

WIKTORIAŃSKI MODUS MELODRAMATYCZNY W KONTEKŚCIE TEATRU MASOWEGO EPOKI

Nie znajdziemy w historii tak specyficznie teatralnego okresu, jakim była epoka wiktoriańska¹ w Anglii, rozpatrywana nie tylko w aspekcie popularności teatru czy masowości jego odbioru², ale nade wszystko określonej relacji teatru tamtego czasu wobec rzeczywistości. Na początku wieku teatr miał przede wszystkim rolę społecznotwórczą, kreował i konstruował określone wzorce zachowań kształtującego się społeczeństwa wiktoriańskiego, w drugiej połowie wieku, wciąż utrzymując swą dotychczasową rolę, otwierał się również na modelującą funkcję życia codziennego³. Zjawisko masowości teatru wiktoriańskiego można by rozpatrywać, biorąc pod uwagę rozmaite czynniki, m. in. czynnik temporalny (masowość teatru na początku wieku miała inny wymiar, konstytuowała się pod wpływem odmiennych czynników niż w końcu epoki) czy spacjalny (inaczej kształtowała się ona w dużych ośrodkach miejskich, szczególnie w Londynie, który był sztandarowym przykładem masowej rozrywki teatralnej, inaczej w pozostałej części kraju, jeszcze inaczej na prowincji, gdzie zjawisko to przecież również występowało, choć w innym natężeniu⁴). W każdym z tych przypadków masowość będzie odnosiła się do

¹ Właściwie jednak każda epoka kategorię teatralności traktowała i realizowała na swój odrębny i indywidualny sposób. Dlatego można by nawet nakreślić historię europejską przy użyciu tej właśnie kategorii i spojrzeć, jak sytuowała się ona w ramach rozmaitych procesów społecznych, politycznych, gospodarczych i kulturowych. Nie o każdej jednak powiedzieć można, iż teatr, czy też kategoria teatralności, miały wymiar masowy, jak to było na przykład w wieku XIX.

² Fakt ten podkreśla m. in. David Mayer: „dziewiętnasty wiek był pierwszą erą masowego odbioru teatru”. Zob. D. Mayer, *Encountering Melodrama*, [w:] *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, ed. K. Powell, Cambridge University Press, Oxford, 2004, s. 146.

³ Chodzi m. in. o kształtowanie się prądów związanych z realizmem w drugiej połowie XIX wieku, zarówno w powieści, malarstwie, jak i w teatrze. Przeciwno realizmowi w teatrze pod koniec XIX wieku z konsekwencją występował m. in. Edward Gordon Craig, wskazując, iż ta właśnie tendencja stanowiła jedno z podstawowych zjawisk estetycznych teatru tamtego czasu.

⁴ Wydaje się, iż o teatrze masowym mówić możemy głównie w przypadku Anglii, nie zaś całej Wielkiej Brytanii.

innych liczb, będzie to bowiem wypadkowa stosunku określonego czynnika do liczby teatrów (miejsc teatralnych), czy też wielkości ich widowni. Ze względu na długie trwanie, jak i wielość procesów, nurtów czy prądów, które kształtowały wiktorianizm (m. in. tych, które poprzedzały epokę, a rozpoczęły się w końcu XVIII i na początku XIX wieku), również masowość teatru przybierała różne oblicza, objawiała się w rozmaitych obszarach i w zmiennym natężeniu, w zależności od wielorakich współczynników, na przykład natury ekonomiczno-gospodarczej.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że masowość brytyjskiego teatru dziewiętnastowiecznego może być rozpatrywana w stosunku do jego popularności w danej grupie, warstwie, klasie społecznej czy lokalności. Dlatego można rozważać „masowy” udział w życiu teatralnym Londynu klas robotniczych, a więc napływającej od końca XVIII wieku ludności z różnych części Wielkiej Brytanii (a nawet spoza obszaru Korony). Sytuacja ta głównie miała miejsce w dzielnicach East Endu, ale również w północnych czy południowych częściach Londynu, gdzie od końca lat trzydziestych XIX wieku następował wzrost liczby teatrów⁵. Popularność tych miejsc oraz stosunek ich liczby do liczby robotników zamieszkujących te dzielnice, wskazuje, iż mamy do czynienia ze zjawiskiem teatru masowego w aspekcie określonych grup społecznych w ustalonych przedziałach czasowych. Na obszarze East Endu najbardziej popularne teatry to m. in.: Britannia, Paviion, East End Theatre, Standard; w dzielnicach południowych (gdzie kiedyś odbywały się jarmarki Southwark, jakże ważne dla kultury teatralnej Anglii): Asthley's, Victoria (Coburg), Surrey i na północy oczywiście Saddler's Wells. Jak wskazują badania opublikowane przez Victora Emeljanova i Jima Davisa w książce *Reflecting the Audience. London Theatregoing 1840–1880*, w przypadku niektórych teatrów, jak Britannia, Victoria (Coburg), Saddler's Wells choć można mówić o dominacji danej klasy na widowni, to jednak, szczególnie w drugiej połowie XIX wieku, sytuacja ta przestaje być tak klarowna i raczej następuje wymieszanie klasowe publiczności. W tym sensie masowość przestaje się opierać na określonej klasie czy lokalności, a wiąże się z różnorodną widownią.

Dodajmy, iż większość z wymienionych teatrów przed zniesieniem Aktu Licencyjnego (1843) nazywana była domami, ośrodkami rozrywki, gospodami, salonami, dlatego bardziej uprawnione byłoby rozpatrywanie masowości nie tylko w kontekście teatrów głównego nurtu, ale również miejsc teatralnych, i to nie tylko tych o charakterze stałym. Myśląc o masowości, trzeba bowiem brać pod uwagę wielość i różnorodność przestrzeni teatralnych w wiktoriańskich czasach, takich jak puby, teatry w domach, salonach, budy jarmarczne

⁵ Należy pamiętać, iż wzrost ten nie był stały, podlegał zjawisku fluktuacji w zależności od rozmaitych czynników natury polityczno-społecznej.

(*penny gaff theatres* czy *booth thetars*), rozmaite domy rozrywki, czy późniejsze music-halle, ale także miejsca teatralizowane dla określonych potrzeb, m. in. dla inscenizowania w prywatnych domach, sklepach, a nawet na ulicach bożonarodzeniowych pantomim czy melodramatów itd.

W anglosaskich badaniach historycznych i teatrolologicznych termin „teatr masowy” przyjęto dla określenia sytuacji teatru drugiej połowy XIX wieku, kiedy to zarówno wzrost liczby teatrów (różnego typu miejsc teatralnych)⁶, jak i ich popularność, a także dostępność były imponujące. Po krótkim, choć intensywnym okresie rozwoju teatrów (koniec XVIII wieku i początek XIX), właściwie już od lat 1815–1820 rozpoczyna się czas chwilowego załamania gospodarczego⁷, które musiało się odbić na kondycji teatrów (w obliczu braku środków do życia zainteresowanie rozrywką zmalało, a kolejni managerowie rezygnowali z teatrów) i trwało aż do roku 1837⁸. Co nie oznacza, że na przykład nie było teatrów, które co wieczór miały pełną widownię, jak Asthley’s, Saddler’s Wells czy Coburg. Dobra passa dla teatrów londyńskich rozpoczyna się w latach pięćdziesiątych i trwa właściwie do końca wieku – dlatego ten właśnie okres w historii teatru XIX wieku określany jest terminem „teatr masowy”.

