

Barbara SMO CZYŃSKA

Uwagi o melodramacie

К вопросу о мелодраме

Remarks on Melodrama

Melodramat jest tym rodzajem twórczości artystycznej, który mimo ciągłej atrakcyjności, czy też raczej kontrowersyjności nie doczekał się gruntownego opracowania naukowego. Jest to gatunek nadal nie doceniany przez krytykę, uważany za niższy, łączony często z pojęciem kiczu. Wypowiedzi krytyków dotyczące melodramatu ograniczają się zazwyczaj do stwierdzenia, że jest to „sztuka dla ubogich duchem” lub „wyciskacz łez dla kucharek”. Ogromna popularność melodramatu w drugiej połowie XX w. skłania jednak do głębszej refleksji. Mamy bowiem do czynienia z pewnym fenomenem socjologiczno-psychologicznym: z gatunkiem z jednej strony cieszącym się dużym powodzeniem u publiczności i czytelników, z drugiej zaś — nie docenianym przez krytykę z uwagi na dość ubogie wartości artystyczne, jakie prezentuje. Melodramat stanowi ważny problem społeczny ze względu na jego widoczną obecność w kulturze współczesnej. Zajmowanie się melodramatem wydaje się potrzebne i sensowne, bowiem umiejętne wykorzystanie tego gatunku w ramach sztuki może prowadzić do osiągnięcia celów wychowawczych. Problematyka melodramatu domaga się odpowiedzi na kilka pytań dotyczących historycznego rozwoju gatunku, jego struktury, psychologii odbioru, przyczyn popularności, funkcji jakie pełni, czy wreszcie wartościowania estetycznego.

PRÓBA OKREŚLENIA POJĘCIA

Trudności, jakie napotykamy przy próbie definiowania melodramatu, wynikają przede wszystkim z ogromnej niejednoznaczności terminu. Melodramat jako gatunek ewoluował, a i samo pojęcie używane było w róż-

nych kontekstach. Stąd nawet w encyklopediach, słownikach, recenzjach, opracowaniach spotkać możemy mało ściśle, często sprzeczne ze sobą informacje.

A. R. Thompson pisze, że termin „melodramat” jest kontaminacją greckich słów oznaczających pieśń i dramat, i dlatego mógł być on w XVIII w. synonimem opery. W tym znaczeniu termin ten był użyty po raz pierwszy we Włoszech.¹ W innym rozumieniu melodramat to utwór sceniczny, w którym dialogom i monologom postaci towarzyszy akompaniament muzyki. Forma ta rozwijana była w XVIII w., a przykładem jej może być twórczość J. J. Rousseau (*Pigmalion*), P. Metastasia. Natomiast na przełomie XVIII i XIX w. we Francji melodramat ukształtował się jako odrębny gatunek dramatu o silnie rozwiniętej stronie widowiskowej i stał się niezmiernie popularną formą teatralną adresowaną do szerokich kręgów publiczności mieszczańskiej. Obejmował on utwory o sensacyjnej, obfitującej w intrygi i niespodzianki fabule, nasyconej momentami patetyczno-sentymentalnymi i wstrząsającymi. Melodramat wprowadzał jaskrawe i prymitywne efekty psychologiczne, posługiwał się konwencjonalnymi postaciami, z reguły kończył się pomyślnie dla pozytywnych bohaterów. W niektórych językach (np. angielskim, rosyjskim) istnieją dwa terminy: „melodramma” — jako nazwa gatunku muzyczno-dramatycznego oraz „melodramat” — na oznaczenie utworów literackich, ale również związanych ze sceną. Obie formy mają wiele wspólnego, ale pierwsze określenie przy istnieniu terminu „opera” nie jest obecnie używane. Wydaje się więc, że słowo „melodramat” używane było dawniej w co najmniej trzech znaczeniach, po pierwsze: jako synonim „oper”, następnie: na oznaczenie utworu scenicznego z akompaniamentem muzycznym, i po trzecie: jako określenie sztuk dramatycznych stworzonych przez Pixérécourta we Francji i Kotzebuego w Niemczech pod koniec XVIII w.²

¹ A. R. Thompson: *The Anatomy of Drama*, Berkeley and Los Angeles 1946, cz. VII, s. 238—291.

² A. Nicoll w *Dziejach dramatu* (Warszawa 1975, t. I, s. 402—434) pisze, że melodramat stworzyli Friedrich Ferdinand von Kotzebue i Guilberd de Pixérécourt. Kotzebue w Niemczech sprowadził poetycki styl Schillera do sfery życia potocznego. „Postacie swe tworzył na sposób romantycznie sentymentalny i właśnie poprzez te postacie oraz sensacyjny rozwój akcji staje się jednym z twórców melodramatu. Stereotypowe postacie, wstrząsające epizody, sztucznie pomyślane zakończenia aż proszą się o akompaniament muzyczny i łatwo spostrzec, jak jego styl odbił się na tym typie sztuk, które stanowiły dużą część światowego repertuaru teatralnego we wczesnych latach XIX w. [...] Do Francji określenie *mélodrame* przyszło z Włoch początkowo jako synonim opery, ale z początkiem XIX w. nabrało specjalnego znaczenia jako określenie popularnej sztuki o sensacyjnej lecz poważnej akcji przeplatanej scenami komicznymi, której cały czas towarzyszy ubocznie muzyka. We Francji ugruntował ten gatunek Guilbert de Pixérécourt — pisarz równie eklektyczny jak Kotzebue. Pixérécourt zdobył powodzenie dzięki wykorzystaniu i bliższemu

Obecnie, jeśli się mówi „melodramat”, to nikt nie ma na myśli ani opery, ani „Pigmaliona” Rousseau, ani też sztuk Pixérécourta. Rzadko kto wie i pamięta o związkach melodramatu z teatrem bulwarowym, dramą mieszczańską czy pantomimą.³ Słowo „melodramat” zmieniło nieco swój sens. Kojarzą się z nim nazwiska A. Dumasa, F. Sagan, M. Rodziwiczówny, H. Mniskówny, T. Mostowicza-Dołęgi. Współcześnie mówi się o melodramacie mając na myśli skompromitowany gatunek literacki, filmowy lub teatralny, którego zasadniczą cechą jest schematyczność i stereotypowość. Jest to określenie wyraźnie pejoratywne. Nawiązuje ono do powieści XIX i XX w. — produktu sztuki mieszczańskiej i kultury masowej, o której mówi się często, że jest kiczem. Słowo „melodramat” jest więc pojęciem nie tylko genologicznym, ale i wartościującym. W powszechnym odczuciu funkcjonuje jako synonim kiczu, łzawego romansu brukowego, który działa na niskie instynkty, zmusza odbiorcę do płaczu. Można się też jednak spotkać z określeniem melodramatu w szerszym rozumieniu tego słowa, mianowicie jako utworu wykorzystującego potrzebę doznawania przeżyć emocjonalnych, traktującego o miłości w ogóle. Melodramat w tym znaczeniu nie jest określeniem pejoratywnym, wartościującym, ani też gatunkowym, niewiele ma wspólnego z romanssem brukowym. Odszedł bowiem daleko od XIX-wiecznego sztywnego schematu, stał się bardziej artystyczny. Współczesna sztuka traktująca o miłości często nie jest pozbawiona refleksji filozoficznej i psychologicznej, i podejmuje w sposób odpowiedzialny problemy dnia dzisiejszego. Działania bohaterów są wtopione w całokształt życia społecznego, w szeroki kontekst stosunków międzyludzkich. Charakterystyka postaci bywa mocno pogłębiona. Często są to utwory o niemożności miłości, o różnego typu perwersjach, obsesjach. Wydaje się, że nie należy utożsamiać melodramatu z każdym filmem o miłości, podobnie jak i z każdą wzruszającą książką. Nie każdy bowiem utwór o miłości jest melodramatem. Nie powinno się też pojmować melodramatu jedynie w płaszczyźnie oddziaływania emocjonalnego. Można również pominąć znaczenie etymologiczne wyrazu, bowiem dzisiaj mamy wiele terminów takich, jak: wodewil, musical, śpiewowgra, operetka, komedia muzyczna itp., które w sposób precyzyjny określają gatunki muzyczno-dramatyczne. Nie ma więc potrzeby powracać do historycznego sensu pojęcia. Termin „melodramat” spróbujmy rozumieć

określeniu elementów już wówczas istniejących w paryskich teatrach pod koniec XVIII w. Podobnie działo się w teatrze angielskim.” W 1802 r. Thomas Holcroft — autor sztuk sentymentalnych zaadaptował *Celinę, czyli dziecię tajemnicę* Pixérécourta. Elementy melodramatyczne można zauważyć również we wcześniejszych utworach — u M. G. Lewisa, T. Mortona.

