

Daniel Stachula

**„MELPOMENY PODRZUCONE DZIECIĘ”
ORAZ „GRAND MONSTRE”**

**Porównanie dramatycznej architektoniki dzieł Wojciecha Bogusławskiego
*Herminia, czyli Amazonki oraz Izkahar, król Guaxary***

Ojciec polskiego teatru nieustannie zabiegał o względy publiczności – to ona była dlań pierwszym i naczelnym krytykiem, to dla niej konstruował repertuar wszystkich teatrów stałych, w których sprawował antreprzyzę, oraz tworzonych zespołów objazdowych. A należy przypomnieć, że było tych scen niemało: Warszawa, Lwów, Wilno, Grodno, Dubno, Kraków, Poznań, Kalisz. Świadomy jednak kaprysów – zarówno sceny, jak i widowni – pisał po wielu latach w *Dzielach dramatycznych*:

Najpierwszym i koniecznym każdego publicznych widowisk przedsiębiorcy staraniem być powinno podobać się publiczności; nierozsądkiem przeto byłoby wystawiać onej takie dzieła, które nudząc ją, odstręczają od teatru, a tym samym, stają się przyczyną jego upadku. To, co zowiemy publicznością, jest zbiorem wszelakich stanów, dostojności, oświecenia i powołania ludzi; wszyscy przeto mają prawo żądania zabawy w przedstawionych sobie widowiskach. Krzywdziłby, kto by jednej części społeczeństwa dogadzając, bawił ją wyłącznie tym, w czym inne mało albo wcale nie smakują. Wszystkim przeto uczynić zadosyć, jest niepospolitą umiejętnością.¹

Dlatego właśnie repertuar teatralny Wojciecha Bogusławskiego obejmował rozmaite gatunki dramatyczne: tragedie i komedie, ale przede wszystkim cały szereg form nieklasycznych: dramy, jednoaktówki, opery komiczne, heroiczno-komiczne, komediooper, krotochwile (krotofile), opery heroiczne, melodramaty oraz mnóstwo odmian mieszanych, jak np. opery poważno-komiczne, liryczno-komiczne, czarodziejsko-komiczne etc. Zaproponowany przez niego zbiór form, nierozzerwanie związanych – w znakomitej większości – z żywiołem teatralnym, cechował się, najogólniej rzecz ujmując, egalitaryzmem. Antrepreneur doskonale zdawał sobie sprawę, że „wszystkim przeto uczynić zadosyć jest niepospolitą

¹ W. Bogusławski, *Dziela dramatyczne*, t. 7, Warszawa 1823, s. 1.

umiejętnością” – narażał się zatem na krytykę (najsilniej obecną w recenzjach i polemikach Towarzystwa Iksów²).

Różnorodność działań Bogusławskiego jest imponująca – trzykrotnie był antreprenerem Teatru Narodowego, dramaturgiem, librecistą, tłumaczem, wreszcie reżyserem, aktorem i śpiewakiem. Charakterystyka każdej z płaszczyzn jego bogatego dorobku obecna jest w stanie badań, choć należy przyznać, że prace dotyczące relacji muzyki i teatru pojawiają się niezbyt często.³ A przecież to właśnie teatr muzyczny zajmował szczególne miejsce w jego scenicznym świecie. Cenił sobie współpracę ze znanymi kompozytorami, takimi jak Maciej Kamieński, Jan Stefani czy Józef Elsner. Szanował i nie pozostawał obojętny na twórczość dramatyczno-muzyczną angielską, niemiecką czy włoską obecną w repertuarze teatrów europejskich. Także tych największych, jak Wolfgang Amadeusz Mozart, Antonio Salieri czy Domenico Cimarosa. Świadomy uniwersalizmu myśli oraz bogactwa kultury europejskiej dbał o to, by polska publiczność mogła wzruszać się i śmiać do łez przy najciekawszych, najatrakcyjniejszych propozycjach scenicznych.

Dramat i muzyka musiały jednakże ustąpić miejsca sztuce teatru – nie określanej jeszcze wówczas w taki sposób. Dla Bogusławskiego to właśnie teatr był przestrzenią, która otwierała się – dzięki wyobraźni – na nowe, alternatywne światy. Troisty amalgamat teatralno-dramatyczno-muzyczny stał się wielką spuścizną ojca polskiego teatru wciąż nie dość rozpoznaną i docenianą. Ze wszystkich sztuk, to właśnie teatr jest najbardziej ulotny. Być może właśnie dlatego tak łatwo, zważywszy na niekompletność źródeł, popaść w interpretacyjny banał i znacząco spłyć dorobek antreprenera Sceny Narodowej.

Każde pokolenie ma „swojego” Bogusławskiego i mierzy się z wcześniejszymi ujęciami – precyzyjnymi analizami historyczno-teatralnymi oraz wybitnymi, po-

² Iksowie krytykowali wiele aspektów rzemiosła teatralnego Wojciecha Bogusławskiego, m.in. inscenizację, grę aktorską, przekłady. W recenzji z 18 VII 1817 z *Sultana Wampuma* w przekładzie Bogusławskiego przeczytać można: „Tłumacz tej sztuki nie wydał wszędzie dowcipnej satyry oryginału. Poprzydawał niektóre części dla muzyki i to dość szczęśliwie, ale zły smak i gminną przesadę okazał w rozciągnięciu stołowej litanii Wampuma, a nade wszystko w dodatkowym dialogu na końcu opery między Wampumem i Hussejnem, którego ani śladu nie ma w autorze.” Zob. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstęp J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 30. Więcej na temat krytyki Towarzystwa Iksów zob.: J. Lipiński, *Wojciech Bogusławski w polskiej krytyce teatralnej z lat 1814–1819 (Warszawa i Wilno)*, „Pamiętnik Teatralny” 1954 z. 3–4; idem, *Aktor i scena w recenzjach teatralnych Towarzystwa Iksów*, „Pamiętnik Teatralny” 1955 z. 2.

³ Zob.: L. Galle, *Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności (do roku 1794)*, Warszawa 1925; E. Szwanowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, Wrocław 1954; Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972; J. Got, *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971. Z nieco nowszych prac można wymienić osobne czasopism – „Wiek Oświecenia” 1996 nr 12: *Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku*; „Wiek Oświecenia” 2008 nr 24: *Wojciech Bogusławski – w 250. rocznicę urodzin*; „Pamiętnik Teatralny” 2015 z. 3–4: *Scena Narodowa 1765–2015* oraz książki zbiorowe: *Teatr Narodowy w służbie publicznej. Marzenia i rzeczywistość*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2007; *Wojciech Bogusławski i jego późne prawniki*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2007; *Wojciech Bogusławski in memoriam*, red. M. Bajer, D. Kamińska, Gołęczewo 2007; *Wojciech Bogusławski – ojciec polskiego teatru*, red. K. Kurek, Poznań 2009.

rywającymi interpretacjami. Musi zmierzyć się także ze stereotypowymi faktami, dotyczącymi jego dorobku, funkcjonującymi zarówno w obiegowych opiniach, jak i w naukowych rozważaniach historyków teatru. Wielość propozycji badawczych potwierdza istotną rolę tej postaci w historii polskiej kultury teatralnej, a z pewnością nie jest to rola typowa. Wojciech Bogusławski nie był przecież wielkim poetą, wybitnym dramatopisarzem, który tworzył dzieła, zajmujące po dziś uznane miejsce w kanonie literatury polskiej. Był przede wszystkim pragmatykiem. Był człowiekiem teatru, zorientowanym na różnorodne działania, a wśród nich między innymi na stworzenie korpusu dzieł dramatycznych, takich, które w jego zamierzeniu miały stać się bazą dla następnych pokoleń ludzi sceny. To właśnie dlatego dzieła Bogusławskiego należałoby czytać przez pryzmat spektaklu, wskazać na ich teatralny potencjał, co dałoby szansę na uchwycenie pełniejszego obrazu twórczości ojca Sceny Narodowej, uzupełniając rozważania literaturoznawcze. Takie ujęcie zaprojektowane zostało w niniejszym szkicu, którego celem jest m.in. zrewidowanie dotychczasowych punktów widzenia w badaniach nad teatrem (w tym – teatrem muzycznym) Wojciecha Bogusławskiego, a także wprowadzenie tez, dotyczących nadrzędności kategorii melodramatyczności (jako kategorii estetycznej) wobec gatunków dramatyczno-muzycznych na przykładzie libretta operowego oraz melodramatu.

Interpretator twórczości Bogusławskiego staje przed trudnym zadaniem – „odczarowania” (od-mitologizowania?) postaci reżysera, aktora, dramatopisarza, librecisty. Zważywszy na wielość gatunków proponowanych za jego antreprzyzy (w tym także form teatralno-muzycznych), badacz powinien uzbroić się w cierpliwość analityczną, gdyż niejednokrotnie przyjdzie mu stawić czoła materiałowi nie arcydzielnemu, choć z pewnością nie nudnemu. Bez wątplenia jednak musi starać się podejść do interpretacji zachowanych źródeł w sposób interdyscyplinarny. Próba holistycznego, operologicznego podejścia została zaprezentowana w niniejszym tekście – troisty charakter przedmiotu badań znajduje swe odzwierciedlenie w troistym podejściu badawczym. Na podstawie dwóch dzieł – *Herminii, czyli Amazonek* oraz *Izakahara, króla Guaxary* – postaram się scharakteryzować rozległą, złożoną i miejscami nieoczywistą sieć wzajemnych relacji pomiędzy melodramatem a librettem operowym.

O LIBRETCIE OPEROWYM SŁÓW KILKA

Próba nakreślenia problematyki wzajemnych relacji libretta operowego oraz innych typów dramatu otwartego⁴ jest o tyle ciekawa, iż okazuje się, że splot roz-

⁴ Albert Gier, charakteryzując cechy normatywne libretta operowego, dokonał reinterpretacji koncepcji Carla Dahlhausa, dotyczącej „nieciągłego czasu” (*diskontinuierliche Zeit*). Owa dyskontynuacja czasu, zdaniem Giera, jest cechą charakterystyczną dla dramatów o dominancie paradygmatycznej, które charakteryzują się szeroko pojmowaną otwartością. Zob. K. Lisiecka, *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, [w:] *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012, s. 123. Por. A. Gier, *Perspektiven der Librettoforschung. Die Gattung Libretto und ihre Theorie*, Bochum 1998, s. 12–16.

licznych powiązań pomiędzy nimi jest bardzo trwałe. Aby spróbować uchwycić fenomen sieci wzajemnych wpływów, należy dokonać rzeczy nieco karkołomnej – przeprowadzić analizę dramatologiczną⁵ libretta operowego, natomiast podczas rozważań nad dramatem otwartym (nieklasycznym typem dramatu) wykorzystają narzędzia analizy librettologicznej.⁶ Jak zauważa Katarzyna Lisiecka:

Libretto, znajdujące się w ciągu ostatnich dwudziestu lat pod szczególną obserwacją wielu znawców problematyki: literaturoznawców, muzykologów i teatrologów, przeżywa swój faktyczny renesans jako przedmiot badań. Próby re-definicji tego gatunku podejmowane są na różnych obszarach, uwzględniana perspektywa interdyscyplinarna, semiotyczna i kontekstowo-historyczna przyczynia się do znacznego poszerzenia tak wiadomości szczegółowych, dotyczących konkretnych zagadnień i dzieł, jak również pola refleksji natury charakterystycyjno-dyrektywnej, próbującej wypracować swoisty wzór i modelowe założenia tej specyficznej formy.⁷

Ważnym tekstem z zakresu historyczno-problemowej analizy libretta jako gatunku, przywoływanym w polskim stanie badań nad operą jest szkic Klausa Günthera Justa *Libretto operowe jako problem literacki (Das Opernlibretto als literarisches Problem)*.⁸ Wpisuje się on w ożywioną w drugiej połowie XX wieku dyskusję nad specyfiką libretta operowego.⁹ Just umiejętnie rozprawia się ze stereotypowym postrzeganiem czynnika literackiego opery, dotychczas traktowanego jako element niepełnowartościowy i pełniący funkcje służebne wobec warstwy muzycznej. Włączając tę specyficzną formę literacką w główny nurt badań literaturoznawczych, Just, poprzedzając takich badaczy jak Albert Gier czy Dieter Borchmeyer¹⁰, mógłby w zasadzie zostać uznany za patrona nowego nurtu w badaniach nad dziełem operowym – librettologii, w której przedmiotem badań staje się libretto operowe. Just, analizując historię różnych gatunków i form literackich, zwłaszcza tych o wielowiekowej tradycji i dobrym zadowoleniu w kulturze europejskiej, z pewnym zaskoczeniem odnotowuje:

⁵ Swoje refleksje opieram w głównej mierze na rozpoznaniach Dobrochny Ratajczakowej. D. Ratajczakowa, *Teatrologia i dramatologia*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006, s. 36–42.

