

Muzyka melodramatu

Dobrochna Ratajczakowa

Wiek XIX bywa nazywany wiekiem melodramatu.¹ Myślę, że słusznie, choć nie jest to jedyna nazwa stulecia. Jeżeli jednak spojrzymy na nie poprzez górujący wtedy teatr, nie tylko dramatyczny, również operowy, przez takie popularne formy (zazwyczaj pogardzane) jak *grand guignol*, kabaret czy *music-hall*, trzeba przyznać, że nazwa jest odpowiednia, gdyż w tym teatrze pierwsze miejsce zajmował melodramat. Niepokojący, budzący sprzeczne odczucia, bezceremonialnie wchodzący do różnych gatunków (do tragedii, komedii, opery etc.) i zmieniający je, triumfujący nie tylko na teatralnym rynku, także na rynku malarskim, gdzie nadawał ton wielu ówczesnym obrazom.

Rzut oka z lotu ptaka ujawnia, iż jego sceniczny żywot, aczkolwiek przesunięty jeszcze poza wiek XIX, w istocie zamyka się między dwoma znamienymi transformacjami teatru, które miały miejsce na przełomach dwu wieków okalających wiek XIX. Pierwsza, skojarzona z rewolucją francuską, łącząca rewoltę w sztuce z rewoltą polityczno-społeczną, otworzyła dramatowi i teatrowi drogę ku nowoczesności, naruszyła ówczesne granice oficjalnej produkcji teatralnej, związane z estetyką wyjątkowości dzieła, wspartą kategoriami poetyki oraz z koncepcją uniwersalnych charakterów i namiętności, obojętną dla wszelkiej aktualności. Rozpoczęty w XVIII stuleciu proces poszerzenia pola tematów i problemów eksploatowanych przez dramat i szeroko traktowane widowisko, również widowisko kulturowe, wejście do życia teatralnego kategorii nowości – w połączeniu z szybko rosnącą liczbą teatrów prowadziły do zwiększenia liczby autorów i sztuk, do umocowania na kształtującym się rynku teatralnym profesji dostawcy repertuaru. Transformacja druga, z przełomu XIX i XX wieku, odwróciła tę sytuację: przywróciła, choć zarazem przedadresowała wyjątkowość dzieła, już nie dramatycznego, lecz teatralnego. Nadając teatrowi status sztuki jednocześnie dokonała legitymizacji artystycznego antyryнку dzieł, gdzie działała odwrotność zasad ekonomii. Na antyryнку obowiązywały przeciwne reguły gry: zamiast sukcesu – cień istnienia, zamiast świątyni handlu – świątynia teatru, zamiast konwencyjnej pewności – niepewność eksperymentu, zamiast teraźniejszości – przyszłość. Melodramat bez reszty należał do sfery rynku, choć przecież również niejednokrotnie ją przekraczał, wszak antyrynek pozostawał przestrzenią do zdobycia, a tak energetyczny gatunek nie mógł się zadowolić istniejącym stanem posiadania.

¹ zob. G. Gengembre, *Le theatre francais au 19 e siecle (1789-1900)*, Paris 1999, s. 201

Każdy z gatunków dramatycznych, a tym bardziej tak silny i ekspansywny, posiada swoistą *carte d'identite*, „dowód osobisty”, w którym zapisano jego najważniejsze właściwości. Na *carte d'identite* melodramatu składa się zbiór istotnych cech łącznie stanowiących wiązkę znamioną 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 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.²

Melodramat wyrósł z zamętu, tak przedrewolucyjnego, jak rewolucyjnego, powstał na przecięciu wielu linii związków i wpływów, trudno zatem się dziwić, że przez ludzi wychowanych w uporządkowanym (przynajmniej pozornie) systemie Starego Ładu, był traktowany jako jeden wielki chaos, monstrualna innowacja, coś na kształt *melo mele*. Gatunek szkaradny – pisze Pixerecourt w broszurze *Wojna o melodramat* z 1818 roku – melanz wesołości, smutku, muzyki, deklamacji, tańca – jednym słowem totalne rzeczy i materii pomieszanie.³ Potwór bez stylu, bez formy, po prostu – anarchia lub patologia. Określano go też odpowiednio – *genre noir*, *genre batard*, *genre vulgaire*. Mimo takiego obciążenia uważany był za gatunek „wolny i prawdziwy, pełen życia i energii”.⁴ Takie przeciwstawne oceny są zrozumiałe, gdy uświadomimy sobie, że wyklął się z wielu gatunków i miał niejednego ojca.