Sytuację ostatnich dziesięcioleci londyńskiego życia teatralnego dobrze streszcza Michael R. Booth w książce *The Theatre in Victorian Age*:

Z końcem wieku teatralna rozrywka była dostępna dla wszystkich klas społecznych, a ilość miejsc do tego celu przeznaczonych znacznie wzrosła. Biznes teatralny, który obejmował także music-halle, przybrał kształt masowej rozrywki. Zgodnie z liczbami opublikowanymi przez Select Committee w 1892 roku, w samym Londynie było wówczas 550 miejsc rozrywki, 50 to były teatry stałe, reszta zapewne music-halle, sale koncertowe i inne. Wszystkie te przestrzenie mogły pomieścić pół miliona widzów co noc. Dodatkowo 39 music-halli miało licencję na organizowanie imprez tanecznych. [...] Podczas gdy poza Londynem było 200 teatrów i 160 music-halli⁹.

Spoglądając na przywołane przez Booth’a liczby, które są imponujące, należy podkreślić raz jeszcze fakt, iż oczywiście zjawisko masowego teatru miało miejsce głównie w dużych skupiskach miejskich, a nade wszystko w Londynie. Miasto to było producentem masowej rozrywki na niespotykaną dotąd skalę. Choć znów nie znaczy to, że w pomniejszych miastach w skali proporcjonalnej do wymienionych przeze mnie czynników zjawisko to nie istniało. Wystarczy bowiem wspomnieć choćby o jarmarkach odbywających się na prowincji, wciąż funkcjonujących w pierwszej połowie XIX wieku, oferujących całą gamę

⁶ Na sytuację tę miał również wpływ rozwój kolei, metra i innych środków transportu, jak też oświetlenie gazowe rozwinięte na dużą skalę.

⁷ Było to spowodowane głównie wyczerpaniem kraju po wojnach napoleońskich.

⁸ Zob. M. R. Booth, *The Theatre in Victorian Age*, Cambridge 1991, s. 3–27.

⁹ *Ibidem*, s. 11.

rozrywek teatralnych, czy na przykład o praktyce objazdów teatrów londyńskich, które szczególnie w drugiej połowie wieku miały znaczenie niebagatelne dla kształtowania kultury teatralnej poza miejskimi aglomeracjami, ponieważ charakteryzował je bardzo szeroki odbiór. Przypomnijmy również, że gatunkiem teatralnym, który cieszył się dużą popularnością w czasie tych objazdów, była m. in. pantomima bożonarodzeniowa, w której udział stał się, i do dziś jest, częścią zwyczaju świątecznego Brytyjczyków.

Warte uwagi jest stwierdzenie Bootha, iż teatr pod koniec wieku stał się rozrywką dostępną dla wszystkich klas społecznych i dalszy jego komentarz: „Przekrój społeczny wiktoriańskiej widowni ogarniał zarówno królową, jak i najędźniejszych z jej poddanych, którzy mieli jednakże pensa, by zapłacić za bilet do teatru *penny gaff*, czy też za miejsce na «jaskółce»”¹⁰. Różnorodność rozrywki, którą dostarczał teatr, powodowała, iż poza jego oddziaływaniem nie pozostawała właściwie żadna klasa czy grupa społeczna. Aspekt ten dopełnia pojęcie masowości teatru w wiktoriańskiej Anglii końca wieku – teatru dla wszystkich. Ciekawe byłoby opisanie zjawiska music-halli w perspektywie „masowości” czy też różnorodnych widowisk *stricte* teatralnych, jak i parateatralnych, często związanych z wydarzeniami państwowymi, w których brali udział monarchowie, jak parady, widowiska koronacyjne, śluby dostojników, podejmowanie gości z zagranicy. Podobny wymiar masowości przypisać można też Great Exhibition w 1851 roku (międzynarodowej wystawie osiągnięć brytyjskich). Crystal Palace, w którym się odbywała, stał się przecież kwintesencją i symbolem wiktoriańskości (wielość zjawisk, mikst dziedzin i miejsc, przepych i wizualność itd.). Sama koncepcja wystawy ściśle związana była z aspektem teatralnym, gdyż była skonstruowana na kształt widowiska masowego, przy użyciu teatralno-dramatycznych chwytów (np. każda wystawa miała odrębną sekwencję pokazów, zaaranżowanych krótkich scenek, fabuł itd.).

Zagadnienie wiktoriańskiego teatru masowego można wreszcie rozpatrywać również w relacji do innych sztuk czy sfer kultury tamtego czasu, jak powieść czy prasa, które miały szeroki odbiór masowy, a podlegały procesowi teatralizacji. Najbardziej wyraźnym przykładem jest kategoria teatralności wpisana w powieści Charlesa Dickensa¹¹, czy ukazujące się w prasie ilustracje wykonywane m. in. przez Charlesa Samuela Keene’a, Forda Madoxa Browna, Josepha Noela Patona, czy Johna Pettie’go, których nie sposób odczytać bez znajomości teatralnego kodu tamtego czasu.

¹⁰ *Ibidem*, s. 10.

¹¹ Wskazują na to badania przedstawione w bardzo interesującej pracy: D. V l o c k, *Dickens. Novel Reading and the Victorian Popular Theatre*, Cambridge 1998. Na marginesie warto też wspomnieć, iż Charles Dickens założył, bardzo tłumnie odwiedzany i modny, teatr amatorski, w którym zresztą występował, dla którego pisał i tworzył scenografię.

Wszystkie wymienione przeze mnie aspekty masowości teatru w XIX wieku wiodą jednak do tego jej wymiaru, który chyba jest najmniej zbadany, a przecież z „masowością” ma jak najwięcej wspólnego. Wiąże się on z określonym sposobem odbioru teatru, który objawiał się poprzez dramatyzację zachowań, jak też wpływał na budowanie podstaw nowego społeczeństwa, właśnie poprzez przejmowanie, inkorporowanie czy naśladowanie teatru. Rzadko myślimy o tym aspekcie wiktoriańskiego teatru masowego; skupiając się na spektaklach dla mas, na ich liczbach i ilości widzów, zapominamy, że same masy¹² odgrywały teatr w XIX wieku. Było to konsekwencją silnej obecności teatru w życiu codziennym, stworzyło konwencję zachowań, stało się podstawą konstruowania relacji społecznych na wiele lat. Jak pisze Elaine Hadley:

Ponieważ zwyczaje teatralne były bardziej tolerancyjne niż restrykcje społeczne, teatry stały się podstawową przestrzenią publiczną, gdzie głos rozmaitych ludzi mógł być legalnie słyszany i gdzie mógł zostać „udramatyzowany” jako wyraz sporu w debacie publicznej. W teatrze, bo przecież nie w parlamencie, ci ludzie mogli „głosować”, wybierając rozrywkę. W przeciwieństwie do ścisłych przepisów [...] obowiązujących poza teatrem, w przeciwieństwie do cenzuralnych kryteriów przykładanych do samego dramatu, prawo teatralne tradycyjnie dawało publiczności większą swobodę wypowiedzenia niż ta, którą mieli wykonawcy¹³.