³ Por. B. Tomaszewski: *Francuski melodramat początku XIX w.*, „Dziennik”, 1967, nr 11, s. 109—124.

genologicznie, jako określenie pewnego gatunku literackiego, teatralnego, filmowego, którego wyznacznikami są:

- 1) schemat fabularny oparty na temacie „miłości z przeszkodami”,
- 2) uproszczony obraz świata przedstawionego, sztuczność, operowanie schematem i stereotypem,
- 3) konwencjonalne postaci „biało-czarne”,
- 4) specyficzna „rekwizytornia”,
- 5) eufatyczny styl,
- 6) silne zabarwienie emocjonalne, tendencja do wywoływania wzruszenia u odbiorcy.

Są to wyznaczniki tematyczne, formalne, jak również częściowo pozaartystyczne, wkraczające w sferę odbioru. Sens określenia melodramatu rozumianego genologicznie może przybliżyć chociażby jeden z przykładów literackich: *Dama Kameliowa* A. Dumasa—syna. A oto układ zdarzeń w *Damie Kameliowej* (podobnie jak w *Manon Lescaut* opowiedzianych z perspektywy czasu — po śmierci bohaterki — przez obserwatora z zewnątrz, tzw. „nieznajomego”, któremu bohater się zwierzył): Armand Duval zakochuje się w Małgorzacie Gautier — damie lekkich obyczajów. Miłość jest wzajemna, ale nie może być uwieczniona związkiem małżeńskim, bowiem Duval pochodzi z tzw. „dobrej rodziny” i nie powinien psuć jej reputacji. Ponadto Małgorzata ciężko choruje na gruźlicę. Ojciec Armanda, kierowany uczuciem rodzicielskim wysyła list do kochanki syna, aby ta opuściła Armanda, ratując w ten sposób przyszłość małżeńską młodej panny Duval. Małgorzata odchodzi od Armanda z innym, bogatszym mężczyzną. Duval wyjeżdża z rozpaczą w długą podróż po świecie, Małgorzata zaś umiera na gruźlicę. W czasie trwania akcji autor opisuje szczegółowo wszystkie mniej ważne perypetie: zdrady przyzwyczajonej do zbytku kurtyzany z bogatymi opiekunami, kłopoty finansowe Duwala, jego starania o wyłączność miłości Małgorzaty do siebie itp. Podobne motywy znajdujemy w bardzo wielu innych utworach.

STRUKTURA MELODRAMATU

Zajmowanie się melodramatem rozumianym genologicznie zobowiązuje do określenia specyfiki gatunku. Szukając możliwie wyczerpującej definicji terminu powinniśmy pytać o takie cechy melodramatu, które pozwolą ustalić jego strukturę. Czy takie cechy istnieją? W jakim stopniu powtarzają się w różnych utworach tego gatunku? Czy są niezmiennie, jednakowe w melodramatach pochodzących z różnych okresów? Oto pytania domagające się odpowiedzi.

UKŁAD ZDARZEŃ

Melodramat jest gatunkiem mocno skonwencjonalizowanym, często posługującym się stereotypami. Jego fabułę stanowią szczegółowo opisane dzieje miłości zmierzające od momentu poznania się bohaterów, poprzez różnego typu perypetie do spełnienia lub niespełnienia miłości. Istotą melodramatu jest miłość z przeszkodami. Przeszkody są osią utworu bez względu na to, czy są przewycięzone, czy nie. To one powodują, że miłość owa nie jest zwyczajna, nie ma nic wspólnego z codziennością. W hierarchii wartości bohaterów miłość stanowi szczyt najwyższy. Ona nadaje sens ludzkiej egzystencji, określa cele w działaniu, jest główną treścią życia. Stąd cała filozofia życia w melodramacie podporządkowana jest filozofii miłości, miłości wyidealizowanej, na miarę ludzkich wyobrażeń, a nie rzeczywistości. Oczekiwana w podświadomości, śniona w marzeniach ma być miłością jedyną, wielką, szaloną, obietnicą pełniejszego, szczęśliwego życia. Wobec niej żadne inne wartości tego świata nie są ważne. W życiu bohaterów pojawia się zazwyczaj nagle, niespodziewanie, przypadkowo. Często dzieje się tak, że od razu wiadomo, iż miłość ta nie może być spełniona, bowiem na drodze do jej szczęśliwej realizacji stoją przeszkody nie do przewyciężenia.

Przeszkody w klasycznym melodramacie to przede wszystkim różnice pochodzenia społecznego, tragiczna przeszłość ciążyąca na życiu jednego z kochanków, obietnica złożona bliskiej osobie w obliczu śmierci, wola człowieka umierającego, przysięga złożona Bogu, różnice wieku, czy też nagła, nieuleczalna choroba. W XIX wieku była to najczęściej gruźlica, współcześnie białaczka i nowotwory złośliwe. Przeszkodą może być także tabu obyczajowe, czarny charakter jednego z bohaterów, ale równie dobrze przypadek techniczny — zakłócenie w komunikacji, nieporozumienie. Wszystkie te bariery są tylko pretekstem do ukazania, że w gruncie rzeczy to zły los nie pozwala urzeczywistnić pragnień kochanków. Bywa i tak, że przeszkody ujawniają się dopiero na końcu historii miłosnej (np. nagła śmierć bohatera, zwłaszcza śmierć tragiczna). Może wprowadzanie przeszkód w realizacji miłości i nieszczęśliwych zakończeń utworów jest ostrzeżeniem, że należy się w życiu liczyć również z siłami nie nazwanymi, z czystą niespodzianką? Nieszczęście jest więc wyrazem sił przeznaczenia, tajemniczych wyroków. Ale nie jest to degradacja takich wartości, jak: dobro, miłość, sprawiedliwość. Triumf zła jest jedynie zewnętrzny. Zakończenie tragiczne stanowi konieczne rozwiązanie akcji, potęgujące wzruszenie emocjonalne odbiorcy, a w sferze ideowej utworu zazwyczaj sugeruje, że miłość jedyna, wielka, szalona jest potężniejsza od śmierci. Melodramat zawiera więc również odwieczne marzenie o nieśmiertelności. Doświadczenie miłości jest, według bohaterów, największą wartością daną człowiekowi.

BOHATEROWIE

Bohaterowie w melodramacie są dość konwencjonalni. Tworzą i reprezentują uproszczony świat wartości i uczuć, świat, który bazuje na wyraźnym rozgraniczeniu dobra i zła. Pełne oczywistości sytuacje „biało-czarne” znacznie ograniczają funkcję poznawczą melodramatu. Melodramat XVIII w. stworzył całe *universum* postaci charakterystycznych. Wprowadził typy złoczyńców, spiskowców, zdrajców, niewinnych, pięknych a cierpiących dziewcząt, ich wysoko postawionych protektorów, śmiesznych prostaków czy oszustów.