⁶ Perspektywę librettologiczną przyjmuję za Lisiecką. Zob. K. Lisiecka, op. cit.

⁷ Ibidem, s. 118.

⁸ K. G. Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, [w:] *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, München 1976.

⁹ Warto w tym miejscu wymienić choćby niektóre pozycje wchodzące w skład europejskich badań librettologicznych: P. J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1970; *The Librettos of Händel's Operas. A collection of Seventy One Librettos documenting Händel's Operatic Career*, ed. E. T. Harris, New York–London 1989; P. Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto Italiano del Settecento*, Torino 1984; *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, oprac. F. Nicolodi, P. Trovato, Firenze 1994; *Oper und Operntext*, oprac. J. M. Fischer, Heidelberg 1985; F. Mehlretter, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt 1994.

¹⁰ Zob. A. Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt am Mein–Leipzig 2000; D. Borchmeyer, hasło *Libretto* [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, oprac. L. Fischer, t. 5, Kassel 1996.

Otóż libretto operowe jest obok eseju jedną z najmłodszych form literackich. Dzieli ją jedynie dwie dekady: w 1580 roku ukazały się pierwsze dwa tomy *Esejów* Montaigne'a, a w 1600 roku we Florencji została wydana *Dafne* Rinucciniego. [...] Oto esej, nowy gatunek literacki, w którym chodzi o eksperyment – lub jak to się dziś przyjęło ujmować – o permanentną innowację, oto libretto, inny, nowy gatunek literacki pojmowany jako przejaw odrodzenia się pewnej czcigodnej tradycji, która jednak bardzo szybko utknęła w pozornie sterylnej konwencji.¹¹

Libretto – podobnie jak esej – staje się wytworem refleksji na temat literatury oraz kultury. Jego funkcja bastionu tradycji i historii oraz kulturowego spichlerza¹², w którym żywa recepcja antyku przetrwała pomimo zmieniających się mód literacko-kulturowych, jest niepodważalna. Re-narracja na zadany temat, tak często przecież pochodzący z antyku, staje się elementem konstytutywnym widowiska operowego. Warto nadmienić, że refleksja nad teatrem operowym wymaga umiejętności posługiwania się interdyscyplinarnymi narzędziami badawczymi, bowiem sama opera – rozumiana jako tekst kultury – krystalizuje się na przecięciu muzyki, tańca, słowa i elementów plastycznych.¹³ Libretto operowe jest także elastyczne, cechuje się skłonnością do fluktuacji, wchłaniania elementów poetyki innych gatunków literackich oraz innowacyjnością¹⁴, dzięki czemu może z powodzeniem wchodzić w mariaż z innymi formami dramatycznymi, zarówno zamkniętymi (klasycystyczna tragedia i komedia), jak i otwartymi.

Badając tekst przeznaczony dla teatru muzycznego, należy zwrócić uwagę na jego troiste pochodzenie. Po pierwsze, libretto należy do grupy form dramatycznych, choć warto zaznaczyć, że jest ono na wskroś przesiąknięte duchem epickim – mam tutaj na myśli zakres tematyczny librett (w szczególności librett epok dawnych). Z drugiej strony librecista, konstruując swój tekst, stara się uwypuklić muzyczność lirycznej frazy, podkreślić melodykę słowa, by niejako wskazać kompozytorowi potencjalną możliwość umuzycznienia stworzonych przez niego struktur poetyckich. Z trzeciej zaś strony każde libretto posiada zaprojektowaną wewnątrz wizję spektaklu teatralnego. Znakomita większość tekstów cechuje się wariantywnością. Librecista bierze wówczas na warsztat tekst epicki i dokonuje jego przetransponowania na strukturę dramatyczną – przenosi zatem m.in. postaci czy zdarzenia literackie (czysto epickie!) w zupełnie inne medium, jakim jest teatr.¹⁵

¹¹ K. G. Just, *Libretto operowe jako problem literacki*, przekł. M. Franaszek, K. Lisiecka, mm.edu.pl/pdf/0014.pdf.

¹² K. G. Just charakteryzując libretto operowe, pisał: „Obok czysto literackich paraleli należałoby również uwzględnić perspektywę historyczno-kulturową. Libretto operowe może się chlubić tym, że dzięki niemu udało się przez ponad cztery wieki ocalić w różnych wariantach antyczne tematy i historie, zachować je na scenie dla bardzo zróżnicowanych odbiorców. Nie byłoby możliwe napisanie historii odrodzenia antyku bez podkreślenia w niej priorytetowej roli librett operowych. Przetworzona przez libretta antyczna spuścizna literacka była głównie materia epicką i w najczęstszych przypadkach jej poszczególne wątki pochodziły z dzieł epickich, historiograficznych”. Zob. Ibidem.

¹³ Zob. K. Kozłowski, *Sługa trzech panów: troisty żywot opery*, [w:] idem, *Opera i dramaty muzyczny. Szkice*, Poznań 2006, s. 31 i n.

¹⁴ K. G. Just, *Libretto operowe...*, op. cit.

¹⁵ Ibidem.

W sposób uproszczony relacjonuję rozważania dotyczące perspektywy libretologicznej, aby naświetlić problematykę, która okazuje się niezwykle interesująca, skoro

współistnienie librett operowych w jednej grupie z dramatami Szekspirowskimi czy romantycznymi ustanawia zatem taką sytuację, że można założyć, iż każdy otwarty dramat jest potencjalnym librettem operowym, który – w pewnym sensie – czeka na umuzycznienie.¹⁶

Odwracając tak skonstruowaną tezę, można założyć, że owo współistnienie sprawia, iż każde libretto operowe można uznać za dramat otwarty możliwy do odbioru w akcie lektury, a być może nawet nadający się do wystawienia w teatrze dramatycznym, nie-muzycznym. Tak postawiona teza daje badaczowi wiele możliwości analityczno-interpretacyjnych, które mogą doprowadzić do radykalnej zmiany w postrzeganiu zarówno dramatów otwartych, jak i librett operowych. Niewykluczone, że rozważania potraktowane zostaną jako – co najwyżej – naukowe scherzo bądź scherzando. Sprawdźmy.

MELPOMENY PODRZUCONE DZIECIĘ

Tak oto Kantorbery Tymowski określił niegdyś melodramat.¹⁷ Recepcja melodramatu w środowisku literaturoznawców oraz historyków teatru przez długi czas nacechowana była wartościowaniem tego gatunku jako uboższego artystycznie produktu skierowanego do szerokiej publiczności o niewygórowanych gustach estetycznych. Już na tym etapie zauważyć należy pewne podobieństwa statusu aksjologicznego libretta operowego oraz melodramatu. Oba gatunki, uznawane za bezwartościowe, doczekały się w ostatnich dziesięcioleciach ponownego rozpatrzenia, re-definicji oraz – co najważniejsze – rehabilitacji.¹⁸ Na gruncie polskim rozważania nad kategorią melodramatu, czy szerzej pojmowaną estetyką melodramatyczności, podjęła m.in. Teresa Pyzik, która w artykule zatytułowanym *Kilka uwag o melodramacie*¹⁹ komentuje i charakteryzuje cechy typowe dla

¹⁶ K. Lisiecka, op. cit., s. 124.

¹⁷ Cyt. za: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwankowski, Wrocław 1954, s. 116.

¹⁸ Na szczególną uwagę zasługują tutaj francuskie publikacje literaturoznawcze i teatrologiczne, w których kategoria melodramatyczności zostaje w pełni zrehabilitowana i zyskuje status kategorii estetycznej (obok m.in. tragizmu, komizmu czy groteski). Zob. m.in.: J. Przyboś, *L'entreprise mélodramatique*, Paris 1987; monograficzny zeszyt paryskiego czasopisma „Europe” zatytułowany *Le mélodrame – „Europe. Revue littéraire mensuelle”* 1987 nr 703–704. W numerze „Europe” zamieszczono m.in. teksty Marca Regaldo (*Mélodrame et Révolution française*) czy Pierre’a Frantza (*Naissance d'un public*). Zob. także: Z. Przychodniak, *W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992.

¹⁹ T. Pyzik, *Kilka uwag o melodramacie*, [w:] *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*, red. E. Udalska, Katowice 1988.

genre noir.²⁰ Sposób ujęcia tematu oraz oświetlenie melodramatyczności z zupełnie nowej perspektywy spowodowały wyznaczenie nowych kierunków badawczych i analityczno-interpretacyjnych.

Problem pojawia się już na samym początku rozważań: melodramat (podobnie jak libretto operowe) wymyka się wyrażeniu uporządkowanym i skodyfikowanym cechom normatywnym, typowym dla dramatów respektujących zasady klasycystycznej poetyki. Co więcej, melodramat, podobnie jak libretto operowe, korzysta z innych tekstów kultury, które przetwarza, dostosowując je do wymogów sceny teatralnej. Jak zauważa Dobrochna Ratajczakowa:

specyfiką melodramatu jest niemożność utrzymania go w ryzach kontrolowanej nazwy i klawrowej 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.²¹

Kariera melodramatu, o której wspomina Ratajczakowa, prowadzi do stwierdzenia, iż ta forma dramatyczno-teatralna oraz szerszej pojmowana kategoria melodramatyczności triumfowały na rynku teatralnym XVIII i XIX wieku zarówno w Polsce, jak i w całej Europie. Nie bez przyczyny zatem Elżbieta Nowicka w artykule poświęconym „melodramie alegorycznej” *Chłop milionowy* Ferdinanda Raimunda używa sformułowania „bestseller teatralny”.²² Takie określenie zbiega się z rzeczywistością – często przemilczaną w syntetycznych ujęciach z zakresu historii teatru – popularnością teatru operowego, jak również melodramatu jako formy dramatycznej w całej Europie pod koniec XVIII i na początku XIX stulecia.

Dobrochna Ratajczakowa słusznie domaga się rewindykacji melodramatu. W rozważaniach na temat tekstu Alojzego Żółkowskiego (ojca), badaczka wskazuje na ważny aspekt kompozycyjny dzieła: chaos, by tak rzec „chaos zakulisowy”, z którego rodzi się spektakl.²³ Zarówno styl sztuki, język, którym posługują

²⁰ Melodramat nazywany bywał także *genre noir*, *genre bâtard* albo *genre vulgaire*. Zob. D. Ratajczakowa, *Muzyka melodramatu*, 2008, demusica.pl/pdf/ratajczakowa_zeszyt_francuski.pdf.

²¹ Ibidem, s. 3.