Dlatego właśnie możemy mówić o masowym oddziaływaniu teatru w czasach wiktoriańskich. A choć widownia w ciągu wieku powoli się wyciszała, to jednak miejsce teatru w życiu politycznym i społecznym nie uległo zmianie¹⁴. Takie spojrzenie na zagadnienie masowości nie tylko przenosi punkt ciężkości z samego spektaklu na „spektakl życia”, ale pozwala przyjrzeć się fenomenowi siły wzajemnego oddziaływania teatru i społeczeństwa w dziewiętnastowiecznej Anglii. W tym sensie będzie to teatr spajający wiele, również wymienionych powyżej przeze mnie aspektów – będzie to zarówno teatr wielkiej liczby, jak i masowego udziału, bo będzie to teatr całego społeczeństwa.

Ważny jest jednak również fakt, iż to nie całość teatralnego sztafażu gatunkowego spełniła tę rolę (mimo iż wiele z nich, jak pantomima, ekstrawaganza, farsa, było gatunkami o masowym odbiorze), ale przede wszystkim jeden z nich – melodramat. Był on bowiem podstawowym, wysoce eksploato-

¹² W wiktoriańskim Londynie możemy mówić o masach robotniczych, ale i o masach w sensie nowo powstałej warstwy mieszczańskiej, która nie była jednorodna, nie była też formacją stałą, ponieważ powstała dzięki procesom ekonomiczno-gospodarczym, jej zmienność wewnętrzna również od nich była uzależniona.

¹³ E. Hadley, *Melodramatic Tactics. Theatralized Dissent in the English Marketplace 1800–1885*, Stanford 1995, s. 37.

¹⁴ Zresztą to właśnie w londyńskich teatrach publiczność nawet pod koniec XIX wieku nie chciała zgodzić się na zgaszenie światła na widowni, mimo iż w Europie sytuacja ta miała miejsce. Właściwie zgaszono je dopiero po I wojnie światowej.

wanym i najpopularniejszym dramatyczno-teatralnym modelem gatunkowym, który w sposób najbardziej ewidentny uczestniczył w tym procesie. Jako hybrydyczna forma – odnosząca się do schematu tragikomedii, oparta na zasadzie zarówno podwójności (tragedia, komedia), jak i dopełniającej jej wielości (pantomima, ekstrawaganza, burleska, a nawet farsa), z jednej strony oparta na stałej strukturze postaci, fabuły, z drugiej przetwarzająca rozmaite wpływy i wątki, reagująca na to, co nowe, aktualne – melodramat wytworzył rodzaj popularnego modusu, który mając masowy odbiór, stał się synonimem konwencji społecznej, trybu i sposobu kształtowania relacji między jednostkami i klasami¹⁵.

Trudno byłoby w ramach tego tekstu prześledzić dokładnie rozwój czy strukturę melodramatu, jak również poddać analizie całą gamę jego rozmaitych typów, podtypów, odmian; kwestie te są obecne w myśli teatrologicznej i historycznej, traktują o tym prace m. in. Maurice'a Dischera czy Michaela R. Bootha¹⁶. Korzystając z tych ustaleń, spróbuję raczej spojrzeć na melodramat jako na bardzo specyficzną formę gatunkową, która w rozmaity sposób dopełniała się z rzeczywistością pozateatralną, wpisać go w szerszą socjologiczną perspektywę. W modusie melodramatycznym zawierał się bowiem określony sposób przedstawiania, silnie sprzężony z procesem percepcji; odbiór wiązał się z określoną aktywnością widzów i znacząco odwzorowywał się w ich życiu codziennym. Badanie melodramatu w kontekście modusu melodramatycznego pozwala odczytać obecne w nim rozmaite aluzje, odniesienia do przemian społeczno-kulturowych i ekonomicznych, które dokonywały się w społeczeństwie brytyjskim XIX wieku. Umożliwia też ujęcie relacji między sceną a widownią. Przekształcenia świadomości społeczeństwa wiktoriańskiego współkształtowały ten modus, co jest zauważalne już pod koniec XVIII wieku i w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, wraz z wczesnymi produkcjami melodramatów na scenach londyńskich. Modus melodramatyczny był niezbędnym elementem konstytuującym całość epoki wiktoriańskiej (choć czasowo wykraczał poza nią – okres jego kształtowania się to przełom XVIII i XIX wieku), stanowił jej podstawową formę prezentacji i sposób jej przenoszenia na życie codzienne. Trudno zrozumieć tę epokę i chyba w ogóle dziewiętnastowieczną kulturę anglosaską, jeśli pomija się ten wątek.

Próba przyjrzenia się melodramatycznemu modusowi epoki obejmować będzie procesy teatralno-społeczne, dokonujące się w dziewiętnastowiecznym

¹⁵ Jednocześnie elementy melodramatu odnajdziemy w dziewiętnastowiecznych ekstrawaganzach, burleskach, operettach, pantomimach.

¹⁶ W tym miejscu warto zaznaczyć, iż w kwestii systematyki podziału melodramatu nie ma jednego stanowiska, a kwestia ta wymaga ciągłego uaktualniania przeprowadzanych badań, tak jak zresztą sama definicja melodramatu, która wciąż ewoluuje, próbując wyzwolić się z uprzedzeń, mitów i stereotypów, które ją podszywają.

świecie teatralnym Londynu. Po pierwsze dlatego, iż modus melodramatyczny był tu obecny w sposób najbardziej wyrazisty, tryb przedstawienia niemal natychmiast oddziaływał na odbiorcze preferencje i odwrotnie, dlatego tu właśnie jest on możliwy do uchwycenia. Poza tym, przemiany i przewartościowania społeczno-ekonomiczne, jakie dokonały się właśnie w wiktoriańskim Londynie, były jedną z podstaw do zaistnienia tego modusu¹⁷.