Wraz z ewolucją melodramatu zmieniali się jego bohaterowie. Coraz rzadziej występuje piękny arystokrata, malarz konający na suchoty, prostytutka o czystym sercu, przewrotna kobieta z wyższych sfer. Sche nat: on — bogaty, ale niezdrowy, ona — piękna, ale biedna — przestaje być regułą. Zarówno w melodramacie klasycznym, jak i współczesnym postaci zgrupowane są po dwu stronach: po jednej — szlachetni, niewinni, cierpiący ale kochający, po drugiej — wyrachowani, bezduszni, bezwzględni. Nie tylko główni bohaterowie są schematyczni, ale również postaci drugoplanowe: nieszczęśliwi ojcowie, przyjaciele i powiernicy. Jeśli bohaterowie wydają nam się sztuczni, papierowi, to właśnie dlatego, że są niezmiernie dobrzy lub bezwzględnie źli. Nie ma w nich życiowej prawdy, autentycznego skomplikowania. Wszystkie ich zachowania, gesty, słowa są jednoznaczne. Przykładem takiego uporządkowania jest struktura postaci w *Trędowatej* H. Mniszkówny. Waldemara Michorowskiego charakteryzują się zalety: uroda, rozum, charakter, wrażliwość, bogactwo, nazwisko. Stefcia Rućicka posiada również wszelkie przymioty ducha, jest pod każdym względem idealna. W świecie wartości moralnych bohaterów panuje przekonanie, że zło musi być ukarane, a dobro zwyciężyć.

Odpowiedzi na pytania: dlaczego takie a nie inne postaci wybrano do melodramatycznej prezentacji, jaki jest ich sposób istnienia w utworze — wyjaśniłyby nam jeden z aspektów melodramatycznej struktury.

ORGANIZACJA CZASU I PRZESTRZENI

Mówiąc o strukturze melodramatu nie można pominąć pytania: co właściwie znaczy i co wyraża taka a nie inna organizacja czasu i przestrzeni w utworze? Znamioną cechą melodramatu jest wydłużenie czasu akcji. Czas i przestrzeń służą szczegółowemu przedstawieniu rozwoju miłości. Stąd zdarzenia następują po sobie bardzo wolno. Zwłaszcza moment śmierci bohaterki ukazywany jest jakby w zwolnionym tempie. Musi to być długie umieranie. Podobnie każda wymiana spojrzeń kochanków, gest, uśmiech są bardzo rozciągnięte w czasie, na tyle, żeby bohaterowie mogli przekazać sobie maksimum informacji o swoim stanie uczuciowym.

Problem funkcjonowania czasu i przestrzeni, tu zasygnalizowany tylko, domaga się dokładnego zbadania.

KSZTAŁT INSCENIZACYJNY MELODRAMATU

Wydaje się, że w melodramacie można odkryć pewną warstwę rekwizytu (w szerokim znaczeniu tego słowa), która pełni tu znaczącą rolę. Zmagania bohaterów z losem, ich miłość otrzymała w melodramacie specyficzne tło: mieszczańskie salony, buduary, plusze, skromne poddasza, arystokratyczne pałace, to znowu podmiejskie knajpy, miejsca spotkań kochanków. Klasyczne rekwizyty to: wachlarze, karneciki, rękawiczki, chusteczki, listy, pukle włosów. W melodramatycznej rekwizytorni widać echa tradycji sentymentalnej i romantycznej. Ewoluuując, melodramat zaczął wprowadzać inne przedmioty, przystosowywać je do realiów i gustów ludzi współczesnych mu epok, ale nie zmienił funkcji owych inscenizacyjnych elementów. Kostium i rekwizyt, cała scenografia mają zarówno imitować życie, jak i poruszać wyobraźnię i uczuciowość widzów. Do arsenału takich zabiegów należy także sugestywne operowanie krajobrazem. Uniesieniom miłosnym towarzyszy zazwyczaj widok wzburzonych fal morskich, w momentach krytycznych szaleją burze, a deszcz tworzy atmosferę przytulnej intymności lub melancholijnej tęsknoty.

Tym, co razem z całym tłem tworzy specyficzny nastrój melodramatyczności, jest sposób gry aktorów w teatrze i filmie (opis zachowań bohaterów w powieści). Kochankowie w klasycznym melodramacie padają na kolana, wyciągają ręce błagalnym gestem, zaklinają, mdleją, umierają na pierwszym planie scenicznym w efektownym przegięciu. Charakteryzuje ich patos, emfaza, brak powściągliwości uczuciowej. Powstał nawet specyficzny typ urody melodramatycznej bohaterki. Jest to zazwyczaj blada, anemiczna, wiotka, delikatna dziewczyna, pełna tajemniczego uroku. Mimo że kino lansowało różne rodzaje urody i charakteru kobiety, ten typ bohaterki przetrwał do dnia dzisiejszego.

Rekwizyt, kostium, konwencja gry aktorskiej, wszystko to sprawia między innymi, że melodramat uważany jest za gatunek schematyczny.

STYL MELODRAMATU

W strukturze słownej melodramatu uderza w pierwszym rzędzie niezwykle styl, który można byłoby nazwać stylem emocjonalnym, czy emfatycznym. Melodramat przejął z romansu sentymentalnego ton namiętnych wyznań oddawanych za pomocą urywanych zdań, okrzyków i apostrof płynących z udreżonego serca. Pozostałością po klasycznym stylu heroicznego francuskiego teatru są konstrukcje metaforyczne i parafrazy. Współczesnego odbiorcę często razi i śmieszy wzniosły styl *Trędownatej*. Jest to zresztą przykład bez precedensu. Ale i w innych me-

lodramatach łatwo daje się zauważyć „wylewny sposób narracji”. W melodramatach współcześnie funkcjonujących stylistyka jest również poddana tendencji do emocjonalnego oddziaływania. Ciekawe byłoby przeanalizowanie, jak warstwa stylistyczna służy przekazowi treści melodramatycznych, jak wpływa na odbiór i wartościowanie estetyczne melodramatu.

MELODRAMAT A INNE GATUNKI

Melodramat nie jest gatunkiem „czystym”. Spotykamy w nim wiele elementów charakterystycznych dla innych typów utworów. Jednym z istotnych źródeł genetycznych tej formy była „drama mieszczańska”.⁴

Bujny rozwój dramatu mieszczańskiego w XVIII w. był reakcją na skostniałą tragedię klasyczną. Atakowano ówczesną twórczość tragiczną za jej oderwanie od współczesności, sztuczność formy, amoralność. Domagano się sztuki, która by odzwierciedlała prawdziwe konflikty nowej epoki, wzruszała i moralizowała, wypowiadano się za przejściem od uogólnień i abstrakcji do obrazów współczesnego życia. Przede wszystkim odświeżono zapomnianą nieco po śmierci Moliera komedię. Komedioopisarze dążyli do pogłębienia i konkretyzacji rysunku psychologicznego młodych amantów, będących w komedii molierowskiej postaciami drugoplanowymi. Mnożyły się więc na scenie urocze amantki o czystym sercu i stałych uczuciach, które dla poznania wierności ukochanego przebierały się za własne służące, pojawiali się panicze w przebraniach lokajów, napełniając sale teatrzyków paryskich atmosferą świeżej, prostej miłości, która zwycięża przeszkody, pokonując niegroźny opór gburowatych, ale w gruncie rzeczy łagodnych rodziców. Pośród tego miłosnego szczebiotu nieraz można było usłyszeć cierpką i krytyczną uwagę na temat nierówności społecznej, przywilejów klasowych, srogości stosunków rodzinnych.