Najpoważniejszym pretendencem do tej funkcji jest Guilbert de Pixerecourt, ale obok niego przywołuje się zwykle Loasela de Treogate, Cuveliera de Trie czy Louis Charles Caignieza. Początkowo utwory przez nich pisane stanowiły jeden z wariantów pantomimy, pantomimę dialogowaną lub heroiczną, albo też traktowano je jako odmianę opery komicznej. Możliwa była także ich kwalifikacja jako tzw. dram *a grand action*, które współcześni badacze skłonni są niekiedy traktować jako melodramat przed melodramatem, swoisty awatar gatunku. Autorzy zresztą rozmaicie chrzcili swoje teksty. Słynnego *Victora czyli Dziecię lasu* (1799) Pixerecourt nazwał tragicomedią, a *Celinę czyli Dziecię tajemnicy* (1800) - dramatem prozą.⁵ Wśród poprzedników gatunku odnajdziemy więc bardzo różne formy, wszystkie niekanoniczne – dramę w kilku różnych odmianach, feerię, pantomimę dialogowaną i heroiczną, *faits historiques* i inne. Można więc uznać, że fundamentem melodramatu pozostaje tak złożony i niejednoznaczny produkt, jak tragicomedie – traktowana jednak nie jako gatunek, lecz jako model

² Uniform melodramatu, traktowanego jako ludowy odpowiednik tragedii, opisał Paul Ginisty w monografii *Le Melodrame* (Paris 1910), s. 14-15; następnie wykorzystał go W.G. Hartog w monografii *Guilbert de Pixerecourt. Sa vie, son melodrame, sa technique, et son influence*, Paris 1913, s. 85-86; po latach J.-M. Thomasseau, *Le Melodrame sur les scenes parisiennes de Coeline (1800) a l'Auberge des Adrets (1823)*, Lille 1974 oraz *Le Melodrame*, Paris 1984; tym samym śladem podążał Gengembre, „przymierzając” schemat gatunku do dramatu romantycznego, s. 131, 188

³ zob. Hartog, op. cit., s. 51-52

⁴ E. C. Van Belle, *Les origines du melodrame*, Paris 1913, s. 8

⁵ Gengembre, op. cit., s. 188

tworzenia, od wieków stanowiący swoisty, w różny sposób montowany zestaw heterogenicznych elementów. Znamienne, że tragikomedie zrodzona u progu nowożytności została w renesansowych Włoszech określona mianem trzeciej maski o mieszanym charakterze, w przeciwieństwie do dwu czystych masek, tragedii i komedii. Model szybko przestał projektować ograniczone złączenie komizmu z tragizmem, otwierając się na różne kategorie estetyczne, gatunkowe i modalno-stylowe.⁶ Tragikomedie zresztą nazwał melodramat jeden z wybitnych i bodaj najprzenikliwszych krytyków teatralnych początku XIX wieku, Geoffroy, wyznaczając mu zarazem znamienne parentelę: zauważył bowiem, iż melodramat przez Corneillem nazywał się tragikomedie.⁷ Nie bez racji zatem mistrza Pixerecourta – autora/inscenizatora, reformatora/innovatora, który wydobyl melodramat z rozproszenia i skonkretyzował w gatunek, nazywano Corneillem bulwaru.⁸ Jemu też przypisuje się najczęściej stworzenie archetypowego dzieła⁹ – *Femme a deux maris* z 1802, które rozeszło się po całej Europie nie tylko w przekładach, także w imitacjach i przeróbkach na inne gatunki – parodię, wodewil i operę. Charles Nodier i Paul Lacroix uważali Pixerecourta za ojca melodramatu, choć np. anonimowi autorzy *Traktatu o melodramacie* z 1817 roku pierwszeństwo oddawali *Robertowi dowódcy zbójców* Lamarteliera (1792).¹⁰ Sam Pixerecourt obsadził w tej roli Eurypidesa i nie był daleki od prawdy. Niemniej jednak dzięki temu ojcostwu pragnął dokonać jako takiej legitymizacji złego gatunku, co jednak się nie udało.