1. O. P. Riots czyli początki kształtowania się modusu melodramatycznego

W swojej książce *Melodramatic Tactics. Theatralized Dissent in the English Marketplace 1800–1885* Elaine Hadley pokazuje, że melodramatyczny modus (*melodramatic mode*), jak o tym pisze badaczka, był charakterystyczny dla każdej niemal dziedziny życia społecznego, jak również przestrzeni dziewiętnastowiecznej kultury. Odnajduje go w retoryce powieści wiktoriańskiej, w reportażach, zapiskach, w sposobie zachowania ludzi tamtego czasu, ale wywód swój rozpoczyna od modusu melodramatycznego funkcjonującego w teatrze, od pewnego bardzo ważnego wydarzenia teatralnego – od 18 września 1809 roku. Wtedy właśnie publiczność teatru Covent Garden po raz pierwszy zetknęła się ze zmianami, jakich dokonał w architekturze budynku jego dzierżawca, Philip Kemble, po kolejnym pożarze. Polegały one przede wszystkim na zwiększeniu liczby prywatnych łóż, pogłębieniu galerii i usytuowaniu górnego balkonu bardzo wysoko pod sufitem, a co za tym szło, podniesieniu cen biletów. Kiedy więc Kemble zaczął przemawiać pierwszego wieczoru, witając przybyłych; publiczność, przede wszystkim parterowa, choć wspierana również przez tych z „jaskółek” i balkonów, wyrażając swoje niezadowolenie i oburzenie z zastanej sytuacji, przerywała mu krzycząc, stukając i gwizdząc. Podobne zdarzenia miały miejsce przez 67 kolejnych wieczorów, dopóki nie osiągnięto porozumienia 14 grudnia tego roku. Rozgorzał spór zwany *Old Price Ticket Riots* (zamieszki w imię dawnych cen biletów), zwany też *Old Price Ticket Wars*, czy w skrócie *O. P. Wars/Riots*, który pokazuje mechanizm teatralizacji, a ściślej melodramatyzacji późniejszego społeczeństwa wiktoriańskiego. Elaine Hadley poddała dokładnej analizie techniki i chwytów, nazywając je melodramatycznymi, stosowane przez obie strony sporu: dzierżawca, wspierany przez niektórych członków, zasiadających w łóżach prywatnych, kontra cała reszta widzów. Nie tylko

¹⁷ Zdaje sobie sprawę, że skupienie się na stolicy nie stanowi synekdochy procesów zachodzących w całym społeczeństwie brytyjskim, szczególnie, że stosunek centrum i peryferii, już w samym Londynie, jak wskazują na to badania, w czasach wiktoriańskich nie był prosty i jednowymiarowy.

dlatego, że strona zwana widownią w swoich anonsach prasowych, plakatach, broszurach, odgrywanych na ulicach scenkach nawiązywała do schematu fabularnego, czy struktury postaci charakterystycznych dla melodramatu (pokrzywdzona widownia „grała” wspólnie jedyne go bohatera pozytywnego całej akcji (*the hero*), a dzierzawca i jego poplecznicy uosabiali (*the villain*) czarny charakter – chciwy, mściwy, próbujący bezprawnie, pokrętnie i potajemnie przejąć władzę i oszukać publiczność, ale przede wszystkim dlatego, że posługując się kodem melodramatycznym i jego retoryką, publiczność odnosiła się do „świętego prawa teatralnego do wyrażania aprobaty i dezaprobaty wobec tego, co ogląda, do głośnego, czyli wyrazistego eksponowania swoich emocji, odczuć i praw, jakie w przestrzeni teatru były jej od zawsze przynależne”¹⁸. Słynna wojna o starą cenę biletów stała się ważnym wydarzeniem w Londynie, każda licząca się gazeta angażowała się w spór, powstawały pamflety, opowiadania, a nawet tańce na ten temat. Po wielu teatralnych gestach spór się zakończył, jakże by inaczej, jeśli nie w stylu melodramatycznym – pięknym *tableau* ukazującym pogodzenie interesów obu stron. Widownia wywalczyła obniżenie cen biletów i spełnienie kilku jeszcze dodatkowych postulatów. Ważnym aspektem było również to, iż publiczność dawała do zrozumienia, że chce mieć także wpływ na kształt repertuaru, wskazując właśnie na melodramat. Traktowała go bowiem jako substytut regularnej tragedii i komedii jednocześnie, rodzaj nowej *legitimate drama* dla kształtującego się dziewiętnastowiecznego społeczeństwa brytyjskiego.

W *Old Price Ticket Riots* nie tylko widzimy melodramat odgrywany na scenie, ale także poza nią – na parterze, balkonach i na ulicach miasta [...]. W przypadku tych zamieszek rozpoczynająca się manifestacja modusu melodramatycznego wysuwa się na pierwszy plan, wskazując na odgrywanie politycznych, ekonomicznych i społecznych ról we wczesnowiktoriańskiej kulturze¹⁹.

To znaczące wydarzenie (choć sporadycznie jedynie obecne w badaniach nad dziewiętnastowiecznym teatrem angielskim) pokazuje kilka bardzo ważnych kwestii związanych z kształtowaniem się modusu melodramatycznego i wpisaną weń kategorią teatralności.

Po pierwsze, spór dotyczył głównie cen biletów, co ściśle odnosiło się do funkcji, jaką miały zasady wolnego rynku w dziewiętnastowiecznym teatrze. Został on zażegnany – Philip Kemble przystał na postulaty, bowiem musiał poddać się prawom rynku, jeśli chciał utrzymać teatr. Modus melodramatyczny wpisywał się w struktury funkcjonowania rynku i ekonomii, ale jak widać w tej sytuacji, potrafił też zagarniać je i wykorzystywać. Zresztą powstanie i rozwój samego melodramatu były sprzęgnięte bardzo wyraźnie z podażą

¹⁸ E. Hadley, *op. cit.*, s. 43.

¹⁹ *Ibidem*, s. 38.

i popytem. Dzięki umiejętnemu wykorzystaniu tych zasad, można powiedzieć, rozbił on w pewnym sensie monopol teatralny i repertuarowy. Poprzez elementy pantomimiczne i przerywniki w postaci piosenek był w zgodzie z prawem z perspektywy państwa, a jednocześnie omijając je, sytuował się poza nim²⁰, czego świadoma była widownia. To właśnie było istotą melodramatu wiktoriańskiego, powtórzmy, ciągłe nawiązywanie relacji z rzeczywistością i fakt, iż osiągał on pełnię realizacji dopiero w napięciu pomiędzy sztuką i rzeczywistością pozateatralną. Zresztą, jak się również później niejednokrotnie okazywało, specyfika melodramatu polegała także na tym, iż posługując się narzędziami kapitalizmu, często jednocześnie poddawał je krytyce, jak było choćby w *Factory Lad* Johna Walkersa (1834) czy innych „robotniczych melodramatach”²¹. Zdarzało się również, iż sam też był używany do rozmaitych społeczno-politycznych celów, przykładem są choćby całe serie melodramatów o wstrzemięźliwości (*temperance drama*), ukazujące zgubny wpływ rozrywek, używek i hazardu, jak *Fifteen Years of Drunkard's Life* Douglasa Jerrolda (1828), Toma Taylora *The Bottle* (1847).