Wydaje się, że wczesne melodramaty miały wiele wspólnego z dramą mieszczańską, jeśli nie były całkiem utożsamione z nimi. Oba gatunki zbliża do siebie: widowiskowość, sensacyjność, fabuła nasycona intrygami i momentami czułościowymi, konwencjonalne postacie oraz społeczna, demokratyczna wymowa utworów. Początkowo melodramaty, podobnie jak i drama mieszczańska, były bardzo popularne ze względu na to, że poruszając bolesne problemy nierówności społecznej, stawały po stronie klas niższych. W wiekach późniejszych w melodramacie przesuwa się chyba punkt ciężkości z płaszczyzny społecznej na bardziej ogólną. Drama mieszczańska miała ambicje przedstawiać aktualne problemy nurtujące dane społeczeństwo. W gruncie rzeczy chodziło więc o możliwie atrakcyjne i efektowne ukazanie całej problematyki moralnej, obyczajowej, społecznej. Wiadomo, że wszelkie perypetie miłosne są znakomitą okazją do zainte-

⁴ Por. *Drama mieszczańska*, oprac. J. Pawłowiczowa, Warszawa 1955.

resowania publiczności a jednocześnie wypowiedzenia zamierzonych treści. Autorzy melodramatów natomiast, posługując się miłością jako głównym tematem, nie mieli na celu uprawiania publicystyki mieszczańskiej, społecznej. Miłość była problemem fascynującym sama w sobie. Przeszkody piętzące się na drodze do szczęścia bohaterów, w tym różnice pochodzenia stanowiły niejako pretekst do ukazania cierpień bohaterów, wielkości ich uczuć, szlachetności itp., a także snucia refleksji ogólniejszych na temat miłości, życia ludzkiego, losu. Autorzy melodramatów XX-wiecznych piętzą przed bohaterami przeszkody najróżniejsze, nie tylko sferowe, i tym samym pozbawiają swe utwory wymowy społecznej, demokratycznej. Drama mieszczańska była zjawiskiem historycznie zamkniętym. Przez tendencję do bycia sędzią moralnym XVIII-wiecznego społeczeństwa, jej popularność nie wyszła poza wiek oświecenia. Melodramat podlegał ewolucji od samego początku istnienia i zachował dużą świeżość do dnia dzisiejszego.

Gatunkiem, który również kojarzy się z melodramatem jest romans sentymentalny.⁵ Nie tylko ze względu na silne zabarwienie emocjonalne, „wylewność uczuć”, emfaticzny styl, czy ukształtowanie inscenizacyjne, lecz również ze względu na koncepcję życia i miłości. Otóż melodramatyczni kochankowie, podobnie jak sentymentalni mają maksymalistyczne wymagania w stosunku do świata. Dążą do miłości absolutnej. Niemożliwe są żadne rozwiązania kompromisowe. Jak kochać — to do szaleństwa, jak cierpieć — to do łez, nic więc dziwnego, że nie ma tu miejsca na małżeństwo, jako zakończenie perypetii miłosnych. Autorzy unikają takich rozwiązań, jakby się obawiali, że codzienne życie rodzinne nie sprostą wysokim wymaganiom bohaterów. Wydaje się, że fakt, iż miłość melodramatyczna nie może być szczęśliwie dopełniona — podnieca bohaterów. Mamy tu do czynienia z wyraźnym wywyższeniem miłości nieszczęśliwej, jako szczególnie głębokiej realizacji uczuć ludzkich. Jest ona trudniejsza, piękniejsza, trwalsza. W wielu wypadkach jest ona nieszczęśliwa z wyboru a nie z przypadku. Bowiem marzenie o spełnieniu jest piękniejsze od samego spełnienia, niedosyt lepszy od przesytu, dążenie do realizacji celu wartościowsze od osiągnięcia go. Miłość melodramatyczna staje się „miłością nawzajem nieszczęsną”, miłością zagrożoną, skazaną wyrokiem samego życia, pasją oznaczającą cierpienie. W melodramacie, podobnie jak w romansie sentymentalnym, przeszkody uniemożliwiające realizację miłości pełnią funkcję Tristanowego miecza, zaś okoliczności, w jakich bohaterowie się odnajdują jako kochankowie, przypominają „napój miłosny”. Przeszkody, oprócz tego, że nie pozwalają miłości spospolicieć, są sposobem podsycania namiętności. W obydwu ga-

⁵ Por. A. Witkowska: *Polski romans sentymentalny*, Wstęp, Wrocław 1971.

tunkach bunt przeciw światu, próba walki z przeszkodami mają charakter fikcyjny. Nie ma szansy ziemskiego spełnienia uczucia traktowanego jako absolut, bowiem bohaterowie nigdy nie zdobędą się na to, żeby zlekceważyć prawa świata (moralność, obyczaje, wierzenia religijne, wolę rodziców, opinię publiczną itp.). Kochankowie sprawiają wrażenie, że smutek jest dla nich uczuciem bardziej szlachetnym niż radość. Nic więc dziwnego, że perypetie miłosne tak często kończą się śmiercią.

Oba gatunki: melodramat i romans sentymentalny prezentują więc dzieje miłości niemożliwej, „wzajem nieszczęsnej”, miłości, która rodzi ambiwalentne uczucia.

Ograniczając swoje rozważania do melodramatu o zakończeniu nieszczęśliwym, wypada stwierdzić, że gatunek ten jest spokrewniony nie tylko z dramą mieszczańską, romansem sentymentalnym, ale także z tragedią. Wiliam Archer powiada, że melodramat jest nielogiczną i często irracjonalną tragedią, w której charaktery podporządkowane są akcji, fabule. Celem autora takiej tragedii nie jest przekonanie odbiorcy o własnych racjach, ale zadziwienie go. Dążenie do osiągnięcia efektów staje się zasadą naczelną.⁶ Brander Matthews twierdzi, że w wybitnej komedii i tragedii przedstawienie charakteru dominuje nad akcją, a w farsie i melodramacie dzieje się odwrotnie, przy czym słowo „dominować” rozumiane jest jako determinowanie całości utworu, a więc konstruowanie go z pewnego punktu widzenia.⁷ A. R. Thompson cytując wypowiedzi wyżej wymienionych badaczy twierdzi, że charakter i akcja są jednością, tzn. charakter przedstawia się w akcji. Natomiast nielogiczność nie musi być wcale cechą konstytutywną tego gatunku, gdyż zdarzają się melodramaty logiczne, które nie przestają być melodramatami. To, co naprawdę odróżnia farsę od komedii i melodramat od tragedii, jest rodzajem wywoływanych emocji. A więc alogiczność nie jest cechą różniącą te gatunki, podobnie jak kreowanie charakterów i rodzaj akcji. Ważny jest natomiast sposób kierowania odbiorcą ku uniwersalnym odczuciom. Melodramat bowiem wywołuje „dreszcz” (thrill) i to stanowi główną zasadę konstrukcyjną utworu. „Dreszcz” ten może być wywołany dzięki różnym zabiegom. Thompson wyróżnia cztery źródła. Są to: niespodzianka (zaskoczenie), przesąd, okrucieństwo, identyfikacja. Zaskoczenie bywa zasadą organizacyjną również w tragedii, zwłaszcza dzięki akcji. Nowoczesne psychologiczne melodramaty wywodzące się z freudyzmu wywołują „dreszcz” dzięki konstrukcji postaci.⁸

Eric Bentley pisze, że melodramat jest dramatem w jego elementar-

⁶ W. Archer: *About the Theatre*, London 1886.

⁷ B. Matthews: *A Study of the Drama*, Boston 1910, s. 121.

