe: 447). Examples of alt-metal and nu metal recordings include: *Toxicity* (System of a Down), *Iowa* (Slipknot), *Meteora* (Linkin Park), and *Life Is Peachy* (Korn).

Metal artists did not limit themselves to assimilating the elements of popular music. They experimented with both sacred and profane genres – classical and folk music. Symphonic metal draws inspiration from power metal, already renowned for possessing some orchestral qualities. The most distinctive difference between these two genres is the substitution of the guitar's leading role with keyboards. Additionally, symphonic metal vocals are operatic, usually sung by a female. The credit for the invention of symphonic metal is ascribed to the Swedish band Therion (Wagner: 17), followed by the bands such as Epica, Nightwish, and Within Temptation. Exemplary symphonic metal recordings

[6] Another alt-metal derivative.

include *Vovin* (Therion), *Century Child* (Nightwish), and *The Phantom Agony* (Epica).

Though the term "folk metal" may evoke positive, familiar connotations, its stylistic roots lie within the darkness of black metal. In the 1990s, Norwegian black metal artists preoccupied with Norse mythology and nationality began to incorporate folk elements into their music (Kahn-Harris: 133). This trend soon started to live its own life – a growing number of metal bands[7] incorporated ethnic instruments and local melodic patterns into their music. It resulted in the emergence of an incredibly diversified and regionalized genre of metal. The list of folk metal albums contains, among others: *A Celtic Legacy* (Cruachan), *Slania* (Eluveitie), *Nifelvind* (Finntroll), *Manala* (Korpiklaani), and *Goi, Rode, Goi!* (Arkona).

## Conclusions

A definition of a genre of rock music that is characterized by distorted guitars, the vital importance of both bass and drums, and a wide range of vocals that are not privileged but equal to the instruments, furnished an entry point for the analysis of various genres of metal. To analyze the major metal genres, including power metal, glam metal, thrash, and some of their derivatives or fusion genres, I have also described the origins and early days of heavy metal and the musical components it has derived from such genres as rock, blues, and jazz. Yet, the taxonomy of heavy metal provided in this article scratches only the surface of the genre's complexity; it is impossible to do justice to this discussion in such a short paper. While my approach in this article was taxonomic, I intended to demonstrate that, contrary to popular belief, metal is an intricate, ever-evolving (meta-)genre of music which, despite its harsh façade, is indeed quite eclectic.

[7] Metal bands in general; not only associated with the Scandinavian black metal scene.

## Works Cited

Boward, Chad. "History and Styles of Heavy Metal." Liveaboutdotcom. https://www.liveabout.com/what-is-heavy-metal-1756179 [accessed: 19.10.2020].

Chodkowski, Jerzy, ed. *Mały słownik chemiczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.

Christe, Ian. *Sound of the Beast.* Kindle edition. HarperCollins, 2003.

Cope, Andrew L. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2010.

Dicker, Jarrod. "Never Say Die! Bill Ward Interview." staythirstymedia.com/201002-042/html/201002-bill-ward-int.html [accessed: 2.06.2020].

Eder, Bruce. "John Bonham. Biography". AllMusic. allmusic.com/artist/john-bonham-mn0000218777/biography [accessed: 2.06.2020].

Huey, Steve. "AllMusic Review by Steve Huey." AllMusic. allmusic.com/album/black-sabbath-mw0000652046 [accessed: 1.06.2020].

Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.

Moynihan, Michael, Didrik Søderlind. *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. New York: Feral House, 2003.

Schaap, Julian, Pauwke Berkers. "Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music." *IASPM Journal* 4.1 (2014): 101–116.

Straw, Will. "Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal." *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 5 (1984): 104–122.

Wagner, Jeff. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*. New York: Bazillion Points Books, 2010.

Walser, Robert. *Running with Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

Weinstein, Deena. *Heavy Metal: The Music And Its Culture*. Revised Edition. Cambridge, MA: DeCapo Press, 2000.

### Multimedia Sources

Dunn, Sam, Scott McFadyen. "Pre Metal." *Metal Evolution*. Banger Films, 2011.

Steppenwolf. "Born to Be Wild." *Steppenwolf*. ABC Records, 1968.

**Musical References**

Anvil. *Forged in Fire*. Attic Records, 1983.

Arkona. *Goi, Rode, Goi!* Napalm Records, 2009.

Bathory. *Bathory*. Black Mark Production, 1984.