Po drugie, w sporze tym publiczność kreowała siebie jako jednego bohatera pozytywnego rozgrywającego się melodramatu, którego bez względu na pochodzenie charakteryzuje chęć obrony za wszelką cenę dawnego i świętego prawa widowni teatralnej do wyrażania swoich opinii, a jednocześnie określonego tradycyjnego kodeksu moralnego, opartego przede wszystkim na prawdzie, która jest jawna i musi zostać wypowiedziana. Przeciwnik tego sporu kreowany był na czarny charakter, czyste i odwieczne zło stosujące pokrętne i ukryte techniki, poprzez które próbuje zniszczyć odwieczny porządek świata, prawa i zasady istnienia widowni. (Kemble był porównywany m. in. do Makbeta, który to znów dramat był często przedstawiany w XIX wieku w stylu melodramatycznym). Wiązało się to z faktem, iż dobro, definiowane w ramach modusu melodramatycznego, było prostolinijne i otwarcie walczyło ze złem, nawet za cenę posądzenia o naiwność. Taką konstrukcję bohatera odnajdziemy we wczesnych melodramatach, jak choćby słynny Lothair z dramatu Isaaca Pococka *Miller and His Men* (1813), który właściwie ze wszystkich pułapek wychodzi obronną ręką tylko dlatego, że albo ktoś mu pomaga, albo młynarz Grindoff – czarny charakter – popełnia błędy. Taka konstrukcja bohatera (*hero*) jest charakterystyczna dla większości melodramatów (szczególnie z pierwszej połowy wieku), gdyż ma podkreślać czystość działań i zamierzeń tej postaci; i taki też miał być właśnie wykreowany obraz widowni.

²⁰ Również przez stosowanie aluzji politycznych, społecznych i ciągłe dążenie do „wypowiadania” i „pokazywania”.

²¹ Podejmowały one rozmaite problemy związane z procesem industrializacji, jak praca na granicy ludzkiej wytrzymałości, wykorzystywanie i ciemiężenie robotników.

Po trzecie, zamieszki te były również sygnałem niezgody publiczności-społeczeństwa wiktoriańskiego na podtrzymywanie dawnych podziałów stanowych (o których decydowało urodzenie).

Melodramatyczny modus – pisze Hadley – dostarczał alternatywnego modelu wobec tego, który zaprezentował nowy właściciel Covent Garden i niektórzy aktorzy. Według tych, którzy wspierali dawne ceny biletów, teatr był niegdyś publicznym miejscem, tworzącym otwartą społeczność, a teraz stał się miejscem podtrzymującym stare podziały, gdzie wielkie przedstawienia, pokazy, służą do ukrycia prywatnej przestrzeni²².

Zamiast tego przywoływano idealny porządek świata, w którym wartość jednostki winna być mierzona wyznawanym przez nią etosem. W ramach kapitalizmu dewiza ta brzmiała, iż wartość jednostki winna być mierzona ilością i wielkością posiadanych przez nią dóbr. Jedno drugiemu jednak nie przeczyło w wiktoriańskiej mentalności i moralności.

Po czwarte, w pamfletach i broszurach często podnoszono fakt, iż zabrania się „mówić” publiczności i ogranicza się jej „widzenie” w teatrze. Ta ostatnia kwestia była związana z tym, iż widzowie zasiadający na „jaskółkach”, tzw. *gallery gods*, właściwie nie mogli w pełni „oglądać” spektaklu, mieli ograniczoną widoczność. Wyrażenie niezgody na taki stan rzeczy miało jednak jeszcze inne ukryte konotacje. Było oczywistym przyczynkiem do Aktu Licencyjnego, który regulował to, co ma być wypowiedzane na scenie i oglądane. Z pewnością z tej perspektywy można by również spojrzeć na znaczenie obecności postaci niemych we wczesnych melodramatach, które z jednej strony były postaciami z pantomimy (stanowiły element ważnej angielskiej tradycji teatralnej, ich pojawianie się wiązało się ze wzmocnieniem dramatyzacji zdarzeń, z pomyłkami, fałszywym rozpoznaniem itd.), ale z drugiej strony mogły być także odczytywane przez widownię jako znak sprzeciwu wobec kontroli narzuconej przez Akt Licencyjny i Lorda Chamberlaina. Kariera niemych, a także niewidomych postaci była olbrzymia, od pierwszego melodramatu Holcrofta *A Tale of Mystery*, przeróbki *Celiny* Pixérécourta, poprzez Milnera przeróbkę *Niemiej z Portici*, aż po Jamesa Kenney’ego *Blind Boy*. Większość tego typu postaci pochodziła z klasy niższej²³. Tym bardziej mogły one być dekodowane przez publiczność jako znak tych represji, które narzucała cenzura. Jak pisze Michael R. Booth, pierwsze melodramaty miały często charakter antyautorytatywny. Pamiętać jednak trzeba, iż w Anglii wiktoriańskiej ta antyautorytatywność mogła jedynie odnosić się do rozmaitych ciemieżców, właścicieli ziemskich, fabrykantów, nawet postaci z parlamentu czy premiera, nigdy samej królowej Wiktorii. Monarchia bowiem była jedną z tych idei, które melodramat wpisywał w system zasad etycznych

²² E. H a d l e y, *op. cit.*, s. 60–62.

²³ Choć czasem mogło okazać się, że bohater jest spadkobiercą wielkiej fortuny.

każdego obywatela. Monarchia w melodramacie była znakiem tradycji. Szczególnie w wydaniu dziewiętnastowiecznym, kiedy była konstruowana jako monarchia działająca dla dobra wspólnego. W tym sensie teatr wiktoriański w pewnej mierze był miejscem praktycznego wypróbowywania haseł demokracji, na początku wieku jeszcze w sposób hałaśliwy i mało ułożony, a w drugiej połowie wieku poddając się konwencji zachowań społeczeństwa mieszczańskiego.

Melodramatyczny modus wiązał się więc bardzo ściśle z konkretną poetyką „widzenia” – odsłaniania, tak by „wszystko” można było zobaczyć, by każdy mógł zobaczyć. Oczywiście było to możliwe jedynie w ramach określonej konwencji. A zobaczyć często dla wielu, wówczas znaczyło doznać. Melodramatyczne przedstawienia były jednym ze sposobów wypełniających dziewiętnastowieczną chęć oglądania i poznawania wszystkiego: tego, co zakazane, tego, co inne, dziwne, dalekie, ale i tego, co zwyczajne czy bliskie. Percy Fitzgerald w książce *Principles of Comedy and Dramatic Effect* porównuje teatr wiktoriański drugiej połowy wieku do gigantycznego *peep-show*, w którym

[...] przykładą się oczy do szklanych otworów i wpatruje się. Ludzie ze wszystkich warstw społecznych – tych najwyższych i tych najniższych, ciągnęci siłą tłumu przybywają, by zobaczyć wszystko to, co przybiera postać widowiskowego show²⁴.

Fitzgerald podkreśla tu powszechność doświadczania wizualności, wręcz „oglądactwa”, które było też formą uczestnictwa. Czasem również stawało się formą edukacji, jak na przykład reportaże z dalekich krajów, przedstawiane według konwencji melodramatycznej albo fabuły melodramatyczne napisane tylko po to, by wykorzystać nową maszynierię teatralną, co miało miejsce w realizacjach wielu melodramatów Diona Boucicaulta, zwanych *sensation drama*. Melodramat, poprzez różnorodność tematów i wątków, które wcielał, dawał widzowi szansę oglądania rozmaitych wymiarów rzeczywistości od tej najbardziej fantastycznej (melodramat gotycki czy wschodni) aż po sprawy codzienne (rodzinny melodramat – *domestic melodrama*).