Kolejną specyfiką melodramatu jest niemożność utrzymania go w ryzach kontrolowanej nazwy i klarownej formy. Od niejasnego i rozproszonego początku miał tendencję do dywersyfikacji, do opanowywania rozmaitych gatunków – poczynając od melodramatyzującej się wtedy komedii. Szalenie energetyczny, wcielający rewolucyjną bujność, różnorodność i ruch zarażał inne gatunki, wiodąc do ich transformacji i modyfikacji. Często trudno wyizolować melodramat z wielości tematów i gatunków – rozplywa się w nich, przekształca, zmienia w modus melodramatyczny – stały komponent wielu fabuł, nie tylko dramatycznych, również powieściowych. I jest tak znacznie wcześniej, niż tylko w XVIII i XIX wieku. I później – w wieku XX.

Niejednorodność (następna jego właściwość) zawiera się już w samej nazwie, w której muzyczność zrasta się z dramatycznością. I co wydaje się ważne – pojawia się na pierwszym miejscu, wprowadzając melodramat w krąg teatru muzycznego. Współcześni procesowi jego powstawania sądzili, że nazwa została „ukradziona” siedemnastowiecznej operze włoskiej, gdzie, krótko mówiąc, oznaczała dramat śpiewany. W latach sześćdziesiątych XVIII wieku związano ją z francuską operą komiczną.¹¹

⁶ na ten temat zob. D. Ratajczakowa, *Tragikomedie. Gatunek i model*, w: *Pejzaże kultury*. Prace ofiarowane prof. Jackowi Kuluszewskiemu w 65 rocznicę Jego urodzin, pod red. W. Dynaka i M. Ursela, Wrocław 2005

⁷ Geoffroy też był świadomy paradoksalnego statusu melodramatu, zob. A. Billaz, *Melodrame et litterature. Le cas de Pixerecourt*, Lille 1976, s. 239

⁸ Ginisty, op. cit., s. 53

⁹ określenie Gengembre'a, op. cit., s. 188; też Ginisty, op. cit., s. 71

¹⁰ Hartog, op. cit., 49; według tego badacza pod inskrypcją A!A!A! na karcie tytułowej kryło się trzech autorów – Abel Hugo, Armand Malitourne i Jean Ader

¹¹ zob. P. Pavis, *Melodramat*, w: *Słownik terminów teatralnych*, Słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupełnił S. Świontek, Wrocław 1998, s. 285

Traktat z 1772 roku proponował, by tak właśnie zwać sceny liryczne w typie *Pigmaliona* Rousseau.¹² Nie dziwi zatem, że melodramą nazwał francuski tłumacz niemiecką scenę liryczną *Brandesa i Bendi*, w 1781 roku wystawioną w Komedii Włoskiej. W 1835 roku definiowano melodramat jako rodzaj dramatu, gdzie dialog zostaje przecięty muzyką instrumentalną.¹³

Wymaga jednak wyjaśnienia, jakiego rodzaju komponentem była dla melodramatu muzyka. Rozważając sprawę czysto abstrakcyjnie, o jej pojawieniu się w takim zwarciu mogły decydować (po pierwsze) względy historyczno-praktyczne. Paryskie sceny jarmarczne, z którymi na początku XVIII wieku walczyły *per fas et nefas* dwa teatry oficjalne, Komedia Francuska i Królewska Akademia Muzyki, znajdowały się w ciężkich opałach – dosłownie i metaforycznie. Ograniczane coraz nowymi zakazami, niszczone przez policję, palone – w końcu zaczęły płacić okup monopolistom. Dwie oficjalne świątynie – muzyki i dramatu – niechętnie się zgodziły na początkowo szczątkową obecność ich głównych twórców na symbolicznie ze sobą złączonych scenach jarmarcznych. Z czasem jednak wzrosła rola tego złączenia i została zaakceptowana, zwłaszcza że spektakle podwójnie związane, muzyką i słowem, sprzedawały się doskonale, co mogło być drugą przyczyną, czysto rynkową, muzyczności gatunku. Nie zapominajmy, że teatr jarmarczny doskonale znał i stosował obowiązujące na rynku reguły gry, a przenosząc się na bulwary w drugiej połowie stulecia otworzył nową tradycję – przestrzeni miejskiej o teatralno-rozrywkowym charakterze, której realizację odnajdziemy w londyńskim West End czy nowojorskim Broadwayu.