²² Elżbieta Nowicka wskazuje na przynależność gatunkową *Chłopa milionowego* Raimunda do grupy sztuk czarodziejskich, do których zaliczyć można melodramy, dramaty czarodziejskie, sceniczne baśnie czarodziejskie. Zob. E. Nowicka, „*Chłop milionowy*” *Ferdinanda Raimunda*, *bestseller teatralny w Polsce roku 1830*, [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995, s. 182. Zbigniew Przychodniak zauważa, że kariera melodramatu w polskim Teatrze Narodowym jest właściwie jednoczesna z jego triumfami w Paryżu czy Wiedniu: „To rzadki wypadek synchronii w dziejach polskiego teatru i dramatu, godny naukowego wykorzystania.” Zob. Z. Przychodniak, op. cit., s. 320.

²³ D. Ratajczakowa, *Alojzego Żółkowskiego „możeby nieporządek zakulisowy”*, [w:] *Dramat i teatr postanisławowski*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992, s. 262.

się postaci, jak i luźna konstrukcja dramaturgiczna, poprzątkowana wstawkami muzycznymi w formie arietek, kupletów bądź drobnych utworów instrumentalnych, wskazują na jego teatralny rodowód. Ratajczakowa zwraca też uwagę na funkcję, jaką pełni *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* – jest nią przede wszystkim niezgoda, jawna, ostentacyjna kontestacja ortodoksyjnego klasycyzmu.²⁴ Utwór Żółkowskiego wpisuje się w szerszy kontekst historyczno-literacki, nazwany (w innym studium) przez Ratajczakową „rezultatem przemian sztuki w liminalnym obszarze procesu kulturowego”²⁵, który pod względem zakresu czasowego (1795–1830) pokrywa się z ujęciami tzw. klasycyzmu postanisławowskiego²⁶ i preromantyzmu. Libretto operowe czy melodramatu – podobnie jak jednoaktówka, jedna z nieklasycznych form dramatycznych – mają skłonność do fluktuacji, zagarniania cech normatywnych innych gatunków oraz ich przetwarzania.²⁷ Deformacja, dekonstrukcja oraz ponowna rekonstrukcja gatunków, wzajemne przenikanie się poszczególnych właściwości przynależących do określonych typów dramatu odbywa się zatem w obrębie grupy dramatów otwartych, nieklasycznych.

Przeniesienie akcentów analityczno-interpretacyjnych w sposobie postrzegania i wartościowania utworów dramatyczno-muzycznych może skutkować trwałymi zmianami w recepcji oraz próbą stworzenia nowej aksjologii tych dzieł, do których zalicza się libretto operowe, ale i melodramat. Już nazwa tego gatunku dramatycznego wskazuje na jego ścisły związek z żywiołem muzycznym. Dramatyczność melodramatu zostaje trwale zespolona z jego muzycznością, melicznością. Nie bez znaczenia jest fakt, iż współcześni procesowi powstawania melodramatu

sądziła iż nazwa została „ukradziona” siedemnastowiecznej operze włoskiej, gdzie, krótko mówiąc, oznaczała dramat śpiewany. W latach sześćdziesiątych XVIII wieku związano ją z francuską operą komiczną. Traktat z 1772 roku proponował, by tak właśnie zwać sceny liryczne w typie *Pigmaliona* Rousseau. [...] [W melodramacie] muzyka musiała być tak ważna i bliska słuchaczom, jak w ulicznej piosence. Koncentrowała się jednak w specjalnych momentach sztuk – przed podniesie-

²⁴ Ibidem, s. 262–263. Ratajczakowa przywołuje w tym miejscu kontekst historyczny: utwór Żółkowskiego pochodzi bowiem z 1815, a w lipcu 1814 dyrekcję Teatru Narodowego obejmuje Ludwik Osiński, wprowadzając repertuar klasycystyczny. *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko. Krotochwila zakulisowa w 1 akcie ze śpiewkami* jest zatem ważnym głosem sprzeciwu wobec ortodoksji klasycyzmu.

²⁵ D. Ratajczakowa, *Pierwsze trzydziestolecie XIX wieku jako rezultat przemian sztuki w liminalnym obszarze procesu kulturowego. Z doświadczeń i rozmyślań historyka dramatu i teatru*, „Wiek Oświecenia” 2001 z. 17. Cyt. wg edycji: *W kryształach i w płomieniu*, op. cit., t. 2, s. 342–364. Ratajczakowa charakteryzuje cechy, które wskazują na pewnego rodzaju autonomizację okresu 1794–1830, nie zgadza się na traktowanie pierwszego trzydziestolecia XIX w. jako tzw. „międzyepoki”.

²⁶ Zob.: P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.

²⁷ Co ciekawe, skłonność do przechwytywania cech nieklasycznych, wyznaczników dramatów o dominancie paradygmatycznej zdradzają także teksty o silnie klasycystycznym podłożu. Mam tutaj na myśli wpływ melodramatu na formułę tragedii. Analizę tego zjawiska na gruncie polskim przeprowadził Przychodniak. Zob. Z. Przychodniak, *Między tragedią a melodramatem*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część 1: Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posł. D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.

niem kurtyny (uwertura lub introdukcja), na wejściach i wyjściach postaci, na przejściach z jednej sytuacji do następnej, na podkreśleniu specjalnych efektów akcji, wyrażaniu uczuć i emocji bohaterów; mogła też, choć nie musiała, towarzyszyć ważnym monologom lub dialogom.²⁸

Należałoby założyć, że większe zainteresowanie melodramatem na gruncie badań dramatologicznych powinno być nakierowane przede wszystkim na ustalenie rzeczywistych relacji muzyki i słowa w tym jakże niedookreślonym typie dramatu. Analogia z librettem operowym wydaje się tu oczywista. Przywołać należy raz jeszcze rozważania Lisieckiej, która podkreśla, iż libretto operowe

dzięki swej silnie skonwencjonalizowanej formie tekstowej [jest] bliskie liryce, podatne na rytmiczność, otwarte na melodię słowa, prostotę i środki retoryczne metaforyzujące sens przekazu. Libretto stanowi więc w pełni literacki problem, ale i zarazem w pełni świadomie otwiera się na to, co poza literaturą.²⁹

Komponent tekstowy widowiska operowego jest zatem, co naturalne, podatny na umuzycznienie. Librecista staje się równorzędnym partnerem kompozytora, co więcej – powinien być traktowany jako współtwórca dzieła dramatyczno-muzycznego. Nie bez znaczenia librettolodzy tak chętnie przywołują duety twórców operowych, jak choćby Lorenzo da Ponte i Wolfgang Amadeusz Mozart czy Ranieri de' Calzabigi i Christoph Willibald Gluck. Na polskim gruncie operowym „tandem” przez pewien czas tworzyli Wojciech Bogusławski oraz Józef Elsner.³⁰

Muzyczność libretta operowego spokrewniona jest z melicznością melodramatu. I nie jest to jedyne podobieństwo obu form dramatycznych. Wzajemne przenikanie się gatunków powodowało jednoczesne krystalizowanie się ich cech normatywnych oraz – paradoksalnie – ich rozmycie. Dalsze rozważania dotyczyć będą dwóch tekstów Bogusławskiego, do których muzykę napisał Elsner: *Herminii, czyli Amazonki*³¹ oraz *Izkahara, króla Guaxary*.³² Wybór tych tekstów nie jest przypadkowy: oba dramaty napisał Wojciech Bogusławski, muzykę do nich skomponował ten sam kompozytor, co więcej, obie sztuki zostały wystawione w tym samym roku.³³

²⁸ D. Ratajczakowa, *Muzyka...*, op. cit. s. 3. Autorka powołuje się w tym miejscu na Williego Gustava Hartoga, autora monografii jednego z autorów melodramatów. Zob. W. G. Hartog, *Guilbert Pixérécourt. Sa vie, son mélodrame, sa technique, et son influence*, Paris 1913.

²⁹ K. Lisiecka, op. cit., s. 127.

³⁰ Elsner współpracował z Bogusławskim przy jego produkcjach teatralnych, zarówno operowych, jak i dramatycznych. Od 1795, gdy Bogusławski objął antreprezję teatru lwowskiego, Elsner napisał dla niego muzykę, m.in. do *Izkahara, króla Guaxary* (melodramat) czy *Herminii, czyli Amazonek* (dwuaktowa opera „heroiczno-komiczna”).

³¹ W. Bogusławski, *Herminia, czyli Amazonki*, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, Warszawa 1823.

³² Idem, *Izkahar, król Guaxary*, [w:] idem, *Dzieła...*, op. cit., t. 7.

³³ Zapis nutowy *Izkahara, króla Guaxary* nie został wciąż odnaleziony. Zachowała się partytura muzyczna dzieła *Herminia, czyli Amazonki*. Jej fragmenty opracowane zostały na potrzeby niniejszego studium na podstawie egzemplarza rękopisu *Herminii* zachowanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie (sygn. Mus.90/1), który po raz pierwszy opisał Eugeniusz Szwankowski. Zob. E. Szwankowski, *Odnaleziony autograf Wojciecha Bogusławskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1956 z. 1.

HERMINIA, CZYLI AMAZONKI – LIBRETTO

Gdy Wojciech Bogusławski w 1797 przystępował do napisania libretta operowego *Herminia, czyli Amazonki*, z pewnością miał w pamięci nie tak dawno wystawiony melodramat *Izkahar, król Guaxary*.³⁴ Mimo że Bogusławski w *Uwagach do Amazonek* wspomina, iż opera nie musi być klasycznym widowiskiem dramatycznym³⁵ (zatem, jakbyśmy dziś powiedzieli, jest widowiskiem, którego podstawę słowną stanowi libretto, a więc dramat o strukturze otwartej), *Herminia, czyli Amazonki* bardzo skrupulatnie realizuje jakże klasycystyczną (w najbardziej ortodoksyjnym znaczeniu klasycyzmu) zasadę trzech jedności. Sam Bogusławski stwierdza:

„Lubo podobnego rodzaju dzieła, niekoniecznie przepisy dramatyczne zachowywać powinny, opera jednak *Amazonek* zachowuje jedność osnowy, czasu i miejsca, równie jako i właściwe każdej osobie utrzymuje charaktery.”³⁶

Charakterystyczny (nieortodoksyjny) klasycyzm Bogusławskiego, związany jest z formacją oświecenia postanisławowskiego. Nie dziwi zatem, iż autor wychowywany w duchu klasycystycznych postulatów w swoich sztukach i licznych adaptacjach starał się realizować pewne wykładniki spistości paradygmatu klasycznego. Mówiąc o „wykładnikach spistości paradygmatu klasycznego”³⁷, mam na myśli podstawowe założenia, które leżą u podstaw klasycyzmu. Powołuję się tu na koncepcję periodyzacji historii literatury (oraz kultury) Jerzego Ziomka.³⁸ Formacja klasyczna (którą można – za Maciejem Parkitnym – określić jako paradygmat klasyczny³⁹) obejmuje swoim zasięgiem epoki: renesansu, baroku, oraz oświecenia (stanisławowskiego i postanisławowskiego). Wykładnikami spistości tego paradygmatu były m.in. wspólna koncepcja mimesis, opierająca się na przeświadczeniu o istnieniu zbioru zasad i zespołu reguł porządkujących i regulujących sposób funkcjonowania rzeczywistości oraz świata przedstawionego, układających stworzoną dzięki nim wizję świata w sensowną całość oraz przesądających o sposobie działania (modus operandi) owej rzeczywistości.⁴⁰ W myśl

³⁴ Zob. Z. Raszewski, op. cit., s. 333.

³⁵ Zob. K. Lisiecka, *Wojciech Bogusławski i teatr operowy*, [w:] *Wojciech Bogusławski in memoriam*, op. cit.

³⁶ W. Bogusławski, *Uwagi nad operą Amazonki*, [w:] idem, *Dzieła...*, op. cit., t. 12, s. 418.