Black Sabbath. *Black Sabbath*. Vertigo Records, 1970.

Blind Guardian. *Somewhere Far Beyond*. Virgin Records, 1992.

Burzum. *Hvis Lyset Tar Oss*. Misanthropy Records, 1994.

Candlemass. *Epicus Doomicus Metallicus*. Black Dragon Records, 1986.

Cannibal Corpse. *Tomb of the Mutilated*. Metal Blade Records, 1992.

Cruachan. *A Celtic Legacy*. Karmageddon Media, 2007.

Death. *Leprosy*. Combat Records, 1988.

Deep Purple. *Deep Purple in Rock*. Harvest Records, 1970.

Epica. *The Phantom Agony*. Transmission Records, 2003.

Eluveitie. *Slania*. Nuclear Blast, 2008.

Emperor. *Anthems to the Welkin at Dusk*. Candlelight Records, 1997.

Exodus. *Bonded by Blood*. Combat Records, 1985.

Fintroll. *Nifelvind*. Century Media Records, 2010.

Five Finger Death Punch. *The Way of the Fist*. Firm Music, 2007.

Helloween. *Walls of Jericho*. Noise Records, 1965.

Judas Priest. *Sad Wings of Destiny*. Gull, 1975.

Korn. *Life Is Peachy*. Epic Records, 1996.

Korpiklaani. *Manala*. Nuclear Blast, 2012.

Lamb of God. *Resolution*. Roadrunner Records, 2012.

Led Zeppelin. *Led Zeppelin II*. Atlantic Records, 1969.

Linkin Park. *Meteora*. Warner Bros. Records, 2003.

Mayhem. *De Mysteriis Dom Sathanas*. Deathlike Silence Productions, 1987.

Metallica. *Ride the Lightning*. Megaforce Records, 1984.

Morbid Angel. *Blessed Are the Sick*. Relativity Records, 1991.

Mötley Crüe. *Girls, Girls, Girls*. Elektra Records, 1987.

My Dying Bride. *The Ghost of Orion*. Nuclear Blast, 2020.

Nightwish. *Century Child*. Spinefarm Records, 2002.

Nuclear Assault. *Game Over*. Combat Records, 1986.

Pantera. *Vulgar Display of Power*. ATCO Records, 1992.

Paradise Lost. *Medusa*. Nuclear Blast, 2017.

Poison. *Look What the Cat Dragged In*. Enigma Records, 1986.

Powerwolf. *Blessed & Possessed*. Napalm Records, 2015.

Ratt. *Dancing Undercover*. Atlantic Records, 1986.

Rhapsody of Fire. *Dawn of Victory*. Limb Music, 2000.

Saint Vitus. *Saint Vitus*. SST Records, 1984.

Slayer. *Show No Mercy*. Metal Blade Records, 1983.

Slipknot. *Iowa*. Roadrunner Records, 2001.

Sodom. *Persecution Mania*. Steamhammer Records, 1987.

System of a Down. *Toxicity*. American Recordings, 2001.

Therion. *Vovin*. Nuclear Blast, 1998.

Trouble. *Psalm 9*. Metal Blade Records, 1984.

Venom. *Black Metal*. Noise Records, 1982.

## The Ever-Evolving Maze – The Analysis of Metal Genres

### Summary

Heavy metal music is often perceived as crude and simplistic by people who are not acquainted with its complexity. In this article, I would like to explore and analyze the (meta-)genre of heavy metal music and its elaborate internal subdivision. Firstly, it is crucial to define metal music and distinguish it from other styles within the larger family of rock music. This section will be followed by a brief presentation of the history of heavy metal and the dominant dichotomy of chaotic and Dionysian themes present in the lyrics of metal songs. Ultimately, I intend to unravel the complex web of metal genres

by describing the most crucial ones, demonstrating the "kinship" between particular styles, and providing examples of the representatives of each discussed subgenre.

**Keywords:** music, genre, taxonomy of music, heavy metal, extreme metal

**Słowa kluczowe:** muzyka, gatunki muzyczne, systematyka muzyki, heavy metal, extreme metal

# IV

## Książki nadesłane

## Books Sent

Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
11 (2020)
DOI: 10.18276/rk.2020.11-16

Samana Madhuri
Vidyasagar University, India
ORCID: 0000-0001-6036-1199

# The Aleph that Unveils the Reality of Our Times: A Curation of Thought Provoking Narratives from the Indian Subcontinent and Australia

***Glass Walls: Stories of Tolerance and Intolerance from the Indian Subcontinent and Australia***
**edited by Meenakshi Bharat and Sharon Rundle,**
**Orient Blackswan Private Limited, 2019**

*Glass Walls: Stories of Tolerance and Intolerance from the Indian Subcontinent and Australia* edited by Meenakshi Bharat and Sharon Rundle is a carefully selected, exquisite bouquet of stories that are cathartic, masterfully told and very relevant to our times. This collection makes a genuine attempt to demystify violence that has become an undeniable part of our "everydayness" that more often than not goes unheard or unsaid.