Do względów rynkowych dodajmy teraz artystyczne (przyczyna trzecia). Aczkolwiek bowiem melodramat jest tworem zdeterminowanym przez prawa rynku, jednakże nie mam najmniejszego zamiaru (wbrew tradycji polskiej) odmawiać mu miana tworu artystycznego. Rzecz jasna trudno zaliczyć go jednoznacznie do historii literatury czy dziejów muzyki – właściwie należy bezwzględnie jedynie do historii teatru, a w wieku XX – do historii filmu, choć częściowo również do dramatu czy powieści. Nawet rasowi twórcy bulwarowi, wywodzący się jeszcze z tradycji jarmarcznej, opozycyjnej do klasycznego teatru oficjalnego, jak np. Nicolas Brazier, z satysfakcją mówili o nim „monstrum”.¹⁴ Można bowiem powiedzieć, że był on złożonym wytworem kultury jarmarczno-bulwarowej, aktem działania artystycznego, choć o dość paradoksalnym statusie. Zmieniając się w trakcie swego żywota różnił się coraz bardziej w stosunku do wizerunku z początku stulecia. Niezależnie przy tym od jego całej konwencjonalności, poszczególni autorzy mieli niejednakowe koncepcje realizacyjne. A znaczna wrażliwość na społeczne uwarunkowania i zmiany upodobań publiczności sprawiały, że przekształcał się zależnie od okoliczności i respektował niestabilny horyzont oczekiwań swych widzów, z którymi był bardzo ściśle związany (przyczyna czwarta).

Dlatego w tym krótkim tekście mówię tylko o melodramacie pierwszego trzydziestolecia i przyznać muszę, że przy znamiennej dlań ekonomizacji słowa obserwujemy w nim również ekonomizację

¹² Hartog, op. cit., s. 11

¹³ *ibid.*, s. 45

¹⁴ Ginisty, op. cit., s. 10

muzyki. Oczywiście w spektaklu dla ludu, jakim był melodramat, muzyka musiała być tak ważna i bliska swoim słuchaczom, jak w ulicznej piosence. Koncentrowała się jednak w specjalnych momentach sztuk – przed podniesieniem kurtyny (uwertura lub introdukcja), na wejściach i wyjściach postaci, na przejściach z jednej sytuacji do następnej, na podkreślaniu specjalnych efektów akcji, wyrażaniu uczuć i emocji bohaterów; mogła też, choć nie musiała, towarzyszyć ważnym monologom i dialogom.¹⁵ Historycy teatru francuskiego określają ją jako rodzaj powtarzających się przygrywek, granych za kulisami. Jej znaczenie uwidocznił fakt, iż na afiszach pojawiały się nazwiska autorów muzyki. Nie była ona jednak w przeciwieństwie do tekstów czynnikiem niezmiennym – polskie przekłady melodramatów miały własnych kompozytorów.

Przy znaczącej ekonomii słowa i muzyki, melodramat poszerzał ruch, gest, rozbudowywał sceny pantomimiczne (śląd rodowodu gatunku) i baletowe – wykorzystywane zwłaszcza w sytuacjach zamieszek i walk. Wydaje się, że na melodramat w jego pierwszej fazie trzeba przede wszystkim spojrzeć jako na spektakl optyczno-mimiczny z towarzyszeniem słowa i muzyki.¹⁶ Widać to wyraźnie, jeśli spojrzymy na kształt największych świątyń melodramatu. Najbardziej renomowane teatry melodramatu posiadały orkiestry i zespoły baletowe. W Ambigu-Comique tańczyły trzy pary pierwszych tancerzy i 10-osobowy *corps de ballet*; teatr posiadał też własną szkołę tańca; w Porte Saint-Martin nie było tak idealnych zestawów – trzech pierwszych tancerzy przy pięciu tancerkach, 12 mężczyzn w *corps de ballet* przy 14 kobietach; na scenie mogło tu się również pojawić 13 dzieci; trzeci teatr, Gaité, miał 6 par pierwszych tancerzy, 14 osobowy *ensemble* oraz 11 dzieci; cały ten zespół pracował pod kierunkiem *maitre de ballet* (dane z 1816).¹⁷