O. P. *Riots* odsłania więc wiele mechanizmów funkcjonowania kategorii teatralności w społeczeństwie wiktoriańskim, wskazuje, jak silnie się przenikały scena i widownia, a modus melodramatyczny nie tylko związany był z przedstawianiem, ale również z dekodowaniem, przenoszeniem funkcji prezentacji na funkcję odbioru, sztuki na życie i odwrotnie. Wszystkie te kwestie konstytuują to, co nazywam modusem melodramatycznym w dziewiętnastowiecznej Anglii. Spór ten to tylko jeden, choć bardzo wyrazisty przykład obecności modusu melodramatycznego i jego społecznotwórczej roli, warto więc rozwinąć powyższe spostrzeżenia.

²⁴ P. Fitzgerald, *Principles of Comedy and Dramatic Effect*, London 1870, s. 13.

2. Relacja sztuki i życia

Modus melodramatyczny wciągał widzów w model świata-teatru – oni również odgrywali „role” społeczne, czy wręcz polityczne (czego przykładem był właśnie choćby *O. P. Wars*). Era wiktoriańska to czas, kiedy kategoria teatralności objęła różne aspekty życia społecznego. Przebieranki, kreacje, odgrywanie ról było powszechne, teatr był więc nie tylko rozrywką, ale i sposobem życia czy bycia w społeczeństwie. Również sama królowa Wiktorja ulegała tej „grze”, wykorzystując melodramatyczny modus jako podstawowy system komunikowania się ze swoimi poddanymi. Był on widoczny w jej stroju, sposobie bycia, w jej stylu pisania i pewnych kreowanych przez nią i propagowanych obrazach: dobrej, choć stanowczej matki, mądrej i oddanej żony, opłakującej śmierć męża, wiernej narodowi matrony, statecznej ikony społeczeństwa brytyjskiego. Była doskonałym uosobieniem wzoru melodramatycznej heroiny-matki, zarówno dla swojego licznego potomstwa, jak i swojego rozwijającego i przeobrażającego się narodu. Zarówno ona sama, jak i jej otoczenie realizowało zasady modusu melodramatycznego, który był bezpośrednio podpatrywany w świecie teatrów West Endu. Jej pojawianie się w teatrze (regularnie bywała w teatrze aż do śmierci męża) przenosiło niejednokrotnie zainteresowanie widzów z właściwej sceny na scenę-widownię. Wystarczy przypomnieć słynną historię jednego z zamachów na życie królowej, opisaną przez Michaela Diamonda w książce *Victorian Sensation*:

[...] emerytowany porucznik huzarów nazwiskiem Robert Pate uderzył ją [Królową] w okolicy oka patykiem w trakcie jej przejażdżki konnej w Green Park w 1850. Gdyby nie interwencja policji, tłum gotów był rozszarpać Pate'a na sztuki. „Times” stwierdził, że atak ten spotka się z „najwyższym oburzeniem w każdej ze stron świata, gdzie można napotkać Anglików”. Królowa obstawała, aby koniecznie udać się tego wieczora do opery w Covent Garden, mimo iż na jej twarzy wyraźnie widoczny był siniak. Przybyła dopiero na drugi akt opery Meyerbeera *Prorok*, kiedy to głosy z kanału dla orkiestry wzniosły okrzyki: „Królowa! Niech Bóg chroni Królową!” Przedstawienie przerwano i w ciągu kilku sekund cała trupa aktorska znalazła się na scenie. Początkowo tylko nieliczni widzowie powiadomieni byli o napaści, lecz wieść rozniosła się błyskawicznie w całym teatrze, wedle relacji reportera z „Timesa”: „Byliśmy świadkami wielu pokazów majestatu królewskiego, lecz nigdy tak spontanicznego i pokrzepiającego”²⁵.

Królowa w tym obrazie zostaje przedstawiona jako melodramatyczna heroina – nękana i krzywdzona przez zbrodniczy czarny charakter (to jeden z podstawowych chwytów wykorzystywanych przez melodramat), stawiająca odważnie czoło złu. W momencie, kiedy pojawiła się ona w teatrze, dopełniając całe wydarzenie swoistym melodramatycznym *tableau*, granica między

²⁵ M. Diamond, *Victorian Sensation or a Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*, London 2003, s. 17.

sztuką a życiem w sposób wyraźny została zawieszona, a publiczność natychmiast odczytała komunikat jej przesłany. Tego rodzaju spektakle odbywające się na widowni były nieodłączną częścią czasów wiktoriańskich, a główne role w tych widowiskach odgrywali członkowie rodziny królewskiej i inne ważne osobistości. W taki sposób teatr brytyjski podtrzymywał również ideę etnocentryczności, która miała być realizacją postulatów demokratycznych; miała ona dotyczyć wszystkich klas społecznych skupionych wokół Korony. Powtórzmy jeszcze raz za reporterem „Timesa”: atak ten spotka się z „najwyższym oburzeniem w każdej ze stron świata, gdzie można napotkać Anglików”. Również melodramatyczny modus podtrzymywał nacjonalistyczne, etnocentryczne tendencje, odwołując się jednocześnie do uniwersalnych, ale i uświęconych przez tradycję praw i zasad, będących podwalinami nowoczesnego społeczeństwa. Dlatego melodramat w ciągu wieku wprowadzał na scenę różnorodnych bohaterów. Mógł to być brytyjski żeglarz (jak było w wielu melodramatach morskich, jak choćby *Black-eyed Susan*), ale również biedny chłop z prowincji (*Miller and His Men*), czy robotnik z londyńskiego East Endu (*Factory Lad*), mieszczanin, a nawet skazaniec (*The Ticket-of-Leave Man*), jeśli tylko wyznawał kodeks moralny, w którym na pierwszym miejscu był honor i prawda. Jak już wspomniałam, bohater rzadko był sprytny czy nowatorski w swoich działaniach. Fakt ten nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę podstawową zasadę melodramatu – iż dobro musi być jawne i prostolinijne. Dlatego to postać komiczna (kolejna ważna stała *persona* melodramatu, przejęta z pantominy) miała za zadanie ratować go z wszelkich opresji. Podobnie klasowo przynależna była heroina (*heroine*), jednak wykazywała się większą aktywnością i zaradnością w działaniach. Była przecież figurą prawdziwej i prawej matki, żony, przyjaciółki, musiała bronić przypisane jej wartości i cnoty za każdą cenę. Czarny charakter (*villain*), szczególnie we wczesnych melodramatach, był to członek klasy wyższej – najczęściej arystokracji, w późniejszych melodramatach zmienił się we właściciela fabryki czy też dobrze sytuowanego nowobogackiego. Przestrzenią jego niecznych działań były najczęściej jaskinie, miejskie zaułki, ciemne, dziwne miejsca (tam przetrzymywał heroinę, więził bohatera, tam też prowadził swoje interesy ze złoczyńcami). W drugiej połowie wieku sytuacja uległa zmianie i status klasowy postaci zaczyna się zbliżać. Dotyczy to głównie czarnego charakteru, który z jednej strony stanie się postacią bardziej wyrafinowaną (tzw. biała odmiana), a z drugiej będzie niejednokrotnie członkiem klasy niższej, jak to ma miejsce w niektórych dramatach Diona Boucicaulta. Melodramatu nie można więc traktować jako gatunku teatralnego związanego jedynie z mieszczaństwem czy klasą robotniczą, otwierał się on bowiem na różnorodną widownię.