Violence that was perceived an "event" *extraordinaire* not long ago has now become the "new normal." The world is witnessing a steady rise in the narratives of hate, distrust, othering that enable repetitive performance of violence and oppression. Social scientists across disciplines have argued that these actions and reactions are the resultant effects of the sharp rise in inequalities and alienation. Despite staggering material progress in the age of the capital and globalization, humans are angry, distressed, dissatisfied and vengeful like never before. Immediate and structural solutions to these problems are, unfortunately, absent or

not in sight while committed acts of resistance and protests are questioning the issues that haunt our present by employing both old and new means. This volume is one such act that skillfully creates space for both dialogue as well as dissent. The thought provoking stories of *Glass Walls* (a title that reminds of the unsustainable architecture of Zamyatin's dystopic *We*) make an attempt to resist and contest this normalization that has stealthily crept into our everyday life. After all, storytelling is the oldest technique known to humans that has the power to entertain and educate at the same time.

Occurrences from day to day life are employed by the contributing writers to map the ordinary for reflection and consideration of the reader, who, in the rut of the mundane, could be unapologetically unaccommodating, unhesitatingly accepting or experiencing and participating in the everyday without doubt or questioning. By breaking stereotypes and watchfully treading the 'public' as well as 'private' spaces of various characters set in different contexts and parts of the world, these stories unmask hypocrisies and prejudices, and lay bare realities from which we often shy away or tactfully ignore. They also help us realize how small acts of kindness, empathy and love can change our world for the better.

Divided into six sections namely: 'Race', 'Religion', 'Gender and Sexuality', 'Neighbours', 'Family' and 'Over the Brink' this rich and expressive collection touches all aspects of life's dealings. They skillfully unravel how discourses of tolerance and intolerance influence our actions and play a crucial role in shaping our subjectivities by bringing together a polyphony of voices. The collection opens with late Urdu writer, Joginder Paul's story 'Multiracial' translated by Meenakshi Bharat. A short, funny, yet a powerful narrative set in Kenya, this story points out the divisive follies and deeply ingrained prejudices of race and colour. The narrative helps the reader to realize why most ideologies fail when translated into reality. This carefully selected introductory piece sets the tone of the collection that tries to accentuate the gaps that exist between the ideal and the real, perception and reality, the self and the other. The thought provoking, humorous and engagingly penned confession to a little boy by Indigenous Australian author Bruce Pascoe in 'Letter to Marlo' exposes the structural violence of racism. 'The Last Game Drive' by Janhavi Acharekar, set in the Masai Mara, Nairobi breaks the narrow confines of the tourist gaze and de-exoticizes the experience of the Bush Camp. 'She's black' by Trilok Chand

Ghai set in Delhi helps the reader to grasp the difference between a world traveller and a cosmopolitan citizen of the world.

All the three stories of the second section, 'Religion', set in different parts of India offer glimpses of religious intolerance from a land that has had a strong tradition of interculturalism and tolerance. 'Bars' by Keki N. Daruwalla familiarizes the reader with the tale of Father Baptista, a Catholic marred by bizarre accusations and put behind bars in a politically tense climate. Nandini C. Sen's protagonist Gayatri in 'The Religion of Love', on her quest to save her lover, realizes that she is fighting for democracy and freedom of speech. Anu Kumar's 'Preparing for the Riots' charts the hurried and sudden transition of Manik's life from games and kite flying into adulthood in a climate of distrust.

'Gender and Sexuality' opens with David Malouf's 'Closer' that deals with homosexuality and ostracization, followed by Libby Sommer's protagonist's unexpected encounter with a transgendered person on a date in 'Henry'. Mackay-Koelen's epistolary 'Absence' gives voice to the unacknowledged toils of women at the home-front while the men guard the borders.