³⁷ Zob. M. Parkitny, *O użyteczności kategorii nowoczesności dla badań literackich nad polskim oświeceniem*, „Wiek Oświecenia” 2016 nr 32: *Modernizacja*, s. 63

³⁸ Jerzy Ziomek zauważył, iż oprócz tradycyjnego podziału na epoki historycznoliterackie, można wykazać także istnienie formacji – struktur nadbudowanych nad epokami klasycyzmu, romantyzmu oraz awangardyzmu. Zob. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4. Interesującą reinterpretację tej koncepcji przedstawił Maciej Parkitny. Zob. M. Parkitny, op. cit., s. 62.

³⁹ Ibidem, s. 62–63.

⁴⁰ Parkitny, oprócz wspomnianych wykładników spistości paradygmatu klasycznego, wymienia oraz charakteryzuje również inne elementy spajające: sposób waloryzowania i sfunkcjonalizowania tradycji antyku, wspólnota kanonu dzieł, wspólnota pojęć i sytuacji komunikacyjnych literatury, wspólnota tradycji estetycznej, status retoryki, wspólnota pojęć estetycznych, ogólne przeświadczenie o uniwersalności języka artystycznego literatury (oraz innych sztuk). Zob. ibidem, s. 64–66.

paradygmatu klasycznego i reprezentatywnej dla niego tradycji filozoficzno-antropologicznej, konstytuującej ją na najgłębszym poziomie, gwarantem trwałości tych zasad, jak i symboliczną instancją uprawomocniającą ich funkcjonowanie w świecie – byłby chrześcijański Bóg.⁴¹

Istotne jest to, że oświecenie, jako jedna z epok wchodząca w skład paradygmatu klasycznego, stała się okresem dekonstrukcji⁴² owego paradygmatu na wielu płaszczyznach: estetycznej, filozoficznej i społeczno-ideowej. Zwróćmy uwagę, że chociażby problematyka teodycei, która została uznana przez Immanuela Kanta oraz Davida Hume’a za nierozstrzygalną, spowodowała kryzys wykładników spoistości paradygmatu klasycznego, a w efekcie przygotowała podwaliny pod kolejny filozoficzno-antropologiczny paradygmat: romantyzm.⁴³ W tym kontekście omawiane tutaj utwory Bogusławskiego można interpretować – tak na płaszczyźnie formalno-strukturalnej, jak treściowo-ideowej – jako świadectwo owego procesu dekonstrukcji. Fundamenty architektoniki doktryny klasycystycznej wewnątrz dzieła pozostają nienaruszone, choć, co istotne, „pęka” strukturalna rama tekstu. Dlatego, obok klasycystycznej reguły trzech jedności, pojawia się nieklasyczna dwuaktowość *Herminii, czyli Amazonek*. Jednakże nie to jest największym wykroczeniem poza ściśle ustrukturyzowane reguły ortodoksyjnego klasycyzmu. W *Amazonkach* działa bowiem typowy modus melodramatyczny⁴⁴, który może stać się kluczem interpretacyjnym w analizie tego libretta. W tym miejscu warto krótko przypomnieć akcję dramatyczną.

Królowa Amazonek – Tremizenna oraz jej córka Arycea – chcą pozbyć się Herminii, której należy się tron po matce Talestrys (ojcem Herminii był sam Aleksander Macedoński). Do czasu objęcia tronu przez Herminię, Tremizenna sprawowała regencję w imieniu małoletniej następczyni. Gdy przyszedł czas na zwrócenie korony, królowa chce przekazać władzę swojej córce. Wymyślają spisek, by pozbyć się Herminii (oraz jej przyjaciółki Ireny). Dowiadują się o miłości, która łączy Herminię i Agenora (będącego spadkobiercą im-

⁴¹ Zob. C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. M. Gruszczyński, Warszawa 2012, s. 580. Por. C. L. Becker, *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przekł. J. Ruzkowski, Poznań 1995, s. 28.

⁴² Parkitny pisze wprost, że „przejsie od paradygmatu nowożytnego (klasycznego) do nowoczesnego dokonuje się wewnątrz formacji oświeceniowej.” Zob. M. Parkitny, op. cit., s. 63.

⁴³ Zob.: I. Berlin, *Kontrooświecenie*, [w:] idem, *Pod prąd. Eseje z historii idei*, red. H. Hardy, przekł. T. Biedroń, Poznań 2002; O. Marquard, *Człowiek oskarżony i uwolniony od odpowiedzialności w filozofii XVIII stulecia*, [w:] idem, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

⁴⁴ Określenie to wyprowadzam z rozważań Teresy Pyzik, która wspomina, iż melodramat rozpatrywany być może jako „stała forma estetyczna, powracająca w literaturze od początków jej istnienia po dzień dzisiejszy.” Zob. T. Pyzik, op. cit., s. 42–43. Modus, rozumiany przeze mnie jako kategoria bardziej pojemna, ponadgatunkowa, staje się podstawą gatunku melodramatu, choć również inne formy dramatyczne noszą znamiona melodramatyczności. W tym kontekście istotne wydaje się wyodrębnienie melodramatu jako osobnego gatunku, z przypisanymi mu cechami normatywno-dyrektywnymi. Refleksje na temat modusu opieram także na kanonicznym tekście Jana Białostockiego, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966.

perium Aleksandra Wielkiego). Co więcej, wątek miłosny zostaje zdublowany, bowiem Irena jest z wzajemnością zakochana w Ifikratesie – najbliższym przyjacielu Agenora. Gdy Tremizenna ogłasza zebranych Amazonkom, że następczyni tronu dopuściła się największego wykroczenia, jakim jest miłość do mężczyzny (traktowana jako zdrada stanu), Herminia zostaje skazana na śmierć. To jednak dopiero początek. Agenor wraz z Ifikratesem zostają poinformowani o wyrokach rzekomo wykonanych na ich ukochanych – przypuszczają, że zostały spalone na stosie. Zrozpaczeni decydują się odstąpić od Themiscyres (stolicy Kapadocji, państwa Amazonek). W ostatnim momencie, dzięki otrzymanym tabliczkom, dowiadują się jednak, że Herminia jest zamknięta w wieży, dlatego podemują wojnę z Amazonkami. Całość kończy się zapowiedzią ślubów Herminii i Agenora oraz Ireny i Ifikratesa. Wszystko podsumowuje nieco dell’artowska postać – Strabon („nadworny trefniś”), który w moralizatorskim monologu stwierdza, że głoszenie prawdy może zboleć, jednak pomimo wszystko należy tak czynić. Libretto kończy chór, wychwalający równość kobiet i mężczyzn. W tekście zarysowano wiele niespodziewanych zwrotów akcji, całość jednak – zgodnie z wymogami operowego *lieto fine*, a także, co istotne, melodramatu – kończy się szczęśliwie.

Modus melodramatyczny w strukturze libretta *Amazonek* zostaje w pełni zrealizowany. Mamy bowiem do czynienia z charakterystycznym dla melodramatu trójkątem postaci: kat – ofiara – wybawca (ów trójkąt bardzo często występował w wariacie: kochanek – kochanka (heroína) – osoba przeciwna zakochanym). Charakterystyczne dla melodramatu jest to, iż autor tekstu dokonuje najczęściej silnej polaryzacji sfer dobra i zła. Dzięki radykalnemu oddzieleniu ich od siebie, z łatwością można dokonać ich personalizacji. Tworzą się w ten sposób stosunkowo proste w konstrukcji, schematyczne (niewartościowane negatywnie) typy postaci, swoiste emblematy określonych postaw życiowych.

Nietrudno zauważyć realizację tej struktury charakterologicznej w *Herminii, czyli Amazonkach*: heroiną jest Herminia, czarnym charakterem – Tremizenna, obrońcą zaś Agenor. Ów trójkąt został podwojony poprzez wprowadzenie w strukturę tekstu dramatycznego postaci Ireny, Ifikratesa oraz Arycei. O Herminii mówi się na kartach libretta jako o „uciemnionej niewinności”, a sama heroína wzywa lud Amazonek: „Kaźcie występki, ale brońcie uciemioną cnotę!”⁴⁵ Obok charakterystycznego dla melodramatu trójkąta głównych bohaterów pojawiają się też inne postaci:

starszy, ojciec lub krewny, często szantażowany przez łotra, zła macocha, stara panna, komiczny służący. Postać komiczna wprowadzana była częściowo dla rozładowania napięcia, ale spełniała także inną funkcję w sztuce, a jej działanie miało nierzadko istotny wpływ na bieg wydarzeń akcji. Chociaż wypowiedzi i czyny takich postaci stanowiły źródło humoru, rezultaty ich działań były poważne w skutkach i najczęściej okazywały się sprzyjające dla bohaterów po-

⁴⁵ W. Bogusławski, *Herminia...*, op. cit., s. 338.

zytywnych. Postacie komiczne reprezentowały nisko urodzonych; ucieleśniały naiwną prostotę, uczciwość, poczucie humoru, a także spryt wieśniaków, kramarzy, służących, czeladników czy chłopców od pługa.⁴⁶

Nie bez przyczyny Bogusławski wprowadza do swojego libretta dwie postaci komiczne – są nimi Orobates oraz Strabon, o których wspomina w *Uwagach nad operą Amazonki*:

[Opera] nie mogła obejść się bez dwóch przynajmniej krotofilnych osób, jakimi są Orobates i Strabon, które też (ile w smutnej innych miar osnowie) niezbędnymi dla rozweselenia być się zdawały.⁴⁷

Można by oczywiście potraktować postaci Orobatesa i Strabona jedynie jako typowych bohaterów komicznych. Jednakże to właśnie Strabon, który zostaje zamknięty w jednej z wież fortecy Amazonek, staje się głównym motorem działań, które skłaniają Agenora i Ifikratesa do stoczenia bitwy z Tremizenną i jej wojskiem. On to bowiem w „niewieścim przebraniu” zakrada się do miasta, by zdobyć informacje na temat domniemanej śmierci Herminii oraz Ireny – zostaje jednak schwytany i zamknięty w wieży. Stamtąd przerzuca za mur tabliczki z informacją o tym, iż ukochane Agenora i Ifikratesa żyją:

ANTIPATER:

Książę! Wesołą ci przynosimy wiadomość! Jeden z naszych żołnierzy, lekko raniony, leżał, dla ciemności przez całą noc pod murami fortecy. Wtem, kiedy o samym świetle chciał udać się do obozu naszego, spostrzegł lecące z okna jednej baszty te tabliczki, które przed nim na piasku upadły. Z podniesionymi spieszył do ciebie, Książę; ale osłabiony ledwo doszedł do pierwszej straży. Kazałem mieć o nim staranie, a sam przynoszę ci je, panie!

AGENOR (*odbierając tabliczki*):

Co widzę? Moje tablice, którym Strabonowi darowałem. Czytajmy. (*Otwiera je i czyta*) „Książę! Widzę z wierzchołka wieży, w której mnie osadzono, jednego z naszych żołnierzy. Rzucam te tabliczki na hazard; oby im Bóg w ręce twoje dostać się pozwolił. Herminia żyje: zamkniętą jest w więzieniu razem z Ireną; dzisiaj obiedwie mają być stracone! Spiesz się ratować nas, panie, inaczej nieomylnie zginiemy!”⁴⁸

Po odczytaniu wiadomości od Strabona, Agenor wraz z Ifikratesem decydują o rozpoczęciu szturm na fortecę Amazonek. W librecie już na pierwszy rzut oka widać zbieżność z poetyką oraz estetyką melodramatu – faworyt królewski Strabon, będący jednocześnie operową rolą komiczną *in travesti*⁴⁹ – znacząco wpływa

⁴⁶ T. Pyzik, op. cit., s. 50.

⁴⁷ W. Bogusławski, *Uwagi nad operą Amazonki...*, op. cit., s. 418.