⁸ T h o m p s o n: *op. cit.*

nej formie, jest to kwintesencja dramatu. W każdej tragedii tkwi melodramat, tak jak w każdym człowieku dorosłym odnajdujemy dziecko.⁹

Głównym ośrodkiem, motorem akcji w tragedii jest nieprzewycięzalny konflikt między dążeniami wybitnej jednostki a siłami wyższymi: losem, fatum, wyrokami boskimi, prawami historii, natury, prowadzący nieubłagalnie do jej klęski. Bohater jest z góry skazany na przegraną, każde posunięcie zbliża go nieuchronnie do finalnej katastrofy. Bywa i tak, że tragiczny konflikt zakłada przeciwieństwo racji równowartościowych, pomiędzy którymi nie sposób dokonać wyboru. W podobnej sytuacji konfliktowej znajdują się bohaterowie melodramatu. Nie idzie w nim o prawdę o problemy tak różnorodne jak w tragedii, bowiem głównym tematem melodramatu jest miłość, ale konflikty w które los wkiła bohaterów, są równie nierozwiązywalne. Bohaterowie, jeśli nie poddają się biernie losowi, mają do wyboru miłość albo wypełnienie woli ojca, posłuszeństwo, „lojalność” wobec swojej sfery itp. Dokonanie wyboru nie jest rzeczą łatwą. Bohaterowie wybierają jednak miłość. Ale targani niepokojem i wewnętrznymi sprzecznościami nie mogą długo rozkoszować się szczęściem. Nadchodzi katastrofa — jakby kara za występłą miłość z wyboru. Wydaje się jednak, że w melodramacie tragizm jest konstruowany sztucznie. Uproszczony świat wartości i uczuć bazuje w melodramacie na wyraźnym rozgraniczeniu dobra i zła, podczas gdy w tragedii wartości nie są tak jednoznaczne. Bohaterowie melodramatu to postacie „biało-czarne”. Odbiorca nie ma wątpliwości po czyjej stronie powinien stanąć.

Tymczasem w tragedii mamy do czynienia z konfliktem równorzędnych wartości. Obie antagonistyczne strony mają rację. Główny bohater nie jest postacią kryształową, bowiem rządzą nim ludzkie namiętności i wcale nie jest pozbawiony słabostek. Być może dlatego sytuacja konfliktowa ukazana w tragedii nie budzi w nas wątpliwości. Jesteśmy przekonani, że bohaterowie zmagają się z autentycznymi problemami. W melodramacie natomiast przeszkody, które stanowią główny dramat, często mają charakter nieco fikcyjny. Czytelnicy i widzowie zauważają błahość tych przeszkód. Bowiem, jeśli bohaterowie uwikłani są w konflikt różnych wartości, jednocześnie wartością wyższą jest miłość, to dokonanie wyboru nie powinno stanowić większego kłopotu. Jedynie konsekwencje wyboru mogą okazać się problematyczne.

Inna jest jakość sytuacji konfliktowej w tragedii, inna w melodramacie. Melodramat nie spełnia wymagania wiarygodności, prawdopodobieństwa. „Znajdujemy się bowiem w sztucznym świecie ballady, gdzie ważne jest tylko wzruszenie, marzenie samo w sobie oraz uczucie tak krysta-

⁹ E. Bentley: *The Life of the Drama*, New York 1967, s. 195—219.

liczne, że mu nie zaszkodzi cała piramida absurdalnych rekwizytów”¹⁰ — pisze Z. Kałużyński.

Niektórzy badacze wyróżniają melodramatyczność jako osobną kategorię estetyczną. Na przykład Souriau kategorii wartości estetycznych grupuje w dwanaście par przeciwstawnych i dzieli je na klasyczne, romantyczne i współczesne. Melodramatyczność zalicza do współczesnych i przeciwstawia ją elegijności.¹¹ Kategoria ta może być traktowana na równi z tragicznością, komizmem, ładnością, wzniosłością i domaga się szczegółowego opracowania.

PRÓBA KLASYFIKACJI MELODRAMATU

Ze względu na reprezentowanie przez bohaterów określonych grup czy warstw społecznych można wyróżnić następujące odmiany melodramatu:

- 1) mieszczańską (np. *Pievoleuse Caignieza*)
- 2) łotrzykowską¹² (np. *La Citerne Pixérécourta*)
- 3) „w obronie kobiety”¹³ (*Dwie sieroty d'Énnery'ego*, *Złamany kwiat* — reż. D. Griffith, *Wiatr* — reż. D. Scarborough).

Biorąc pod uwagę kryterium czasowo-przestrzenne, tzn. ukształtowanie realiów świata przedstawionego w konkretnym czasie i przestrzeni, zauważyć można, że melodramat rozpada się na:

- 1) historyczny — osadzony w realiach epok minionych (np. *Królowa Krystyna* — reż. R. Mamoulian, *Pani Walewska* — reż. C. Brown)
- 2) egzotyczny — wykorzystujący romantyczną renomę niektórych zakątków świata (np. *Szejk* — reż. G. Melford, *Maroko* — reż. J. Sternberg)
- 3) nowoczesny¹⁴, rozgrywający się w realiach społeczeństwa przemysłowego (np. *Kobieta i mężczyzna* — reż. C. Lelouch, *Księżniczka* — reż. A. Falck).

Jeśli zaś chodzi o typy obrazowania, wyróżnić można melodramat:

- 1) fantastyczny, mitologiczny (np. *Klasztor i morze* S. Grabińskiego, *Kochankowie z Werony* — reż. A. Cayatte)
- 2) realistyczny (np. *Spotkanie* — reż. D. Lean, *Pożegnalny walc* — reż. R. Leroy).

¹⁰ Z. Kałużyński: *Bilet wstępu do nowego wieku*, Warszawa 1963, s. 155.

¹¹ Podaję za M. Gołaszewską: *Zarys estetyki*, Kraków 1973, rozdział: *Wartość estetyczna*.

¹² Por. Tomaszewski: *op. cit.*

¹³ Por. Z. Kałużyński: *Podróż na Zachód. Szkice*, Warszawa 1956, s. 187—194.

¹⁴ Por. M. Kornatowska: *Filmy o miłości*, Warszawa 1975, s. 20—24.

Ze względu na kryterium tematyczne melodramat można podzielić na: *trawie* — reż. E. Kazan).

1) patriotyczny (np. *Casablanca* — reż. M. Curtiz, *Wierna rzeka* S. Żeromskiego)

2) obyczajowy (np. *Umrzeć z miłości* — reż. A. Cayatte, *Trędownata* H. Mniszkówny)

3) psychologiczny (np. *Urzeczona* — reż. A. Hitchcock, *Wspaniałość na trawie* — reż. E. Kazan).

Jeśli uwzględnić typ zakończenia utworu nasuwa się wyróżnienie melodramatu:

1) z zakończeniem szczęśliwym (np. *Miłość roześmiana* — reż. M. Landon, *To się zdarzyło w Monte Carlo* — reż. A. A. Taylor)

2) z zakończeniem nieszczęśliwym (np. *Podróż* — reż. C. Ponti, *Wrzos* — reż. J. Gardan).

Być może zakończenie tragiczne jest tylko odwróconą formą happy-endu i wcale nie ma pesymistycznej wymowy.

Klasyfikację należy wyprowadzać z materiału, a nie materiałowi narzucać, dlatego dopiero po zbadaniu wielu utworów pojawi się możliwość typologii nie tylko roboczej. Może okazać się, że niektóre z wymienionych tu form melodramatu, melodramatami nie są, zostały bowiem pochłonięte i precyzyjnie określone przez inne gatunki.

CZY MELODRAMAT MUSI BYĆ KICZEM?

Rozpatrując to zagadnienie nie da się uniknąć pytania o wartości różnych gatunków. Czy istnieją gatunki gorsze i lepsze, niższe i wyższe? W. Szklowski powiada: „Rozpoczynając dyskusję o gatunkach, powinniśmy przede wszystkim mówić o ich równouprawnieniu”.¹⁵ Obecnie melodramat jest uważany za gatunek mniej wartościowy niż inne. Trudno dokładnie ustalić, jaki był stosunek XIX-wiecznego odbiorcy do melodramatu. Im odleglejsze epoki, tym bardziej niemożliwe staje się zbadanie funkcjonowania pojęcia kiczu. Być może widzowie XIX-wieczni nie wartościowali tego zjawiska negatywnie.