'Neighbours', 'Family' and 'Over the Brink' offer poignant glimpses of quotidian lives, agreements, differences and hypocrisies. These sections open up some important discussions across cultures on disability, age, depression, trauma, our attitudes towards the elderly and people with special needs. Like Malouf's 'Closer', Meenakshi Bharat's 'The Wedding Gift' and Sharon Rundle's 'A Parcel of Dreams' warn us about the dangers of rigidity and conservatism in families, while 'Wednesdays and Fridays' by Elizabeth Jolley, in a light-hearted manner reacquaints us with the beauty of forgiveness and reconciliations. Sujata Sankranti's 'Thamarapu's Temple' and Julie Simpson's 'Born to Ride' expose our contemptuous attitudes towards those who need care. Stories not discussed in detail are surprise treats waiting to be explored by the readers. They present some absorbing sketches and comparisons of microcommunities from India and Australia.

This collection presents a richly woven critical tapestry of two postcolonial societies that are grappling with majoritarianisms, plagued by alethophobia and awaiting cure. By stringing together narratives from two nations with different histories and pasts this volume offers a unique platform for comparisons of our present condition and to build solidarities. As intended these stories provoke,

compel the reader to think and question the dealings of everyday life. It is a must read for all interested in exploring powerful themes and good writing.

## Noty o autorach | Biographical Notes

**Krzysztof Antoniak** – PhD student at the John Paul II Catholic University of Lublin currently working on his dissertation devoted to classic and contemporary film noir and hard-boiled literature. He has taken part in the Erasmus exchange programme twice, which helped him broaden the knowledge on the subject. During his studies at Leipzig University in Germany, he was introduced to the topic of film noir and since then he has developed the passion for the black-and-white cinema. He is mostly interested in unconventional interpretations of classic film noir and hard-boiled fiction.

**Marcel Arbeit** – Professor in the Department of English and American Studies, Palacký University Olomouc, Czech Republic. He is the author of a monograph on the novels of Fred Chappell and Cormac McCarthy published in 2006 (in Czech) and the main editor of the three-volume *Bibliography of American Literature in Czech Translation* (2000). He co-edited the Mississippi Quarterly special issue on Lewis Nordan (2007, with Thomas Ærvold Bjerre), *The (Un)Popular South* (2011, with M. Thomas Inge), and *Where Is History Today? New Ways of Representing the Past* (2015, with Ian Christie), and edited *The South from Elsewhere* (2014). His recent publications focus on Doris Betts, Fred Chappell, Harry Crews, Richard Ford, Lewis Nordan, Chris Offutt, and Elizabeth Spencer. Between 2005 and 2013 he was the President of the Czech and Slovak Association for American Studies. He is the editor-in-chief of the *Moravian Journal of Literature and Film*.

**Michał Bajer** – Assistant Professor in the Institute of Literature and New Media at the University of Szczecin. His works concern literary translation and poetics in the 17th and the 18th century Europe, Poland and France in particular. He published some critical editions, one monograph: *Klasycyzm – przekład – prestiż. Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille'a i Racine'a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej* (2020) and several articles, among others: "La traduction des descriptions 'savantes' de Delille: le troisième chant de L'Homme des champs en anglais, en italien et en polonais" (*Cahiers Roucher-André Chénier* 38 [2020]: 61–77), "De la librairie à la traduction dramatique: le livre de théâtre français en Prusse royale et en Pologne (1680–1730)" (in: *"A qui lira": Littérature, livre et librairie en France au XVIIe siècle*, eds. M. Bombart, S. Cornick, H. Kelle Rahbé, M. Rosellini, 2020).

**Beata Gaj** – profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, filolożka klasyczna i polonistka, specjalizuje się w neolatynistyce, kulturoznawstwie, historii starożytnej i historii Śląska. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Filologicznego, Polskiego Towarzystwa Retorycznego, Komisji Historyczno-Literackiej Polskiej Akademii Nauk, współpracuje również z Centrum Studiów Klasycznych i Bizantyjskich im. Ioannou w Oksfordzie. Pełni funkcję wiceprezesa Stowarzyszenia Neolatynistów Słowiańskich. Jest autorką dziesięciu książek, m.in. *Tradycje retoryczne na dawnym Śląsku (XVI–XVIII wiek)* (2007), *Ślązaczka. Pomiędzy rustica grossa and Pallas Silesiae* (2010), *Genethliacon – pieśń ku czci życia* (2018) oraz ponad siedemdziesięciu artykułów naukowych.