⁴⁸ Idem, *Herminia...*, op. cit., s. 381–382.

⁴⁹ Tradycja ról *in travesti* sięga barokowego teatru operowego, w którym role staruszek, piastunek powierzane były mężczyznom (ich partie śpiewane również rozpisywane były na głosy męskie). Typowym przykładem jest partia Arnalty w *Koronacji Poppei* Claudia Monteverdiego (1642). Co ciekawe, również Strabon, podczas przesłuchania przez Amazonki stara się maskować swoją tożsamość, wpierając Arycei i Kleantis, że jest staruszką.

na dalszy rozwój akcji (melo)dramatycznej. Oczywiście Bogusławski i Elsner, pisząc tę operę, liczyli się z możliwościami wokalnymi swoich śpiewaków – uwagę na to zwracał Zbigniew Raszewski, który skrupulatnie odnotował, iż partia Strabona została powierzona Rutkowskiemu.⁵⁰

W rozważaniach nad architektoniką dramaturgii oraz konfliktu dramatycznego należy podkreślić funkcję szczęśliwego zakończenia. Oczywiście, można je potraktować jedynie jako realizację operowego *lieto fine*, jednak taka interpretacja znacząco upraszcza konstrukcję libretta. Można odnieść wrażenie, że zakończenie *Herminii*, pomimo nawarstwiających się, niesprzyjających okoliczności zewnętrznych, musi cechować się wszechogarniającą radością. Dramaturgia dzieła zasadza się w dużej mierze na konflikcie mocno spolaryzowanych sfer dobra i zła. Główni bohaterowie zestawieni zostają z silnie wyeksponowanymi czarnymi charakterami. Istnienie zła w świecie (którego nośnikami są owe czarne charaktery) skonfrontowane jest z istnieniem miłosiernego Boga – taki schemat fabularny, który można określić mianem „nowoczesnej psychomachii”⁵¹, realizowany był na przełomie XVIII i XIX wieku w sposób bardziej bądź mniej zawoalowany, w wielu dziełach teatru muzycznego. Wspomniany już teodycealny spór, zażegnany pod koniec XVIII wieku przez Kanta oraz Hume’a, dał – moim zdaniem – podwaliny pod biedermeierowską wizję rzeczywistości. Tragizm w świecie zorganizowanym zgodnie z zasadami ustanowionymi przez Boga jest niemożliwy, ponieważ jednymi z podstawowych atrybutów Boga są miłosierdzie i dobro. To właśnie dlatego ów „biedermeierowski tragizm” musiał zostać wzięty w nawias.⁵² Teresa Pyzik za Peterem Brooksem podkreśla, że:

Zło zostaje zdemaskowane i ukarane, niewinność obroniona, ujawniona, a osobom skrzywdzonym przywrócona ich ludzka godność. Melodramat wyraża podziw dla cnoty, ukazując jej siłę i moc, a także pozytywne rezultaty szlachetnego postępowania. [...] w zsekularyzowanym świecie współczesnym melodramat staje się głównym ośrodkiem przekonywania o istnieniu moralnego wszechświata. Jest reakcją na brak tragedii, nieuchronnym następstwem utraty wizji tragicznej. Reprezentuje pragnienie resakralizacji świata; implikuje istnienie transcendencji w tym sensie, że nie dopuszcza przekonania, iż świat jest jej całkowicie pozbawiony.⁵³

„ARYCEA: Przybliży się zdrajco i wyznaj występki swoje. Kto ty jesteś?

STRABON (*zawsze kobiecym głosem, aż do zaznaczonego miejsca*): Staruszka z świątyni Minerwy.

KLEANTIS: Zmyślasz, łotrze, ty jesteś mężczyzną.

STRABON: Czy podobna? Mamże ja podobieństwo do mężczyzny? Ta twarz szczupłutka, te delikatne paluszki, ten cieniutki głoszek, przeświadczaają dostatecznie, że jestem kobietą.”

Zob. *ibidem*, s. 385.

⁵⁰ Z. Raszewski, *op. cit.*, s. 335.

⁵¹ D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 218.

⁵² F. Sengle, *Odnowienie tradycji barokowej i oświeceniowej*, [w:] *idem, Spory o biedermeier*, przekł. i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006.

⁵³ T. Pyzik, *op. cit.*, s. 55–56.

Co więcej, szczęśliwe zakończenie powiązane jest z estetyczną kategorią melodramatyczności, którą należałoby zestawić z tragizmem w rozumieniu klasycystycznym. Jak słusznie zauważa Heilman⁵⁴, rozróżnienia tragedii i melodramatu (oraz spokrewnionych z nimi kategorii estetycznych: tragizmu i melodramatyczności) można dokonać na płaszczyźnie komplikacji emocjonalnych. Pyzik podkreśla, że Heilman „nazywa melodramat formą monopatyczną (*monopathic*), w przeciwieństwie do tragedii, która w strukturze uczuć jest formą polipatyczną (*polipathic*)”.⁵⁵ Zewnętrzność akcji dramatycznej, ów „tragizm” (wzięty w cudzysłów), pojawiający się w melodramacie jest wynikiem zewnętrznych działań innych postaci – nie wypływa z wnętrza bohatera⁵⁶, którym targa jedno, silne uczucie, afekt, poddany procesowi hiperbolizacji.

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.⁵⁷

Życie wewnętrzne bohaterów istnieje w melodramacie o tyle, o ile związane jest z zewnętrznymi czynnikami rzeczywistości dramatycznej (przedstawionymi w tekście). To dlatego uwydatnienie przeżyć wewnętrznych bohatera (częściej jednak bohaterki) przybiera nierzadko monstrualne, by nie powiedzieć karykaturalne rozmiary. Pyzik stwierdza, że „obraz człowieka prezentowany w melodramacie uważany jest za sfałszowany, uproszczony, przerysowany, niewiarygodny, a motywacja działań bohaterów za mało prawdopodobną”.⁵⁸

Takie i podobne stanowiska należy uznać za nazbyt upraszczające i spływające treściowo-ideowy przekaz form melodramatycznych. Zestawianie tragedii i melodramatu jako dwóch gatunków opozycyjnych zostało dotąd dość precyzyjnie rozpoznane przez szereg literaturoznawców i teatrologów. Konfrontacja obu gatunków wprowadza schematyczną hierarchizację, wartościując negatywnie melodramat jako formę niską, popularną, artystycznie mialką. Warto dodać, że sprawę komplikuje także (w pewnym obszarze) krystalizowanie się na przełomie XVIII i XIX wieku nowego gatunku – dramatu losu. Elżbieta Nowicka stwierdza, że:

⁵⁴ R. B. Heilman, *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent. Tragedy and Melodrama on Modern Stage*, Seattle 1973, s. 24 i n.

⁵⁵ T. Pyzik, op. cit., s. 57.

⁵⁶ Co więcej, Teresa Pyzik podkreśla, że bohater melodramatyczny jest stworzony przez sytuację. Zewnętrzność kształtuje melodramatyczną heroinę – ona sama, wrzucona w wir akcji dramatycznej nie jest w stanie budować siebie. Zob. Ibidem, s. 53.

⁵⁷ Ibidem, s. 57.

⁵⁸ Ibidem, s. 52.

W swej wersji klasycznej los, przeznaczenie nie były znakiem „niewinnego” życia, lecz oznaczały poszukiwanie najgłębszej winy – *hybris*. Na przełomie XVIII i XIX stulecia, w dramaturgii określanej przez krytykę niemieckiego obszaru językowego mianem *Schicksalsdrama*, pojawia się interpretacja odmienna – za podstawowy motyw sprawczy zdarzeń zostaje uznany przypadek. Okoliczność ta, podobnie jak miało to miejsce w melodramacie, przenosiła ciężar zainteresowania z charakterów i namiętności na sytuacje, bowiem to one właśnie prowadziły w dramacie losu do katastrofy. I choć często – w stopniu mniej lub bardziej wyraźnym – odnajdujemy w tych dramatach wpisane w egzystencję człowieka chrześcijańskie wyobrażenie grzechu pierworodnego, to zasadniczo siłą sprawczą katastrofy znajduje się na zewnątrz człowieka, a więc po stronie świata. [podkr. – D. S.] W miejsce winy zostaje wprowadzona ofiara – pozbawiony winy bohater podlega okolicznościom zewnętrznym, których ludzka aktywność nie może zmienić; opozycja ofiary i winy stanowiła podstawę relacji między *Schicksalsdrama* a tragedią. Inaczej też niż w tragedii układała się zależność między wiedzą (i świadomością) bohaterów i widzów: podczas gdy w tragedii siłą *anagnorisis*, prowadzącą do oczyszczenia, jest jednocześnie u obu stron przebiegający proces rozpoznawania winy i przyczyn katastrofy, w dramacie losu widz od początku rozumie konieczność zdarzeń, które bohaterom przedstawiają się jako niepojętność przypadku.⁵⁹

W przedstawionych stanowiskach wyraźnie zastanawia kwestia tego, co zewnętrzne oraz tego, co wewnętrzne w procesie konstruowania zasadniczych struktur dramaturgii tak tekstu (melo)dramatycznego, jak spektaklu, widowiska teatralnego, a także sposobu budowania postaci dramatycznej. Za punkt wyjścia tego rodzaju wątpliwości warto przyjąć rozważania Odoona Marquarda, który w tekście *Człowiek oskarżony i uwolniony od odpowiedzialności w filozofii XVIII stulecia* pisze o kształtowaniu się nowych koncepcji filozoficznych, antropologicznych i estetycznych około połowy XVIII stulecia:

Wkrótce po roku 1750 wiele doniosłych rzeczy dzieje się równocześnie, na co wskazuje analiza historii pojęć (jak kleszcze do kwasu masłowego historycy pojęć zawsze ciągną ku dacie 1750); historia pojęć poświadcza przede wszystkim to, że jest to okres awansu owych nowych filozofii. Powstaje wtedy mianowicie: filozofia dziejów, [...] antropologia filozoficzna, [...] estetyka filozoficzna. [...] Dlaczego właściwie te trzy nowe filozofie [...] awansują równocześnie i dlaczego akurat – by tak rzec, dzielnie stosując się do „czasów przełęczy” – wkrótce po roku 1750? [...] należałoby powiedzieć: Chodzi tutaj o te podejmujące próbę nowego zdefiniowania człowieka filozofie, które usiłują kompensować specyficzne dla ludzi tego stulecia poczucie *utruty świata życia człowieka*. Bliżej określać ten uszczerbek można różnie: np. poprzez – *sit venia dicto* – tezę Carla Schmitta i Lepeniesa o narodzinach odznaczającej się mieszczańską hipertrofią moralną czy też melancholicznej sfery wewnętrznej – narodzinach z ducha zahamowania aktywności przez nadmiar absolutystycznego porządku.⁶⁰

⁵⁹ E. Nowicka, „Przerwana ofiara” *Wintera – Bogusławskiego wobec estetyki opery*, „Wiek Oświecenia” 1996 z. 12, s. 68–69.

⁶⁰ O. Marquard, op. cit., s. 40–43.