Istnieją jednak pewne gatunki, z którymi częściej łączy się pojęcie kiczu niż z innymi. Kryminał, western, melodramat są o wiele bardziej „kiczogenne” aniżeli tragedia antyczna, dramat romantyczny czy powieść psychologiczna. Z czym to zjawisko jest związane? Powstanie melodramatu, jak sugeruje A. Nicoll, było wyrazem reakcji publiczności na klasycystyczne i preromantyczne tragedie. Odbiorcy, żądni sztuki łatwiejszej, bardziej związanej z ich życiem, doprowadzili do wytworzenia ga-

¹⁵ W. Szklowski: O rodzajach „ważnych” i „nieważnych”, „Film na Świecie”, 1956, nr 3, s. 23—25.

tunku jak na owe czasy ludowego. Melodramat już z założenia miał być łatwy. Nie stawiał problemów egzystencjalnych, wymagających głębokiej refleksji.¹⁶ Ze względu na tę „łatwość” i zrozumiałość gatunku bywa on często łączony z pojęciem kultury masowej.

Melodramat wszedł do kultury masowej, został zaakceptowany dzięki temu, że od początku był przystosowany do poziomu tzw. masowego odbiorcy, tzn. do wypadkowej wielu różnych odbiorców. Kałużyński pisze: „Nie idzie przy tym nabywcom, jak jawnie widać — ani o wartościowe osiągnięcia artystyczne, ani o logikę, ani o jakikolwiek obraz prawdy”.¹⁷ Z tego, że akcentuje się „łatwość” melodramatu i jego wątpliwe wartości artystyczne nie wynika jeszcze, że każdy melodramat jest kiczem. Melodramat uszlachetniony nie musi być pozbawiony wartości poznawczych i estetycznych. Gatunek ten ma swoje wzloty i upadki i nie można mu przypisywać jednoznacznych wartości estetycznych. Dokładna analiza dzieł uchodzących za wartościowe może być odpowiedzią na pytanie: co powoduje wątpliwą wartość artystyczną innych utworów? Czy jest to sprawa nieudolnej realizacji schematu fabularnego, czy wręcz przeciwnie — zbyt poprawnej? A może przyczyna tkwi w samym istnieniu schematu, który z drugiej strony jest koniecznym ogniwem w komunikacji? Schemat ten przechodzi powoli w konwencję a następnie staje się stereotypem. Ciemny punkt melodramatu to również zbyt przykrojone obrazu życia i rzeczywistości społecznej do potrzeb gatunku. Tematyka, jaką melodramat obejmuje, jest odwiecznym problemem ludzkości. Miłość stanowi jedną z zasadniczych spraw w życiu człowieka. Tym bardziej, jeśli jest to miłość szalona, niezwykła, niewytłumaczona, głucha na otoczenie. Nośność tych wartości jest trwała. A więc to nie temat budzi nasze wątpliwości, ale sposób, w jaki się go traktuje. Są przecież utwory typu: *Pani Bovary*, *Tristan i Izolda*, *Romeo i Julia*, *Anna Karenina*, których nie uważa się za melodramaty, mimo że występują w nich wątki melodramatyczne. Z drugiej strony istnieją melodramaty nie pozbawione wartości artystycznych np. film Michaela Curtiza *Casablanca*. Często się podkreśla, że jednym z najwybitniejszych osiągnięć melodramatu jest sfilmowana wersja *Damy Kameliowej* (1936 r.) z Gretą Garbo w roli głównej. Nasuwa się jeszcze jedno pytanie, czy to, co działa na odbiorcę emocjonalnie, może stanowić o wartościach artystycznych melodramatu? Problem wartościowania melodramatu związany jest z zagadnieniem szerszym, mianowicie: granicami między sztuką a nie-sztuką, czy też między dziełem sztuki a kiczem.

¹⁶ Nicoll: *op. cit.*

¹⁷ Kałużyński: *Bilet wstępu...*, Warszawa 1963, s. 154—158.

SPOŁECZNE FUNKCJE MELODRAMATU

Ukazywane w melodramatach przedziały klasowe, które stanowiły główną barierę oddzielającą kochanków, były odczuwane również w społeczeństwie. Identyfikacja czytelnika czy widza z bohaterem melodramatu miała społeczną wymowę. Służące, kucharki odnajdywały w losie księżniczek realizację własnych marzeń, mieszczeni przeżywały razem z bohaterami miłość obojętną na obyczaje społeczne i konwenanse towarzyskie. Awans społeczny odbiorcy urzeczywistniał się dzięki melodramatowi w postaci parogodzinnego snu. Melodramat mieszczański był w pewnym sensie postępowy. Krytykował stosunki społeczne, bronił autentycznych wartości, zwalczał obłudę i zakłamanie. Nie tylko potrzeba uczuciowości ale i uwznioślenia szarej egzystencji sprawiała, że melodramat był popularny. Spełniał on nie tyle funkcję kathartyczną co kompensacyjną. Odbiorcy znajdowali w filmie i książce to, co w żaden sposób nie było im sążone w życiu. Melodramat, umiejscawiając odbiorcę w świecie wartości uchodzących za wyższe, przejął funkcję czarodziejskiej baśni. Uważa się powszechnie, że *Trędowata* H. Mniszkówny jest utworem postępowym, ponieważ skompromitowane w niej zostały przesady arystokracji dotyczące mezaliansu. Zachodzi tu jednak pewne nieporozumienie. Otóż fakt, że Waldemar Michorowski miał zamiar ożenić się z dziewczyną „z nizin społecznych” nie świadczy o postępowości utworu. Owszem, sam ordynat reprezentował nowoczesne poglądy, ale tego wymagała w powieści konstrukcja bohatera. Musiał on być przecież idealny pod każdym względem. Stefcia Rudecka pochodziła z dobrej, szlacheckiej, „obywatelskiej” rodziny, a więc różnica między nią a ordynatem w hierarchii społecznej była różnicą jednego szczebla. To nie Waldemar zniżył się popełniając mezalians, lecz Stefcia została nobilitowana dzięki swym zaletom. Była to bowiem panna wykształcona, mądra, piękna, dostojna, subtelna, znała dobre maniery, a także miała „szlachectwo we krwi” i palce „czysto arystokratyczne w konturach”. Brakowało jej jedynie nazwiska. To miał ofiarować jej ordynat. Wszystkie przymioty Stefci umożliwiły jej przekroczenie bariery różnic klasowych. Ponadto trudno mówić o kompromitacji arystokracji w *Trędowatej*. Owszem, arystokracja, a właściwie niektórzy jej przedstawiciele są bezduszni, podli, głupi i nie rozumieją, że Stefcia ma wszelkie dane (prócz tytułu) — ku temu, aby wejść do ich klasy. Z drugiej jednak strony Mniszkówna nie ukrywa swego zachwytu, szacunku i uwielbienia dla prawdziwej arystokracji. Jeśli więc mówimy o postępowej roli melodramatu, to musimy wyłączyć z tego kręgu *Trędowatą*. Czy jednak tylko dzięki swej społecznej wymowie melodramat cieszył się tak ogromnym powodzeniem? Chyba nie. Bowiem melodramat współczesny również wzrusza, a nie zawsze operuje przeszkodami natury socjalnej.