Wprawdzie z czasem przewaga ciemnej tonacji sztuk otwierającej drogę frenezji ograniczyła partie baletowe i śpiewane oraz komediowe i naiwne fragmenty dzieł, przeorganizowując ich strukturę, lektura tekstów jednak upewnia, iż żywioł słowa miał się tu lepiej niż żywioł dźwięku. Znamienne, iż melodramat zwano też operą prozą, w której muzyka pełni obowiązki *valet de chambre* i skromnie zajmuje się anonsowaniem aktorów.¹⁸ Sam Pixerecourt miał oświadczyć, że po wiekach arcydzieł nie można zrobić niczego, jak tylko zbierać resztki. Wszystko bowiem już powiedziano i uczyniono.¹⁹ Dla Charlesa Nodiera melodramat nie jest niczym innym, jak dramatem lirycznym, w którym muzykę wykonuje orkiestra, zamiast śpiewającego aktora²⁰, choć współcześnie Gerard Gengembre zwraca uwagę, że „mówić o melodramacie bez zajmowania się dekoracją, to jak zdawać rachunek z tragedii bez użycia słowa styl.”²¹

¹⁵ Hartog, op. cit., s. 45

¹⁶ Hartog zauważa, że melodramatami nazywano wszystkie dramaty popularne grywane na bulwarach i poruszające widza gwałtownością sytuacji i przesadną uczuciowością, op. cit., s. 46

¹⁷ dane za Ginisty, op. cit., s. 158

¹⁸ Gengembre, op. cit. s. 243

¹⁹ M. de Rougemont, *Le Melodrame classique: exercice de poetique retrospective*, Lille 1976, s. 245

²⁰ *ibid.*, s. 165

²¹ Gengembre, op. cit., s. 190

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 wypowiedzianych kwestii do prostej ekspresji, do elementarnej informacji – jednym słowem do natury zwykłego użycia języka, do autentyczności.²² Czy w takim ujęciu tekst stawałby się przynajmniej częściowo problemem muzycznym? A może jedynie posiadałby taką dyspozycję?

Oto fragment z *Celiny* Pixerecourta, rozmawiają – nieważne kto, ważne jak – rozmawiają bowiem *mysterieusement*.

- *Vous me demandez?*
- *Oui, j'ai besoin de ton secours.*
- *Parlez.*
- *Humbert est ici.*
- *Je le sais ...*
- *Un mot de sa part...*
- *Peut nous perdre M. Dufour?*
- *Ne sait rien encore.*²³

Czy nie mamy tu do czynienia z mową quasi-muzyczną? Znaki interpunkcyjne wskazują rodzaj ekspresji. W dialogach występuje sporo trzykropków wprowadzających oddech w funkcji semantycznej, w tej samej funkcji pojawiają się pytańniki, afektowane eksklamacje. Czy myślę się, traktując tak zorganizowany tekst jako swoisty odpowiednik recytatywu, gdzie słowo prozy uwolnione od rytmu wiersza poddawałoby się rytmowi współmuzycznemu, wół wywodzącemu się z samej mowy? Czy można by dojrzeć tu wpływ libretta, skracającego długie kwestie, zmieniającego charakter dramatycznej narracji? Znamienne, że tego rodzaju zabiegi nie były w XVIII wieku niczym nowym, spotykamy je w różnych gatunkach. Nawet w tragedii. Największy tragediopisarz przełomu XVIII i XIX wieku, czyli Vittorio Alfieri, słynął z dzielenia wiersza na drobne fragmenty. Oto przykład z *Filipa II*, jego bodaj najwyżej cenionej tragedii. Rozmawiają król z ministrem.

Filip *Słyszalesz?*

Gomez *Słyszałem.*

Filip *Widzialesz?*

Gomez *Widziałem.*

²² M. de Rougemont, op. cit., s. 166

²³ Podaję dialog za Ginisty, op. cit., s. 61

Filip *Wściekam się! – więc pozory, które dotąd miałem*

Gomez *Są prawdą oczywistą.*

Filip *A jam nie zemszczony!*

Gomez *Panie mój! Obmyśl sposób.*

Filip *Pójdź! Już obmyślony.*²⁴

Podzielony przez Alfieriego wiersz pełnił analogiczną funkcję, choć znacznie słabiej apelował do wyobraźni i emocji widza niż melodramat, nie bez powodu jego tragedie zwano zimnymi dziełami. Natomiast melodramat poruszał całą skalę bardzo zróżnicowanych afektów. Mimo że muzyka melodramatu pozbawiona jest autonomii, wobec słowa wydaje się pełnić zadania dotychczas należące do mowy wiązanej.