To specyficzne poczucie „utruty świata życia człowieka” związane jest z przemianami na polu filozoficznym, antropologicznym oraz estetycznym i znajduje z pewnością swoje odzwierciedlenie w formach melodramatycznych. Rehabilitacja melodramatu na poziomie estetyczno-ideowym wydaje się być artystyczną próbą odzwierciedlenia tego typu procesów dokonujących się w sferze przekształceń światopoglądowych, antropologicznych i filozoficznych. *Amazonki* Bogusławskiego–Elsnera, podobnie jak wspomniane dramaty losu jawią się zatem jako dramatyczno-teatralna reprezentacja tych procesów. Przemiany zachodzące w antropologii – by wymienić choćby pisma Giambattisty Vico – charakteryzują się odejściem od esencjalistycznego pojmowania natury ludzkiej. Człowiek staje się od tej pory wytworem procesu historycznego, którego sam jest współtwórcą. Wynika stąd także wyniesienie na pierwszy plan cech akcydentalnych natury ludzkiej, które staną się od tego momentu elementem kontekstu historycznego, mającego wpływ na „wytwarzanie człowieka”. Isaiah Berlin zauważa, że:

Rewolucyjnym krokiem Vico było zanegowanie doktryny ponadczasowego prawa natury, którego przepisy z zasady mógł poznać każdy człowiek, w każdym miejscu i czasie. Vico nie zawahał się podważyć tej doktryny, która stanowi fundament cywilizacji zachodniej od Arystotelesa po czasy obecne. [...] Tego rodzaju historycyzm z pewnością nie dawał się pogodzić z poglądem, że istnieje tylko jedna miara prawdy, piękna i dobra, do której pewne kultury czy jednostki zbliżają się bardziej od innych [...]. Doktryna ta zadała śmiertelny cios koncepcji ponadczasowych prawd.⁶¹

Proces budowania tożsamości podmiotu, człowieka, przybiera charakter cyklacyjny, zatacza koło, a przede wszystkim nabiera płynności, pewnego rodzaju niedookreśloności. Silną ranę uzyskuje stawanie się (rozumiane jako proces), nie zaś bycie (pojmowane jako kategoria stricte esencjalistyczna). Owo stawanie się, konstytuowanie podmiotu ma charakter nieskończony – człowiek staje się odtąd elementem rzeczywistości, którą sam wytwarza, rzeczywistość zaś (pojmowana dotychczas w sposób tradycyjny zewnętrznie) jawi się jako element człowieka, jeden z budulców, kształtujących tożsamość. Następuje zanegowanie relacji podmiotowo-przedmiotowej.

Czy nie jest zatem tak, że melodramatyczność jako kategoria estetyczna jest swego rodzaju – poddanym trawestacji i silnej, trwałej reinterpretacji – tragiczmem?⁶² Być może jest ona „nową” kategorią z zakresu estetyki i teorii poznania, silnie zaznaczającą swoją obecność, stanowiącą jeden z bardziej popularnych pa-

⁶¹ I. Berlin, op. cit., s. 70–71.

⁶² Warto przypomnieć, że wątek ten podejmują klasyczne już ujęcia poświęcone problematyce sieci wzajemnych relacji pomiędzy melodramatem a tragedią. Na przykładzie francuskiego melodramatu rosyjski badacz Borys Tomaszewski wyprowadza pojęcie tragedii nieregularnej. Zob. B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku (z historii tragedii nieregularnej)*, przekł. E. Szrojt, „Dialog” 1967 nr 11.

radymatów dramatyczno-teatralnych w wieku XVIII?⁶³ Gdyby jednak przyjąć za hipotezę badawczą twierdzenie, że melodramatyczność jest pod pewnymi względami zbieżna z tragizmem (zreinterpretowanym, bo zewnętrzno-wewnętrznym), należałoby śmiało podkreślić, że ośrodek takiego tragizmu pozostał niezmienny – jest nim ludzka egzystencja, człowiek, jednostka uwikłana w konflikty – zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Zmienił się natomiast sam proces kształtowania się ośrodka tragizmu, ponieważ to, co zewnętrzne, staje się jednocześnie tym, co wewnętrzne, czego ilustracyjnym modelem mogłaby stać się wstęga Möbiusa – metaforyczny konstrukt uwewnętrznienia tego, co zewnętrzne. Propozycja taka z pewnością wymaga dalszych badań na polu refleksji estetycznej, antropologicznej oraz dramatyczno-teatralnej – niesie jednak, w moim przekonaniu, spory potencjał poznawczy.

Wracając do rozpoznań dotyczących (nie)prawdopodobieństwa działań bohaterów melodramatycznych, można śmiało stwierdzić, że w sukurs melodramatowi przychodzi słynna antyczna fraza: *ars imitatur naturam*, która legła u podstaw doktryny mimesis, wspólnej dla paradygmatu klasycznego, będącej jednocześnie jednym z wykładników spistości tegoż paradygmatu. Mimesis może oznaczać zarówno „wyrażanie”, jak i „imitowanie”, „przedrzeźnianie”. W myśl tak rozumianej koncepcji mimetyczności wszelkie przerysowania o charakterze artyficyjnym są zgodne z samym pojęciem mimesis. Wniosek taki wypływa już z *Poetyki* Arystotelesa. Stagiryta w drugiej księdze pisze wprost:

Skoro więc poeci przedstawiają naśladowczo ludzi działających, którzy z natury rzeczy są albo dobrzy, albo źli (z reguły bowiem według tych jedynie cech określa się charaktery, gdyż przewrotność i cnota stanowią o ich rozróżnieniu), przedstawiają ich bądź jako lepszych, bądź jako gorszych, bądź jako takich, jakimi są w rzeczywistości. W ten sam sposób postępują również malarze.⁶⁴

Henryk Podbielski, tłumacz oraz komentator dzieła greckiego filozofa, wskazuje, że w cytowanym fragmencie „chodzi o przedstawienie idealizujące, realistyczne i karykaturalne”.⁶⁵ Przerysowanie typowe dla konstrukcji bohatera melodramatycznego, ale także, co szczególnie interesujące, dla bohatera libretta operowego znajduje swoje uzasadnienie już u podstaw europejskiej refleksji literaturoznawczo-teatrolologicznej.

⁶³ Melodramat jest niemal tak stary jak tragedia. Pierwszymi tekstami, w których odnaleźć można elementy struktury melodramatycznej są utwory Eurypidesa. Zob. D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków...*, op. cit., s. 219. Jadwiga Czerwińska wskazuje na *Alkestis* jako najwyraźniejszy przykład tragedii melodramatycznej w twórczości Eurypidesa. Zob. J. Czerwińska, *Innowacje mitologiczne i dramaturgiczne Eurypidesa – tragedia, tragicomedia*, Łódź 2013.

⁶⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 7.

⁶⁵ Ibidem. Por. H. Podbielski, *Pojęcie „mimesis” w ujęciu Platona i Arystotelesa*, [w:] *Sztuka – Mimesis czy kreacja?*, red. M. Podbielski, Lublin 1992.

Z całą pewnością splot relacji pomiędzy librettem operowym a melodramatem, dla których wspólną tradycją byłaby sięgająca antyku tragikomedii, mógł spowodować przechwycenie na przełomie XVIII i XIX stulecia pewnych cech charakterystycznych dla teatru operowego przez teatr (melo) dramatyczny.⁶⁶ Mam tutaj na myśli choćby konstrukcję bohatera operowego, dla którego nadmierna afektacja, eksplozja emocjonalności, wyrażona w warstwie tekstowej (libretto) oraz na płaszczyźnie muzycznej (kompozycja determinowana teorią afektów ze szczególną pozycją koloratury), nie jest własnością nacechowaną aksjologicznie negatywnie – wprost przeciwnie – staje się wyznacznikiem normatywnym dla poetyki libretta, a także całego widowiska operowego.⁶⁷ Melodramat, przejmując tę cechę, mocno zakorzenioną w teatrze operowym, włącza się tym samym w szeroko rozumianą klasę gatunków, dla których stylizacja, sztuczność (artyficyjność) jest elementem konstytutywnym.

To dlatego nadmierna emocjonalność Tremizenny w 16. scenie II aktu *Herminii* może nie drażnić odbiorcy; powoduje raczej odczuwanie swoistej przyjemności estetycznej. Aria królowej, rozpoczynająca się od słów „Dokąd idę?... Gdzie się skryję?...”⁶⁸ przepełniona jest rozpazą na wiadomość o śmierci Arycei, a sama królowa w pewnym momencie wznosi oczy ku niebu i zastyga w rozemocjonowanej pozie, budując tym samym charakterystyczny dla teatru XVIII wieku „żywy obraz” – *tableau vivant*.⁶⁹

Tak skonstruowana koncepcja charakterystyki bohaterów libretta operowego właściwa modusowi melodramatycznemu jest jednocześnie, zdaniem badacza teatru przełomu XVIII i XIX wieku, elementem normatywnym i identyfikującym melodramat.⁷⁰ W tym miejscu należałoby jednak postawić znak zapytania. Czytając *Herminię, czyli Amazonki* – tekst, który przez samego

⁶⁶ Jednocześnie warto zauważyć, że wpływ melodramatu na libretto operowe najbardziej widoczny jest właśnie na przełomie XVIII i XIX stulecia. To wtedy na gruncie przekształceń estetycznych (kryzys Wielkiej Teorii Piękna), filozoficznych (problematyka teodycei) i antropologicznych (zmiany w postrzeganiu podmiotu, negacja esencjalizmu) w pełni krystalizuje się gatunek melodramatu, którego ideowym podglebieniem jest społeczna rewolucja, wywrócenie na nice dotychczasowych wartości. Zob. D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków...*, op. cit., s. 218. Proces postępującego kryzysu paradygmatu klasycznego w drugiej połowie XVIII wieku był zatem idealną czasoprzestrzenią do wyodrębnienia się niezwykle energetycznej formy – melodramatu, zdolnego wchodzić w mariaż z innymi gatunkami dramatycznymi, choć, jak wiadomo, „już przed jego powstaniem pojawiały się rozmaite elementy «melodramatycznej imaginacji» (Peter Brooks), które złożyły się na nowy gatunek”. Zob. Ibidem, s. 219.

⁶⁷ Za źródło owej afektacji, nadmiernej emocjonalności można uznać włoską tradycję komedii dell’arte. Ten szczególny typ teatru – zgodnie z rozpoznaniem Silke Leopold – jest jednym ze źródeł wykształcenia się teatru operowego. Zob. S. Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2006.

⁶⁸ W. Bogusławski, *Herminia...*, op. cit., s. 403–404.

⁶⁹ *Tableaux* często stanowiły element konstrukcyjny melodramatu. Zob. D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków...*, op. cit., s. 216.

⁷⁰ T. Pyzik, op. cit., s. 57.

autora został nazwany operą (w domyśle – librettem operowym), odnaleźć można poszczególne elementy poetyki melodramatu, wciąż jednak mamy świadomość, że obcujemy z dziełem przeznaczonym do umuzyycznienia – dysponujemy przecież zachowaną partyturą autorstwa Józefa Elsnera. *Herminia* jest swoistym exemplum dla wielu dzieł dramatyczno-muzycznych tamtego czasu. Związki formalno-gatunkowe libretta i melodramatu wydają się zatem bardzo istotną kwestią do rozpoznania. Tym bardziej dziwić może fakt, że splot wzajemnych relacji pomiędzy obiema formami dramatycznymi nie został dotychczas tak obszernie scharakteryzowany, jak w przypadku współzależności tragedii i melodramatu. Badacze opisują ich punkty styeczne bądź – wprost przeciwnie – wskazują na szereg różnic. Brak natomiast szczegółowych rozpoznani sieci zależności między melodramatem a innymi formami dramatycznymi.