Klasyczny melodramat prezentuje model świata, w którym wszystko jest ładne. Piękni bohaterowie, śliczne stroje, meble, powozy. Ta zamierzona ładność życia niewątpliwie przyciąga widzów. Ale cóż w takim razie sądzić o melodramatach, które są również popularne, ale nie kozystają z urody przedmiotów otaczających i posiadanych. W 1945 r. David Lean zrealizował wg scenariusza Noela Cowarda film *Spotkanie*, w którym hałaśliwy dworzec uczynił miejscem spotkań niemłodej i nieładnej pary zakochanych. Rzeczywistość w tym filmie jest szara, pospolita. Wytworna restauracja hotelowa, do której Alec zaprasza Laure, tchnie żalostną prowincjonalną pretensjonalnością. Rzeczka, po której żeglują zakochani, nie ma w sobie nic romantycznego, a dworcowa kawiarenka, w której się spotykają, nie urzeka nastrojowością. Zachowanie bohaterów w niczym nie przypomina ekranowych kochanków, pięknych, namiętnych, fascynujących, przeżywających niezwykle uczucia, w niezwykle okolicznościach i dekoracjach. Ta prosta, nieefektowna opowieść o spóźnionej, lecz niemożliwej miłości wzruszała chyba dzięki temu, że wielu z widzów mogło się w niej odnaleźć, odszukać trop własnego życia, własnych niespełnionych nadziei, tęsknot i marzeń.

Melodramat przekazuje prawdę marzenia o wielkiej, czystej miłości, o życiu piękniejszym i szlachetniejszym aniżeli życie realne. Z jednej strony czerpie on inspirację z rzeczywistości, odzwierciedla a czasem i analizuje przemiany pojmowania miłości, moralności i obyczajów, z drugiej zaś tworzy umowny świat mitów ukształtowanych na miarę ludzkich wyobrażeń o miłości. Melodramat zaspakaja więc elementarne potrzeby emocjonalne. Może pełnić funkcję wychowawczą, kształtując osobowość, rozwijając wrażliwość. Dostarcza wzorców osobowych, systemów wartości, typów zachowania się w miłości. Procesy identyfikacji prowadzą do praktycznego naśladownictwa. W tym przypadku film oddziałuje silniej aniżeli literatura. Melodramat przedstawia nie tyle odwrócony, co idealny obraz życia poddanego miłości. Etapy tej miłości, jej przekształcenia (od żartu do śmiertelnej powagi), przeszkody, które ją umacniają, wzajemne, coraz pełniejsze odnajdywanie siebie w uczuciu czystym i namiętym wciągają w swoją orbitę nawet wbrew chęciom.

Eric Bentley pisze, że tym, czego oczekujemy od melodramatu, jest dobry płacz. Bentley powołuje się na Freuda, który próbował wyjaśnić, jakie konsekwencje dla człowieka pociąga za sobą niedopuszczanie przez niego do głosu emocjonalnych odczuć. Nawet jeśli uda się człowiekowi wyeliminować łzy z codziennego życia, to w wieku późniejszym będą go one nawiedzały w snach, w których będzie płakał lub utożsamiał się z aktorem starego melodramatu, wyciągając ramiona do szczęścia. Odbiorowi melodramatu towarzyszy także uczucie żalu i strachu. Identyfikujemy się z każdym, kto jest zagrożony, żal, który czujemy dla niego, jest

żalem nas samych. Żałujemy bohatera melodramatu ze względu na jego zagrożoną sytuację, dzielimy jego strach i żałujemy siebie, symulując żal bohatera. Sytuacje charakteryzujące popularny melodramat — to dobroć zwalczana przez zło, bohater zwalczany przez złoćzyńcę i przez nikczemny świat. Sukces melodramaturga będzie zawsze zależał od umiejętności oddziaływania na uczucia oraz zdolności projekcji strachu. Obawy ludzi można podzielić na dwa rodzaje: jedne wywodzą się ze świata zmysłów — są wywoływane codziennym odczuciem strachu, że łódź może pęknąć lub samolot może się rozbić. Drugi rodzaj strachu — chociaż żaden być może nie jest zbyt racjonalny — nazywamy irracjonalnym. Przejawia się on w przesądach, zabobonach, fantazji neurotycznej, imaginacji dziecięcej lub w strachu przed Bogiem. Melodramat używa czasem „irracjonalnego” typu strachu. Bentley konkluduje: melodramat nie jest sztuką dojrzałą, intelektualną, ale jest bliską człowiekowi dzięki temu, że odwołuje się do ogólnoludzkich doświadczeń.¹⁸

Trudno jest wyjaśnić dokładnie, na czym polega przeżycie estetyczne, które towarzyszy odbiorowi melodramatu. Niewątpliwie należałoby ten problem rozważać w kategoriach psychologicznych, nie tylko estetycznych. Wzruszenie, które leży u podstaw melodramatycznego przeżycia, tkwi częściowo poza sztuką. Odbiorca wykracza poza przeżycie czysto estetyczne, odwołuje się bowiem do własnych marzeń, myśli, doświadczeń życiowych. Pewną próbą wyjaśnienia psychologicznego charakteru melodramatycznego przeżycia mogą być rozważania W. Tatarkiewicza na temat wzruszenia. Autor traktatu *O szczęściu*, opierając się na badaniach angielskiego psychologa Aleksandra Shanda, twierdzi, że to, co potocznie nazywamy wzruszeniem, nie jest wyłącznie przyjemne, ani wyłącznie przykre. Wzruszenia doznajemy wtedy, gdy jednocześnie przeżywamy wyobrażenia i myśli przyjemne razem z przykrymi. Bez tej dwoistości nie ma tego szczególnego uczucia, którego objawem zewnętrznym są łzy. Wzruszenie ogarnia świadomość, gdy wśród cierpienia przejdzie przez nią wyobrażenie przyjemne, albo gdy odwrotnie, wśród radości — wyobrażenie bolesne. Najłatwiej wzruszenie przychodzi w przywiązaniu, miłości: ogarnia ludzi, gdy los doświadcza tych, których kochają. A nawet ogarnia ich wtedy, gdy los bliskich nie daje powodu do smutku: pochodzi to znów stąd, że miłość nie ogranicza się do chwili teraźniejszej, lecz obejmuje także przeszłość ludzi kochanych i grożące im cierpienia.¹⁹

Wzruszenie melodramatyczne jest wywoływane dzięki temu, że melodramat w większym stopniu niż inne gatunki zestawia sytuacje, które budzą ambiwalentne uczucia: szczęście i zagrożenie, rozkaz i nieszczęście,

¹⁸ Bentley: *op. cit.*

¹⁹ W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*, Kraków 1949.

radość i cierpienie, nadzieję i żal, pragnienie spełnienia i niedosyt. Miłość od początku do końca szczęśliwa, niczym nie zmacona — nie ma swojej historii w sztuce.

PERSPEKTYWY I METODY BADAWCZE

Trudno jest określić dokładnie, które utwory są melodramatami współczesnymi, bowiem — jak wcześniej zostało już powiedziane — mamy do czynienia z gatunkiem silnie skonwencjonalizowanym. Wzorzec melodramatu XIX-wiecznego był masowo powielany. Można i dzisiaj znaleźć repliki tego schematu. Elementy melodramatyczne zauważamy w takich filmach jak: *Spotkanie* (reż. A. Briddges), *Kobieta i mężczyzna* (reż. C. Lelouch), *Niewolnica miłości* (reż. N. Michałkow), *John i Mary* (reż. P. Yates), *Con amore* (reż. J. Bator). Natomiast *Love story* (reż. A. Hiller), *Umrzeć z miłości* (reż. A. Cayatte), czy też *Miłość roześmiana* (reż. M. Landon) — to klasyczne melodramaty w nowoczesnych szatach. Przykłady te świadczą o powielaniu starego schematu. Nasuwa się więc pytanie: czy jest to ewolucja gatunku, czy odświeżanie starych wzorów? Mamy raczej do czynienia z odrodzeniem sentymentalizmu, aniżeli z konsekwentnym rozwojem gatunku. Zatem, czy jest możliwy melodramat nowoczesny, nie tylko w sensie „rekwizytorni”, ale również treści? Współczesność bowiem domaga się nowych wzorców zachowań, nowego porządku obyczajowego i moralnego. Myślę więc, że stereotyp *Trędowatej* nie jest w stanie zaspokoić tych potrzeb. Natomiast przezwyciężenie schematu XIX-wiecznego może prowadzić do powstania nowego gatunku albo uszlachetnienia melodramatu tradycyjnego.