Melodramat bowiem odszedł od wiersza, wybrał prozę – zresztą zgodnie z ówczesnym dążeniem powrotu do natury i osiągnięcia wrażenia autentyczności. W cytowanym fragmencie słowa budują obraz tajemnej zmywy, ich aura sytuacyjna i dźwiękowa jest znacząca, nawet jeżeli bezceremonialnie wyrwiemy je z utworu. Muzyczne „powtarzające się przygrywki” w nieodparty sposób kojarzą mi się z tradycją francuskiego recytatywu, który Harnoncourt określa jako „mówiony śpiew” oparty o kilka akordów instrumentów.²⁵ Afektotwórczy styl *mysterieux* mógł w pożądanym sposób oddziaływać na widownię, gdyż nie tylko ją odpowiednio energetyzował i emocjonalizował, ale także ułatwiał egzemplaryczność i związany z nią akt moralizowania.

Nodier traktuje melodramat jako gatunek wypełniony misją moralną, nawet widzi w nim odległą odbitkę greckiej tragedii. Sądził, że respektował on Arystotelesowską ważność fabuły, charakterów i motywacji, po Arystotelesowsku naśladował człowieka w działaniu, które było spektaklem, złożonym częścią ze śpiewu, częścią z mówionego słowa.²⁶ Na swoim pierwszym, „klasycznym” etapie życia melodramat przenosił moralność rewolucyjną – pisał.²⁷ Powiedziałyby jednak, że w pewnym stopniu była to moralność przedrewolucyjna. gatunek okazał się przeciwieństwem jakości moralnych, od wieków uznawanych za niezbędne, zwłaszcza dla ludu (Pixerecourt mówił o tym w 1832 roku), a naruszonych w latach rewolucji. Rewolucja bowiem zaczęła rozpuszczać (jak powiedziałyby Zygmunt Bauman) pewne zasady i cnoty dotychczasowego życia zbiorowego. Jako gatunek melodramat pozostawał w przestrzeni *między* – nie tylko zawieszony między literaturą a teatrem, również między sztuką romantyczną a tą spod znaku *ecole de bon sens* lub *juste milieu*, w Niemczech zwaną *biedermeierowską*. Wyprzedzał zresztą i jedną, i drugą. Powstał poza kulturą gatunków konstytutywnych, organizował cały zespół środków potrzebnych dla stworzenia moralnego efektu i prowadził do ataraksji (jak tragedia neoklasycystyczna). Nie bez powodu dopełniał figurę krzywdy figurą mocy, łącząc obie wspólnym mianownikiem namiętności i pasji. Wpływ rewolucji widać w nim także w sposobach manipulacji emocjami odbiorców. Było

²⁴ V. Alfieri, *Filip II, Król Hiszpański*, tragedia w 5 aktach, przekł. z oryginału Karol Czarnocki, rkps. BN II 8884

²⁵ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 242

²⁶ zob. M. de Rougemont, op. cit., s. 164-165

²⁷ *ibid.*, s. 168

to nowością w stosunku do teatru klasycznego, który z zasady oddzielał od siebie incydentalną rzeczywistość i esencjalną sztukę.

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 różnorodność wykorzystywanych środków i tworzyw.

Wprawdzie początki melodramatu odstają od formuł z lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy okazał się on wehikułem dla różnych idei i ideologii, czy od tych z lat czterdziestych, kiedy uległ felietonizacji, co inaczej modelowało jego kształt i charakter i ograniczało rolę muzyki, właściwie ją upodrzędniając, generalnie jednak zachował swe podstawowe wyznaczniki. Nie był też wytworem rozregulowanej, lecz zmodernizowanej estetyki, ani negacją wysokiej sztuki. Andre Billaz widzi w nim nowe „pismo dramatyczne”, powstałe i istniejące poza „pismem” dążących do doskonałości dwu tradycyjnych wielkich gatunków.²⁸ Jednak dla literatury i muzyki melodramat pozostał problemem – także ze względu na wybór chwilowości bytu teatralnego, na rezygnację z marzenia – już nie tyle o artystycznej nieśmiertelności, ile o trwałości dłuższej niż życie jednego pokolenia, może dwu pokoleń odbiorców. Taki wybór potwierdza westchnienie Gautiera: „O Guilbert de Pixerecourt, o Caigniez, o Victor Ducange, zapoznani Szekspirowie, Goethowie bulwaru du Temple.”²⁹

²⁸ Billaz, op. cit., s. 231

²⁹ To westchnienie Gautiera przytacza Ginisty, op. cit., s. 160