Małgorzata Sokalska w książce *Opera a dramat romantyczny* zaledwie kilka stron poświęca wpływowi melodramatu na formułę wielkiego dramatu romantycznego – uzasadnione jest to jednak konstrukcją całej rozprawy. Badaczkę interesuje bowiem sieć wzajemnych wpływów pomiędzy operą a wybitnymi dziełami Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. Melodramat oraz drama czarodziejska – jako gatunki, które dla Sokalskiej „z perspektywy odbiorcy dzisiejszego [...] stanowią margines, ciekawostkę historyczną”⁷¹ – interpretowane są jako teatralne, kulturowe podglebie⁷², z którego mogły rozwinąć się arcydzieła polskich romantyków. Dramat romantyczny – przypomina Sokalska – uwikłany jest jednocześnie w sieć wzajemnych relacji z operą (a także librettem operowym). Ten trop rozważań pozwala rozszerzyć przedstawioną analogię – otóż modus melodramatyczny w sposób oczywisty wchodzi w mariaż z gatunkiem libretta operowego, zaprogramowanym na wykonanie sceniczne. Relacje te mają charakter wielopoziomowy: językowy, fabularny, muzyczny czy wreszcie wykonawczy. Bez cienia wątpliwości można stwierdzić, że wpływ melodramatu na formułę libretta operowego przełomu XVIII i XIX wieku był ogromny, czego przykładem jest *Herminia, czyli Amazonki*. Oba gatunki – melodramat oraz libretto – należą ostatecznie do tej samej grupy dramatów otwartych, nieklasycznych. Być może dlatego ich wzajemne wpływy są bardziej widoczne, głębsze, trwalsze, od wpływów melodramatu na formułę tragedii.

⁷¹ M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Kraków 2009, s. 32.

⁷² Zob. Ibidem, s. 36. Por. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 17–25.



Izkahar, król Guaxary, W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 7, Warszawa 1823

IZKAHAR, KRÓL GUAXARY – MELODRAMAT

„Melodrama egzotyczna”⁷³ – jak określił tekst autor – została napisana jako pierwszy oryginalny utwór Bogusławskiego po objęciu przez niego antrepryzy teatru lwowskiego oraz wybudowaniu sceny letniej.⁷⁴ Inspiracją stała się popularna wówczas powieść *Inkasy* Jeana François Marmontela przełożona na język polski.⁷⁵ Jak odnotował Zbigniew Raszewski:

⁷³ W. Bogusławski, *Uwagi nad melodramą Izkahar*, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, op. cit., s. 105.

⁷⁴ Zob. Z. Raszewski, op. cit., s. 325–327.

⁷⁵ Ibidem, s. 325.

Co najmniej dwa pokolenia czytały u nas tę książkę, jak Polska długa i szeroka. Dla młodego Mickiewicza miała to być pierwsza w życiu lektura po *Bajkach* Krasickiego. W teatrze myśli Marmontela spopularyzował Kotzebue w dwóch sztukach osnutych na motywach z *Inkasów: Dziewice słońca* oraz *Hiszpanie w Peru*. Pierwszą z nich grano we Lwowie w teatrze niemieckim, zanim jeszcze Bogusławski objął jego dyrekcję. Drugą, tzn. *Hiszpanów w Peru*, wystawił teatr niemiecki pod dyrekcją Bogusławskiego 29 XI 96. [...] Bogusławski wziął ten temat z *Inkasów* Marmontela, jednak korzystał z powieści w sposób bardzo swobodny, sięgając już to do tekstu, już to do przedmowy.⁷⁶

Dla przyjętej w niniejszym tekście formy rozważań interesujący okazuje się fakt korzystania z dzieła epickiego w procesie tworzenia tekstu dramatycznego, przeznaczonego na scenę. Przypomnę tylko, iż podstawą literacką (tematyczno-fabularną) dla libretta operowego staje się epika:

Libretto jest bliskie dramatowi, jest formą dramatyczną, ale jest również czymś więcej – jest wariantem epickiej opowieści, z której czerpie nie tylko utralone historie, ale równie inspiruje się jej schematami formalnymi, taktyką budowania dystansu czasowego, wprowadzania różnych perspektyw, zmian miejsca i czasu akcji, wnikania we wnętrze psychiki postaci, itp.⁷⁷

Korzystając z gatunków epickich – eposu, noweli, opowiadania czy powieści – librecista stwarza nowy świat, literacką wariację, zaczerpniętą z doskonale znanego, zakorzenionego w świadomości odbiorczej tekstu macierzystego, uwzględniając przy tym perspektywę wykonawczo-teatralną. To właśnie dlatego Bogusławski skoncentrował się na jednym epizodzie z powieści Marmontela, w którym francuski autor wspomina „bunt zdesperowanych Indian, zakończony wymordowaniem Hiszpanów”.⁷⁸ Postaci króla Izkahara oraz jego rodziny Bogusławski najprawdopodobniej stworzył sam. Jako autor sztuk dramatycznych i wprawny librecista doskonale znał sposób konstruowania akcji dramatycznej w oparciu o pierwotny, epicki tekst. Przywołując ponownie wątek wzajemnych relacji pomiędzy obiema omawianymi formami dramatycznymi, zauważyć należy, że melodramaty – podobnie jak libretta operowe – powstawały na podstawie wyjściowego tekstu, przynależnego do epiki:

Chociaż melodramat był gatunkiem wykorzystującym do maksimum teatralne efekty, bardzo scenicznym, to jednak oparty był najczęściej na bardzo niescenicznych fabułach powieściowych. Ponieważ szybki rozwój akcji wymagał rozległej fabuły, znacznie bardziej złożonej od tej, jaką wykorzystywała dramaturgia klasyczna, autorzy adaptowali popularne powieści, sentymentalne i sensacyjne, a także czerpali materiał z opisów wydarzeń historycznych, podań, legend.⁷⁹

Nie należy tego traktować jako bezwzględnej i jedynej cechy normatywnej praktyki pisania melodramatów, jednakże sposób ten praktykowany był stosun-

⁷⁶ Ibidem, s. 326.

⁷⁷ K. Lisiecka, op. cit., s. 127.

⁷⁸ Z. Raszewski, op. cit., s. 326.

⁷⁹ T. Pyzik, op. cit., s. 48.

kowo często, co wskazuje – po raz kolejny – na ciekawą zbieżność właściwości libretta operowego oraz melodramatu.

Wróćmy do *Izkahara, króla Guaxary*. Podobnie jak to miało miejsce w przypadku *Amazonek*, podać trzeba krótkie streszczenie akcji dramatycznej, by następnie wykazać cechy normatywne libretta operowego obecne w architektonice melodramatu. Skorzystamy w tym wypadku z omówienia Zbigniewa Raszewskiego:

Do brzegów wyspy przybija okręt hiszpański [...], z którego wysiada oddział wojska dowodzony przez Don Alwadosa i natychmiast pustoszy stolicę. Tu zaczyna się sztuka. Inkasi modlą się właśnie w świątyni, dosyć odległej od miasta, gdy na scenę wpada rodzina króla, opowiadając o napadzie. „O Boże – woła Dilara – co za straszliwe widoki!... Jeszcze się w oczach moich snują ci mordercy!... Oto krew!... pożar!... trupy i wszędzie walące się gruzy!” W ślad za świadkami klęski przybywają Hiszpanie i wzywają tubylców do kapitulacji. Inkasi początkowo nie chcą się poddać, wszakże Izkahar sam godzi się zostać zakładnikiem, gdy Don Alwados porwya mu syna. Do wieczora skarby królewskie mają być dostarczone Hiszpanom. Jeśli ten warunek będzie spełniony, Don Alwados opuści wyspę. Tak brzmi jego uroczyste zapewnienie. Jest to jednak tylko wybieg najeźdźcy, który w głębi ducha żywi inny plan: chce się ożenić z Dilarą i samemu ogłosić królem. [...] Dilara opiera się Hiszpanowi, a Izkahar w poufnej rozmowie ostrzega go przed dalszymi gwałtami [informując, iż Indianie dowiedzieli się o tym, że Don Alwados posiada jedynie jeden okręt i garstkę wojska – D. S.] Zaniepokojony Don Alwados już gotów jest zrezygnować ze swych zakusów, gdy w pomoc przychodzą mu kapłani. Obawiając się zrabowania świątyni, wydają oni skarby królewskie, dotąd ukryte, a na żądanie Hiszpana godzą się ukoronować go na króla. Aby zwieść patriotów inkaskich, Don Alwados postanawia zainscenizować wymarsz na brzeg. W ciągu nocy kapłani mają uprawiać agitację wśród ludu, a rano ogłosić Don Alwadosa królem Guaxary. Intryga ta chybia celu. W nocy sroga burza [...] unosi okręt na morze. Don Alwados traci część dział, zapasy żywności i amunicji. Dilara wymyka się z jego rąk. [...] Król utrzymał łączność z narodem. Rano kapłani ogłaszają Don Alwadosa królem Guaxary, ale lud szydzi z nich. Niefortunna uroczystość zmienia się w walną bitwę zakończoną zwycięstwem Inkasów.⁸⁰

Warto zwrócić uwagę na strukturę formalną tego melodramatu, która w całości zorientowana jest na jego teatralne wykonanie. Całość podzielona została na trzy, stosunkowo regularne, akty.⁸¹ Każdy z nich oddzielony jest utworem muzycznym o charakterze instrumentalno-wokalnym bądź instrumentalnym. Dida-skalia poprzedzające I akt z dość dużą dokładnością charakteryzują scenografię:

Wysokie i przepaściste skały: wierzchołki ich okryte małą krzewiną. – W środkowej widać gro-tę, przez którą ukazują się promienie wschodzącego Słońca. – Po lewej stronie jest wykuty w skale przysionek Świątyni, przed którym wzniesiony ofiarny ołtarz.⁸²

⁸⁰ Z. Raszewski, op. cit., s. 327–328.

⁸¹ Libretto operowe to najczęściej forma dramatyczna o niedużym rozmiarze. Co ciekawe, trzy-aktowy melodramat *Izkahar, król Guaxary* jest zdecydowanie krótszy od dwuaktowej opery heroiczno-komicznej *Herminia, czyli Amazonki*.

⁸² W. Bogusławski, *Izkahar, król Guaxary*, op. cit., s. 17.

Gdy rozpoczyna się dramat, na scenie widzimy króla, braminów oraz arcybraminów, a także dziewice słońca – wszyscy oni „kłęczą około ołtarza i nachyleni twarzą ku Słońcu, witają ranny wschód jego przez następujące pienia”.⁸³ Następnie pojawiają się partie rymowane, które wykonywane są przez poszczególne grupy bohaterów – pierwsza strofa (śpiewana przez wszystkich) zostaje powtórzona na samym końcu utworu muzycznego:

Witaj o światło światłości!
Początku wszelkiej istności:
Niech twe wszechmocne spojrzenie
Ożywi całe stworzenie.⁸⁴

Odbiór całego melodramatu był bardzo pozytywny. Jak stwierdził Raszewski:

Publiczność polska z zapartym tchem śledziła losy Inkasów, którzy nie tylko mężnie opierali się Hiszpanom, ale nawet pod koniec bili ich i odbierali im armaty. Sensacyjna treść, rozmach i barwność widowiska zdumiewały i zachwycały. [...] Wedle Bogusławskiego sztuka miała do jesieni kilkanaście przedstawień przy pełnej frekwencji.⁸⁵

Pod koniec II aktu (scena 14) w strukturę melodramatyczną *Izkahara* wpisany został kolejny utwór muzyczny. Bogusławski w rozbudowanych didaskaliach pisze:

błyska się często i grzmi coraz bardziej. Po zapuszczeniu zasłony muzyka marszu zamienia się nieznacznie w synfonię wyobrażającą straszliwą burzę. Słychać gwałtowny wicher, pioruny, i nawalność na morzu, a w pośród tego kilkakrotnie z armat wystrzały. Po niejakiem czasie ustaje pomału burza wraz z muzyką, i robi się noc spokojna, ale bardzo ciemna.⁸⁶

Autor nie nazywa tego wprost, ale przenosi akcent dramaturgiczny spektaklu na płaszczyznę muzyczną, ściślej – instrumentalną. Muzyka wzmacnia punkty kulminacyjne akcji scenicznej, podkreśla momenty najsilniejszego napięcia dramatycznego⁸⁷ – jest to niezaprzeczalna właściwość opery, w której trwałe zespolenie komponentów słownego i muzycznego znajduje swoje odzwierciedlenie w strukturze libretta operowego. *Izkahar, król Guaxary* jest jednakże melodra-

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, s. 17–18.