Być może po dokonaniu szczegółowego opisu struktury melodramatu udałoby się stwierdzić, w jaki sposób schemat melodramatu klasycznego funkcjonuje w sztuce współczesnej. Ciekawe tutaj byłoby wykorzystanie badań Władimira Proppa²⁰ nad morfologią bajki. W melodramacie, podobnie jak w bajce, istnieje zespół powracających motywów. Imiona postaci, podobnie jak ich przymioty ulegają zmianie, ale czynności i funkcja pozostają te same. Okoliczności bywają różne, ale funkcje postaci, tzn. działania bohaterów określone z punktu widzenia ich doniosłości dla toku akcji, są stałe. Naczelną ideą Proppa była redukcja olbrzymiej mnogości sytuacji fabularnych do stosunkowo nielicznych funkcji. Istnieje możliwość odnalezienia w całych zbiorach sytuacji fabularnych czynników wspólnych, występujących w różnorodnych wariantach. Metoda Proppa polegała na abstrahowaniu od podmiotów sytuacji fabularnych i na wydobywaniu „czystych” funkcji, ewentualnie predykatów. Propp zbudował

²⁰ W. Propp: *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki”, 1968, z. 4.

wał fundamentalny repertuar, czy inwentarz składający się z trzydziestu jeden funkcji. Być może okaże się, że liczba funkcji postaci właściwych melodramatowi jest ograniczona, a kolejność zdarzeń rygorystycznie stała. Tutaj pojawi się możliwość dokonania nie tylko prowizorycznej klasyfikacji melodramatu. Przy wykrywaniu struktury może być pomocne sporządzenie matrycy fabularnej, która uwzględniałaby zarówno charakterystyczne postaci, ich relacje między sobą, zdarzenia, słowem całą konstrukcję świata przedstawionego. W tym względzie ciekawe są badania Kazimierza Bartoszyńskiego nad układami fabularnymi. Schemat fabularny wg Bartoszyńskiego jest:

1) układem, który w fabularnym, ujętym w opracowaniu może podlegać np. różnorodnym zabiegom inwersyjnym, który jednak przy całej elastyczności swego sekwencyjnego uporządkowania posiada pewne konstanty kolejnościowe. Właśnie ich naruszenie odebrałoby mu charakter schematu fabularnego,

2) jest schematem procesualno-zdarzeniowym,

3) między jego elementami istnieją zależności przyczynowe,

4) schematy fabularne partycypują w układach — „matrycach fabularnych”.

Najprostsza (jednokierunkowa) matryca fabularna obejmuje szereg elementów schematu fabularnego zestawionych w pewnej kolejności. Skonstruowanie takiej matrycy pozwoliłoby odpowiedzieć na pytanie: w jakim stopniu struktura melodramatu jest stała? Matryca fabularna tkwi zarówno w twórcy jak i odbiorcy. Rzeczą nadawcy jest rozgrywanie w ramach tej tabeli, tworzenie różnych kombinacji między figurami fabularnymi w różnych fazach schematu. Natomiast w sytuacji odbioru schemat jest częścią określonej tradycji literackiej. Istnienie matrycy umożliwia czytelność schematu dzięki temu, że antycypuje ona wydarzenia, wskazuje na dalsze elementy fabuły. Każda faza schematu stanowi spełnienie lub niespełnienie pewnych oczekiwań (mających często charakter życzeń) i sama z kolei staje się źródłem pytań (dopełnienia lub rozstrzygnięcia), a w związku z tym napięć i niespodzianek fabularnych. Rozumienie fabuły nie polega na znajomości rzeczywistości lecz na tym, że mamy zakodowane pewne matryce, znamy tradycję literacką. Każda figura fabularna ma swoje odniesienie do świata wartości. Schemat fabularny nie powinien prowadzić do wieloznaczności. Komunikacja zakłada procesualność odbioru, znajomość pewnych matryc, nacechowań figur fabularnych ku pewnym wartościom (dobro, zło), typowych zakończeń różnych gatunków. Odbiorca jest wyposażony w elementarny kontekst wiedzy i system aksjologiczny. A więc matryca jest pewnym układem od-

niesienia implikującym komunikatywność fabuły.²¹ Przy konstruowaniu matrycy musimy pamiętać o tym, że nadmierne jej bogactwo, tak jak i ubóstwo czyni matrycę nieprzydatną. A przecież chodzi o to, by przy jej pomocy dokonać typologii fabuł, stworzyć inwentarz ról czy funkcji postaci, a następnie móc odnieść typologię figur fabularnych do odmian gatunkowych. Stworzenie matrycy fabularnej oczywiście nie rozwiąże wszystkich problemów związanych z estetyką melodramatu, ale może wydatnie pomóc w wykryciu struktury gatunku. Badania te należałoby uzupełnić o analizy melodramatu: genetyczne, socjologiczne, psychologiczne czy funkcjonalne. Chodzi o to, by postawione zagadnienia próbować opracować, gdyż estetyka melodramatu jest problemem interesującym.

РЕЗЮМЕ

Мелодрама имеет свое историческое, общественное и эстетическое измерение. В настоящее время понятие „мелодрама” обычно употребляется или в значении генологическом, как некоторый определенный вид творчества на любовные темы, или в значении оценочном, как синоним лишенных художественных ценностей произведения. Мелодрама — жанр традиционный, довольно схематический, часто пользующийся стереотипами. Фабула основывается на теме „любовь с преградами”. Очередность событий обычно следующая: знакомство героев — их взаимная любовь — возникновение преград — их преодоление — соединение или разлука (смерть). Однако эта схема может изменяться. Герои мелодрам — это герои чернотелые. Реквизиты, жест, мимика, сценография, музыкальный фон — все подчинено фабуле, все служит эмоциональному воздействию на зрителя. Мелодрама родственна другим жанрам, например, мещанской драме, сентиментальному роману, трагедии. Мелодрама — жанр неоднородный, в нем можно выделить несколько видов. Критики и знатоки искусства дают этому жанру уничижительную оценку, зато у публики мелодрама пользуется огромным успехом. Нам кажется, что не следует приписывать мелодраме однозначные эстетические ценности, не каждое произведение этого жанра лишено художественных достоинств. Причины популярности мелодрамы различны. Важнейшей из них является компенсационная функция мелодрамы — она удовлетворяет элементарные эмоциональные потребности.

SUMMARY

Melodrama exists in historical, social and aesthetic dimensions. The term „melodrama” is ambiguous. Nowadays this term is generally used in a genological sense — as a certain specific artistic genre with love-affairs as its subject-matter, or — in an evaluatory sense — as a synonym for literary trash. Melodrama as a genre

²¹ K. Bartoszyński: *O badaniu układów fabularnych*, „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 1, s. 93—120, oraz: *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1973.

is conventionalized, considerably schematic, abundant in stereotypes. The plot is based on the theme „love-affair with obstacles”. The events are usually arranged in the following way: the first meeting of the protagonists — mutual love — revelation of obstacles — overcoming of obstacles — union of lovers or their separation (death). This is not however a rigid scheme. Melodramatic heroes present themselves as „black and white” characters. Properties, gestures, mimicry, scenery, musical background — all those elements are subordinated to the main plot and serve to exert an emotional influence. Melodrama is related to other genres such as middle-class drama, sentimental romance, tragedy. Melodrama is not a homogeneous genre. Several forms of it can be differentiated. Whereas critics and art connoisseurs regard it pejoratively, and associate it with the concept of literary trash, it is extremely popular with the general public. It seems however that melodrama cannot be associated with any explicit aesthetic qualities, because not every work belonging to this genre is trashy. The popularity of melodrama stems from various sources. What seems most important is that melodrama performs a compensating function, satisfying elementary emotional needs.