**Aleksandra Kamińska** – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa francuskiego. Od października 2015 adiunkt w Katedrze Filologii Romańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Obszar zainteresowań: perswazja retoryczna, problematyka aksjologiczna w literaturze, romantyzm francuski, zwłaszcza twórczość literacka Chateaubrianda oraz melodramat Pixerécourta i jego związki z teatrem romantycznym.

**Dagmara Kottke** – assistant in the Institute of Journalism and Management at KUL, Lublin and a PhD student of English Literature at KUL. She has earned two Master degrees: in Journalism and English Studies. Her research interests cover English Modernism (especially the works of Vita Sackville-West), feminism and video games.

**Katarzyna Lisiecka** – literary scholar, theatrologist, employed as a university professor at the Opera and Theatre Department of Faculty of Polish Philology UAM in Poznan, member of Centre for Research on Musical Theatre UAM. Author of a monographs *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery* (2019), *Estetyka i doświadczenie. Studia i szkice o operze i sztukach pokrewnych* (2019), *Świadectwo opery. „Fidelio" Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku* (2007) and numerous studies dedicated to matters of musical theatre and audio-visual arts dramaturgy, co-editor of several joint monographs. Her research revolves around the history and aesthetics of the opera, relationships and correspondence of the arts and relations between the aesthetic and ideational layer in the literary-musical art-work, as well as theatre and cinema. Fascinated by strong and vital presence of dramatic-musical masterpieces from centuries ago in modern culture, by the deep effect of the old aesthetic influences on broadly defined Western art and culture.

**Samana Madhuri** – PhD., is working as an Assistant Professor in the Department of English at Chandrakona Vidyasagar Mahavidyalay, Vidyasagar University. Her PhD was on Contemporary South Asian Writings in Britain from Centre for English Studies, School of Language, Literature and Culture, Jawaharlal Nehru University.

**Iwona Puchalska** – dr hab., Assistant Professor in the Department of Comparative Studies in the Faculty of the Polish Studies at the Jagiellonian University, where she conducts classes on world literature and comparative literature. Her areas of interest include the opera and musical theatre, problems of adaptation, phenomenon of literary improvisation, and the circumstances around the reception of musical and literary works from the 19th to the 21st century. She has authored the following books: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (2004), *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (2012), *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* (2017), *Poeta w operze* (2019), *Przy Mickiewiczu* (2019).

**Dobrochna Ratajczakowa** – emerytowany profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawca, teatrolog, autorka szeregu książek, antologii i prac redakcyjnych oraz i kilkuset artykułów. Wydała między innymi *Galerię gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych* (2014), *W kryształe i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1–2 (2006), *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze* (1994), *Komedię oświeconych* (1993), *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru* (1985). Zajmuje się teorią dramatu i teatru oraz historią dramatu i teatru polskiego.

**Anna Reglińska-Jemioł** – dr, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie prowadzi cykl zajęć dydaktycznych z literatury, historii dramatu i kultury epok dawnych (od średniowiecza do oświecenia), także w kontekście nauczania języka i kultury polskiej obcokrajowców (wykłady z zakresu historii, kultury Polski dla studentów z Harbinu). Jej zainteresowania badawcze obejmują również teoretyczne i estetyczne implikacje kultury tańca w dramacie i teatrze (opublikowana rozprawa doktorska w formie monografii – *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, 2012). Prace z ostatniego okresu skupiały się ponadto na międzykulturowej refleksji nad amerykańską codziennością.

**Ewa Szczepan** – dr, teatrolog, literaturoznawczyni, historyk sztuki, ukończyła polonistykę ze specjalnością teatrologiczną na Uniwersytecie Wrocławskim, tam doktoryzowała się pod kierunkiem prof. dr. hab. Mieczysława Klimowicza; obecnie adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego, współautorka programu Studiów Pisarskich I i II stopnia. Autorka monografii *Pogrobowiec Oświecenia czy nowator. Dziewiętnastowieczna twórczość dramatyczna Juliana Ursyna Niemcewicza* (2011). Głównym przedmiotem jej badań jest literatura oświecenia, przemiany konwencji dramatu polskiego lat 1795–1830, szczególnie dramy i melodramatu. Ostatnio jej zainteresowania koncentrują się wokół możliwości poszerzenia procedur czytania literatury dawnej o nowe propozycje metodologiczne (gender, queer, postkolonializm, geopoetyka).