⁸⁵ Z. Raszewski, op. cit., s. 333.

⁸⁶ W. Bogusławski, *Izkahar...*, op. cit., s. 73.

⁸⁷ Kolejnym przykładem wskazującym na przeniesienie dramaturgii widowiska w sferę muzyczną jest 10 scena III aktu, w której „zaczyna się synfonia wyobrażająca bitwę”. Mamy zatem do czynienia z tzw. muzyką ilustracyjną. „Muzyka wyobraża coraz bardziej przybliżające się: wystrzały dział, szczełk pałaszów i wrzaski”; nieco dalej: „Synfonia zamienia się w marsz, podczas którego Don Alwados wchodzi z całym wojskiem i kilku działami” oraz „Synfonia wyobraża bitwę: słychać zgiełk, wrzaski i strzelanie razem”. Zob. W. Bogusławski, *Izkahar...*, op. cit., s. 91–92. Muzyczne zobrazowanie sceny batalistycznej (połączone z rozbudowanymi działaniami teatralnymi, wykorzystującymi sceny zbiorowe) skutkuje, z pewnością, pełniejszym doświadczeniem spektaklu teatralnego.

matem. Mimo to jego silne pokrewieństwo z librettem operowym, podobieństwo strukturalno-formalne w obrębie dramatów otwartych, nieklasycznych, nie może pozostać niezauważone.

Iga Sobina w rozważaniach poświęconych melodramatom egzotycznym⁸⁸ Bogusławskiego, powołując się na *Uwagi nad operą Amazonki*, stwierdza, iż „amfiteatr lwowski umożliwiał wystawienie sztuk z rozmachem, na który mniejsze sceny nie pozwalały”.⁸⁹ Warto przywołać w tym miejscu fragment z *Uwag* Bogusławskiego:

Na widzialniach tak wielkiej obszerności, mało zastanawiają sceny z jednej, dwóch osób złożone, które zdają się przestrzeń onych, prawie próżną zostawiać: mnóstwo więc działających ciągle one zapełniać powinno. [...] Jakoż różnaitość ubiorów, ćwiczeń wojennych, bitew i z obu stron przesadzającej się odwagi, równie okazała jak i przyjemną sprawić mogą zabawę dla oczu i uszów; którym też w podobnych widowiskach najwięcej podobać się należy.⁹⁰

Konkluzja Sobiny jest słuszna, choć nie opisuje w pełni koncepcji Bogusławskiego, który bardzo mocno podkreślał bowiem aspekt wizualny melodramatu.⁹¹ Można wręcz odnieść wrażenie, że opisuje on elementy charakterystyczne dla widowiska operowego (którego projekcja znajduje się – jak wiadomo – w tekście libretta), skoro omawiając teatralno-widowiskowy potencjał melodramatu, opisuje go tak, jakby reinterpretował „zachwycającą oczy operę”. Nie zapomina oczywiście o warstwie muzycznej utworu, która staje się dla potencjalnego odbiorcy czynnikiem wchodzącym w skład doświadczenia estetycznego teatru muzycznego. Jednakże element wizualny (a mówiąc ściślej teatralny) zostaje mocno podkreślony. Projekt sceniczny wpisany w melodramat jest zatem pod pewnymi względami tożsamy z projektem wizualnym libretta operowego. Jak zauważa Katarzyna Lisiecka:

W odniesieniu do relacji pomiędzy działaniami scenicznymi a ich projektem wpisanym w libretto w pełni zatem należy zgodzić się z Klausem Güntherem Justem, wskazującym na „wyobraźnię malarską” jako jeden z podstawowych wyróżników umiejętności artystycznych librecisty. Dodajmy, wyobraźnię malarską ściśle zorientowaną na prawa i wymogi sceny.⁹²

Charakterystyczna dla Bogusławskiego dbałość o uszczegółowienie didaskaliów melodramatu *Izkahar, król Guaxary* znajduje swoje odzwierciedlenie w autorskiej tendencji do uwzględniania wielorakich perspektyw w programowaniu widowiska operowego:

⁸⁸ I. Sobina, „*Lanassa, wdowa Malabaru*” i „*Izkahar, król Guaxary*”, czyli o melodramatach egzotycznych w teatrze Wojciecha Bogusławskiego, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 2010 z. 20–21.

⁸⁹ Ibidem, s. 78.

⁹⁰ W. Bogusławski, *Uwagi nad operą Amazonki*, op. cit., s. 417.

⁹¹ Bogusławski usprawiedliwiają wprowadzenie na polską scenę dramatycznego „potwora z wszelakich błędów zlepionego”, powołuje się na autorytet Molière’a, który, w jego przekonaniu, jest prawodawcą gatunku. Opisując jedno z przedstawień francuskich, wypukła jego płaszczyznę wizualną. Zob. W. Bogusławski, *Uwagi nad melodramą...*, op. cit., s. 106–107.

⁹² K. Lisiecka, *Z poetyki libretta...*, op. cit., s. 125.

Przy końcu hymnu muzyka odmienia się gwałtownie i wyobraża przeraźliwy huk odbijający się w powietrzu: dają się słyszeć z daleka kilkakrotnie z dźwiękami wystrzały. Przerażeni Indianie porywają się i gromadzą około króla.⁹³

Podobnie jak w *Herminii*, czyli *Amazonkach* Bogusławski umiejętnie konstruuje sceny zbiorowe, a także doskonale radzi sobie z budowaniem teatralnych obrazów. Wpisana w modus melodramatyczny nadmierna afekcja połączona zostaje z charakterystycznym dla przełomu wieków stylem gry aktorskiej: swoistym zestawieniem koturnowego, pełnego patosu, czysto deklamacyjnego odgrywania ról, w którym nośnikiem teatralnej dramaturgii widowiska jest słowo, oraz nowoczesnego „eksperymentowania” aktorów, którzy podążają w ślad za innowacjami „wprowadzanymi przez autorów, którzy w poszukiwaniu «naturalności» mieszają konwencje”.⁹⁴

Warto wskazać także na inne podobieństwa melodramatu do libretta operowego. Kolejną, jakże interesującą cechą libretta – podobnie jak melodramatu – jest charakterystyczne eksponowanie kontrastów. Swoista mozaikowość czasoprzestrzenna – rozumiana tutaj jako nieustanne balansowanie na granicy przyśpieszenia (wzmocnienia, podkreślenia) oraz spowolnienia (osłabienia) dramaturgii widowiska – objawia się w *Izkaharze* w układzie następujących po sobie kolejno scen. Już na samym początku dramatu czytelnik ma do czynienia właśnie z takim zabiegiem odautorskim. Scena pierwsza aktu I jest celowo statyczna – na scenie widzimy klęczący tłum, który wyśpiewuje modły do boga Słońca. Następna scena burzy zastany ład swoją dynamicznością. Dowiadujemy się, że do wybrzeży Guaxary przybył oddział wojsk hiszpańskich pod wodzą Don Alwadosa. Kontrast scen statycznych i dynamicznych podkreślony zostaje również w warstwie językowej melodramatu. Pierwsze z nich charakteryzują się śpiewnością, muzycznością oraz wydłużoną frazą, drugie zaś szybką wymianą zdań, swoiście pojmowaną przez Bogusławskiego stychomytią.

Momenty, w których napięcie dramatyczne ulega wzmocnieniu, przy jednoczesnym spowolnieniu akcji dramatycznej, związane są w *Izkaharze* z prezentacją przeżyć wewnętrznych postaci. Sytuacja taka ma miejsce w przypadku wypowiedzi Dilary – małżonki tytułowego bohatera:

O Boże!... Co za straszliwe widoki!... Jeszcze się w oczach moich snują ci mordercy!... Oto krew!... Pożar!... Trupy i wszędzie walące się gruzy! O dniu! Dniu gniewu Boga! Dniu zniszczenia i śmierci!⁹⁵

Monolog Dilary można potraktować jako skróconą, uwspółcześioną formę *rhexis angelike* – kwestię posłańca, który relacjonuje wydarzenia mające miej-

⁹³ W. Bogusławski, *Izkahar...*, op. cit., s. 22.

⁹⁴ Zob. M. Dębowski, *Wojciech Bogusławski – aktor i reżyser*, „Wiek Oświecenia” 2008 nr 24, s. 33–34. Szerzej na temat stylu gry aktorskiej w tragedii i melodramacie przełomu XVIII i XIX stulecia pisze Marek Dębowski w studium *Zmiany w stylu gry tragicznej w XVIII wieku*, [w:] idem, *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym*, Kraków 1996.

⁹⁵ W. Bogusławski, *Izkahar...*, op. cit., s. 23.

sce poza przestrzenią sceny teatralnej. Zabieg taki związany był z klasycystyczną zasadą decorum, która nie pozwalała m.in. na bezpośrednie przedstawianie niektórych zdarzeń. Istotne wydaje się także zwrócenie uwagi na zastosowaną przez Bogusławskiego interpunkcję: z jednej strony ten krótki fragment przepełniony jest licznymi wykrzyknieniami, z drugiej zaś obfituje w wielokropki, które w sposób naturalny zawieszają wypowiedź, powodują jej spowolnienie.

Iga Sobina stwierdza za Raszewskim, że:

Izkahar jest rozrachunkiem z 1794 rokiem, i to bolesnym rozrachunkiem. Niepowodzenie insurekcji spowodowane było lekceważeniem siły ludu. Monarcha okazał się dobrodusznym człowiekiem, ale nieudolnym władcą, który nie potrafił przeciwstawić się najeźdźcy.⁹⁶

Interpretowana w tym duchu wypowiedź Dilary staje się bolesnym wspomnieniem bliskiej przeszłości – nieudanej insurekcji kościuszkowskiej oraz rzezi Pragi.

Z pewnością można by starać się wykazać jeszcze kilka innych cech (uznawanych przez operologów za konstytutywne elementy poetyki libretta operowego), które występują w melodramacie *Izkahar, król Guaxary* Wojciecha Bogusławskiego. Wydaje się jednak, że przedstawione argumenty można uznać za wystarczające, by wskazać na nadrzędność modusu melodramatycznego na płaszczyźnie ideowo-treściowej oraz strukturalno-formalnej wobec obu gatunków dramatu otwartego – melodramatu oraz libretta operowego. Na podstawie powyższych ustaleń można zająć wyraźne stanowisko: stopień pokrewieństwa (formalnego, strukturalnego, tematycznego, muzycznego oraz podobieństw w konstrukcji charakterologicznej bohaterów) pomiędzy melodramatem a librettem operowym jest co najmniej znaczny. Punktem wyjścia w niniejszym studium stały się rozpoznania dotyczące podziału form dramatycznych na dwie podstawowe grupy: dramatu otwartego, nieklasycznego, nie-Arystotelesowskiego oraz dramatu zamkniętego, klasycznego, Arystotelesowskiego z kluczową pozycją tragedii klasycystycznej. Do pierwszej z nich należy zarówno libretto operowe, jak i melodramat, a także szereg innych nieklasycznych form dramatycznych. Tym bardziej godny podkreślenia jest splot wzajemnych relacji pomiędzy obu gatunkami. Tak libretto, jak melodramat to formy powszechnie niedoceniane – obie uznawane za teatralne potwory (*genre vulgaire, genre noir, grand monstre*), obie w ostatnich dziesięcioleciach doczekały się rewindykacji, ponownego rozpatrzenia i hierarchizacji. Fluktuacja tych gatunków doprowadziła do wykształcenia się szeregu form, w których nastąpiło skrzyżowanie cech libretta operowego oraz melodramatu.

⁹⁶ I. Sobina, op. cit., s. 84.