Tak jak sam melodramat, tak i modus melodramatyczny ściśle łączył się również z procesem zróżnicowania widowni. Miał być bowiem kodem komuni-

kacyjnym, integrującym wieloklasowe społeczeństwo. Włączał się więc w podejmowane w rozmaitych debatach hasło demokratyzacji. Ideą, jaką niósł ze sobą, była negacja dawnego podziału feudalnego i ustalenie wspólnoty odbiorczej, którą łączyć będą podobne preferencje repertuarowe, określony etos oraz konwencja zachowań. Zmiany, o których mowa, rozpoczęły się jeszcze w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku, kiedy:

[...] idea uprzywilejowanej od wieków kasty (arystokracji, szlachty) zwalczana jest argumentem, który najbardziej odpowiada nowoczesnej koncepcji państwa i społeczeństwa: państwo ma prawo nie wynagradzać innych zasług poza obecnymi, społeczeństwo wdzięczne jest tym tylko, którzy bezpośrednio przyczyniają się do jego pomyślności. [...] Tylko ten jest prawdziwym szlachcicem, kto sam osobiście położył zasługi dla narodu i ojczyzny, a nie ten, którego przodkowie zasłużyli się niegdyś zbiorowości, która zresztą nie rządziła się prawami rozumu. Władza należy do wszystkich, jest tylko delegacją powierzoną reprezentantom, których uprawnienia są tymczasowe i odwoływalne²⁶.

W praktyce oczywiście istniały nowe, klasowe podziały, ale melodramatyczny modus odwoływał się do modelu społeczeństwa, w którym każdy miał swoje miejsce i przypisaną bądź wybraną przez siebie rolę, ważne, by mógł tę rolę odgrywać, by nie zabierano mu „głosu”, pozwolono „oglądać” i „wypowiadać”. Przejmowanie określonych ról nie było trudne w tym teatralnym modelu rzeczywistości, dlatego modus melodramatyczny szybko stał się dominantą kultury, polityki i wiktoriańskiego życia codziennego. Był swoistym kodem czytelnym dla każdego, stosowanym niemal przez każdego, w którym każdy miał odnaleźć własną rolę²⁷. Emelianov i Davies we wspomnianej książce piszą wyraźnie, że teatr był także miejscem, gdzie nawet „inny” mógł być wpisany w ten model świata-teatru, tym samym z czasem mógł otrzymać własną rolę do odegrania. (Taka sytuacja miała miejsce m. in. w przypadku melodramatów gotyckich lub tzw. wschodnich, w których bohater mógł pochodzić z „innej” kultury, najczęściej wpisywanej wówczas w ramy estetyki fantastycznej i mógł być zaakceptowany przez publiczność, gdyż albo pomagał Imperium Brytyjskiemu, albo wyznawał kodeks zasad i styl zachowania jej bliski.) Napływająca spoza Londynu, czy nawet Anglii, ludność dużo szybciej potrafiła znaleźć swoje miejsce na widowni teatralnej niż w rzeczywistości społeczno-ekonomicznej kraju. Tam też uczyła się podstaw języka komunikacji, jakich dostarczał melodramatyczny modus. Współtworzyła nowoczesną

²⁶ P. Hazard, *Myśl europejska w XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga*, przeł. H. Suwała, Warszawa 1972, s. 238–242.

²⁷ Koresponduje to poniekąd z elementami myśli ekonomiczno-społecznej Johna Stuarta Milla, który powszechnie był czytany w czasach wiktoriańskich, z jego koncepcją wolności jednostki, którą może jedynie ograniczać dobro całego społeczeństwa. Tylko w takiej sytuacji „społeczeństwo ma prawo bezwzględnego narzucania [...] warunków tym, którzy usiłują je łamać”, cyt. za: W. Lipiński, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Warszawa 2003, s. 504.

publiczność teatralną miasta – niejednorodną, czy połączoną, nie zawsze wobec siebie przyjazną, ale jednak współistniejącą²⁸. Warto też dodać, że melodramatyczny modus przeciwstawiał się fragmentaryzacji i indywidualizacji, dlatego przetwarzał również idee romantyczne na własny użytek. Nie ma w nim miejsca na wyjątkowych bohaterów, są raczej alegoryczni bohaterowie, którzy nie walczą sami ze społeczeństwem, ale wpisani zostają w odwieczny, uniwersalny porządek, w świat, którym włada albo Fortuna, albo Bóg. Aspekt ten również wspierał procesy asymilacyjne w ramach klasy, społeczeństwa, narodu.

3. Rytuał dnia codziennego

Melodramat wpływał na codzienność, dostarczając jej wzorów, schematów i form – jak strój, sposób mówienia, zachowania. Można powiedzieć, że kreował rodzaj świeckich rytuałów życia codziennego. Ale rytualizacja, która miała swe źródła w modusie melodramatycznym, miała też inne jeszcze konsekwencje. Melodramat, wchłaniając przeszłość i przetwarzając ją w ramach koncepcji uniwersalistycznych, dawał odbiorcy poczucie łączności z nią. Nowe społeczeństwo miało więc swe korzenie, w prostym, ale jakże alegorycznym i archaicznym obrazie walki dobra ze złem. W świecie tym wszystko miało swój cel i swoje miejsce, wiadomo było od początku, że zło zostanie pokonane, a wieczór zakończy się kojącym zmysły *tableau*, w którym matki odnajdą swe dzieci, ojcowie córki, mężowie żony, wszyscy znów się połączą, bo taka jest kolej rzeczy. Dlatego też zło i zbrodnia, nawet najbardziej okrutne czy wynaturzone (jak choćby ukazane w *The Sweeney Todd* czy *Red Barn*), które były istotową częścią melodramatu (bez nich forma ta właściwie nie istniała), były automatycznie wpisywane w ten porządek świata. Jak pisze o tej swoistej tradycji anglosaskiej kultury Peter Ackroyd w książce *Albion. The Origins of the English Imagination*:

Jedną z ważnych rozkoszy angielskiego teatru od zawsze była makabryczna zmysłowość, związana m. in. z fascynacją gotykiem i jednocześnie specyficzną odmianą groteski.

i w innym miejscu:

Sekret sukcesu angielskich wczesnych tragedii czy tragikomedii polegał na „rozsmakowaniu jednocześnie w horrorze, retoryce i zwyczajnej etyce”, co później zaowocowało apetytem na oglądanie publicznych egzekucji, czy krwawych szczegółów pasji Chrystusa w misteriach średniowiecznych²⁹.

²⁸ Poniekąd z tej tradycji wyrasta kultura dzisiejszego Londynu – multikulturowego tworu.

²⁹ P. A c k r o y d, *Albion. The Origins of the English Imagination*, London 2002, s. 371.