**Anna Szczepan-Wojnarska** – dr hab. profesor uczelni UKSW, literaturoznawca. Dyrektor Instytutu Filologii Polskiej (2012–2016), od 2014 Kierownik Studiów Doktoranckich. Autorka monografii *Z ogniem będziesz się żenił. Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta* (2003) oraz *Wybaczyć Bogu. Hiob w literaturze* (2008). Redaktorka tomów poświęconych zainteresowaniom badawczym, takim jak: transkulturowy wymiar literatury, relacje międzywyznaniowe, teoria przekładu, proza Conrada, poezja XX i XXI wieku.

**Krzysztof Skórski** – with a Bachelor's degree in English Philology, he is currently studying for a Master of Arts in John Paul II Catholic University of Lublin.

**Ewa Wojno-Owczarska** – dr, adiunkt w Instytucie Germanistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Stypendystka Bayerisches Ministerium für Forschung, Wissenschaft und Kunst, DAAD oraz Alexander von Humboldt-Stiftung. Zorganizowała kilka międzynarodowych konferencji naukowych: *Literarische Katastrophendiskurse im 20. und 21. Jahrhundert* w 2015 r. (HU Berlin, we współpracy z Panią Prof. Dr. Ulrike Vedder; wieczór autorski Kathrin Röggli), 2016 Internationale Tagung zum Begriff „Arbeit" (Berlin, Literaturforum im Brecht-Haus; wieczór autorski z udziałem Kristine Bilkau, Kathrin Röggli i Enno Stahla), *Globalisierungsdiskurse in Literatur und Film des 20. und 21. Jahrhunderts* na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie (wieczór autorski Stanisława Strasburgera) oraz na Uniwersytecie Warszawskim; 2018 *Topographien der Globalisierung/Topographies of Globalization* na Uniwersytecie Warszawskim (wieczór autorski z udziałem Kathrin Röggli i Stanisława Strasburgera). 2016–2018 kierownik projektu *Globalisierungsdiskurse in Literatur und Film des 20. und 21. Jahrhunderts*, realizowanego we współpracy z Uniwersytetem Humboldtów w Berlinie oraz ELTE w Budapeszcie. Współpracuje z Niemieckim Instytutem Historycznym w Warszawie (DHI) oraz Polnisches Institut Berlin, Filiale Leipzig. Od 2016 r. kieruje siecią Humboldt-Network *Topographien der Globalisierung/Topographies of Globalization*. Ostatnie publikacje: *Global Crises and Twenty-First-Century World Literature* (red., razem z Hansongiem Danem, 2018), *Literarische Katastrophendiskurse im 20. und 21. Jahrhundert* (red., 2019), *Globalisierungsdiskurse in Literatur und Film des 20. und 21. Jahrhunderts* (red., razem z Ulrike Stamm, 2019) oraz *Topographien der Globalisierung*, t. 1–2 (red., 2020). W przygotowaniu: *Topographien der Globalisierung. Grenzerfahrungen im Wandel der Zeit* (red., razem z Moniką Wolting).

**Tomasz Wysłobocki** – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, specjalista z zakresu literatury i kultury epoki oświecenia oraz rewolucji francuskiej, autor dwóch monografii: *Obywatelki. Kobiety w przestrzeni publicznej Francji przełomu wieków XVIII i XIX* (2014) i *Po co komu oświecenie? Wybrane idee i teksty* (2016) oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz przekładów, współautor książki *Panorama literatury francuskiej – wojna a piśmiennictwo* (2020), popularyzator wiedzy

nt. historii społecznej XVIII-wiecznej i rewolucyjnej Francji. W swoich badaniach zajmuje się szeroko pojętą historią kobiet w czasach rewolucji francuskiej, związkami między literaturą, sztuką a polityką w tamtym okresie, historią myśli oświeceniowej, a także historią teatru francuskiego przełomu XVIII i XIX wieku.

**Beata Zawadka** – Associate Professor in the Institute of Literature and New Media at the University of Szczecin, Poland. She is a literary scholar by education, southernist by specialisation, and an ardent cinephile. At present she teaches mainly film. Her latest (postdoctoral) book entitled *Dis/Reputed Region. Transcoding the U.S. South* (2018). She is a member of the Performance International (PSi), IASA, EAAS (PAAS), and of the Southern Studies Forum of the EAAS. Prof. Zawadka has presented at conferences in the European Union and beyond, and has also published – in Poland and abroad – on topics linked to her fields of research.