Do tej tradycji odwoływał się w sposób dla widzów bardzo czytelny melodramat, a czyniąc to, odnosił się jednocześnie przecież do źródeł teatru angielskiego, a tym samym do modelu współuczestnictwa, być może również swoistego wspólnego przeżywania, emocjonowania się. Z tym też wiązało się także dziewiętnastowieczne zamięszenie do teatralizacji bitew, wojen, do idealizacji ich przywódców. Krwawy i bezręki Nelson, który był bohaterem wielu dramatów, według melodramatycznego modusu stawał się bohaterem dla każdego, dobrem społecznym, budował poczucie przynależności do jednego zwycięskiego społeczeństwa okupionego krwią.

Modus melodramatyczny łączył się ściśle ze sposobem dziewiętnastowiecznego sensualnego doświadczania zbrodni i jednocześnie z chęcią jej oswajania³⁰. W pewnym sensie bowiem był on rodzajem „rytuału oczyszczenia”, remedium na brutalną rzeczywistość, pozwalał „zrozumieć” i „uzasadnić” istnienie zła. Peter Brookes w *The Melodramatic Imagination*³¹ pisze, że melodramat ze swoją prostą analizą rzeczywistości wypełnił post-sakralną (*post-sacred*) próżnię, którą wytworzyły rozmaite prądy oświeceniowe, a czego dopełniła Rewolucja Francuska. Wiazało się to według niego z podkopaniem podstawowych zasad religijnych, moralnych i etycznych. Trudno nie zgodzić się z taką opinią, jednak można pójść krok dalej i powiedzieć, że zjawisko szersze, czyli modus melodramatyczny, było również rodzajem świeckiego rytuału, który nie zawsze zastępował religię, w sensie praktyki religijnej, choć i tak zapewne bywało, ale najczęściej się nią posiłkował, odwoływał do jej podstaw i przetwarzał jej elementy na własny użytek. Interesujące mogłoby być na przykład przebadanie relacji modusu melodramatycznego i ruchu metodystycznego, który bardzo silnie rozwinął się w dziewiętnastowiecznej Anglii, w szczególności zaś w Londynie, wśród niższych warstw społecznych³². Melodramat rzadko odnosił się do konkretnych dogmatów danego wyznania, rzadko przywoływał też określony obraz boga, raczej bazował na fundamentalnych zasadach moralnych czy etycznych, co też sprawiało, że otwierał się na widownię różnowyznaniową, choć głównie chrześcijańską oczywiście. Pod koniec wieku nawet kościół anglikański, znając siłę oddziaływania melodramatu, próbował wykorzystać go do swoich celów – powstawały wówczas serie melodramatów religijnych, jak Barretta *The Sign of the Cross* – przebieranka w stylu antykwaryzmu, oparta na historii z czasów rzymskich.

³⁰ Ważne byłoby również przy tym aspekcie rozważenie wpływu na melodramat pantomimy, której sceny były przepełnione zbrodniami, traktowanymi z groteskowym czy burleskowym zabarwieniem.

³¹ Zob. P. Brookes w: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and a Mode of Express*, New York 1995.

³² Metodyści odnosili się do podstawowych zasad współżycia międzyludzkiego, podkreślali znaczenie pracy, sprzeciwiali się wobec tych, którzy wyzyskują, choć nie mieli jednoznacznego stosunku do postulatów demokracji.

Modus melodramatyczny w XIX wieku ewoluował i zagarniał dla siebie wiele nurtów: od sentymentalizmu, przez romantyzm aż po realizm w stylu *cup and saucer drama*; był obecny w różnych formach życia i sztuki: w literaturze, w powieści, malarstwie i muzyce, melodramat teatralny to tylko jedna z form jego istnienia.

Jeśli przyjrzyć się modelowemu wydarzeniu, jakim był *O. P. Riots*, widać, że teatr wiktoriański był poligonem przekształceń społeczno-ekonomicznych, miejscem doświadczania, a czasem inicjowania tych przemian. Kształtował nowy kod komunikacji dla nowej sytuacji społecznej, stworzył konwencję zachowań wiktorian, która w pewnych aspektach przetrwała w Anglii do dziś. Ciekawym przykładem zapewne byłaby analiza popularnego brytyjskiego serialu telewizyjnego *EastEnders*, cieszącego się bardzo wysoką oglądalnością, który miał pokazywać „zwykłe życie, zwykłych ludzi”. Jednak jest to przede wszystkim żywy dowód na obecność w tym społeczeństwie modusu melodramatycznego. Szczególnie widoczne jest to w warstwie prezentacji (melodramatyczne elementy gry aktorskiej, charakterystyczny dobór fabuł, chwytów dramatycznych i motywów), a z „prawdziwym” obrazem życia ma tyle samo wspólnego, co dziewiętnastowieczne „melodramaty domowe” z życiem ówczesnego mieszczaństwa.

Można pokusić się nawet o postawienie hipotezy, iż melodramatyczny modus tak silnie splótł się ze społecznością wiktoriańską, tak wysoce semiotycznie ją nacechował, że w pewnej mierze przyczynił się do tego, że prawdziwa rewolucja (również ta z 1848 roku) ominęła ten kraj. Podejmując ten wątek, melodramat w pewnym sensie starał się wyczerpać go w sytuacji scenicznej, ośwoić, pokazując najczęściej zagrożenia zeń płynące:

[...] w Wielkiej Brytanii udało się uniknąć rewolucji przez zawarty w ostatniej niemal chwili kompromis, ale groźba masowego powstania ciemnej i wykorzystywanej klasy robotniczej istniała. Wraz z bezpośrednimi obawami, brytyjskie melodramaty często podejmowały ten wątek. [...] W niektórych melodramatach kwestie te są postawione w sposób otwarty. W innych są one ukryte, choć metafora, którą się posługują, jest rozpoznawalna, możliwa do odczytania i zrozumiała³³.

Z melodramatu wiktoriańskiego wyłania się człowiek nade wszystko jako jednostka społeczna, nie indywiduum, ale część społeczności, sfery publicznej, którą łączy określony kodeks moralny, etyczny, a przede wszystkim właściwa konwencja zachowań. Jakże wymownym symbolem czasu była kurtyna w formie lustra, zamontowana w teatrze Coburg, która – bywało – iż stanowiła większą atrakcję dla widzów niż same spektakle. W symbolu tym właściwie zawiera się sedno modusu melodramatycznego w czasach wiktoriańskich, który tworzył prawdziwie masowy teatr tamtego czasu – teatr społeczeństwa.

³³ D. Mayer, *op. cit.*, s. 147.

Nie ma czegoś takiego jak ostatnie słowo odnośnie melodramatu – pisze David Mayer – jego urok i witalność związane są z faktem, iż podatny na rozmaite mutacje, prowizorycznie jedynie zdefiniowany, przetrwał do czasów kina, (przetrwał do dziś), obojętny na krytykę i sprzeciwy³⁴.

Dlatego również tekst ten traktuję jedynie jako „pierwsze słowo”, jako zbiór myśli i możliwych ścieżek pomocnych przy analizie modusu melodramatycznego, jak i masowego teatru w wiktoriańskiej Anglii, które to zagadnienie w polskich badaniach teatrologicznych, niestety, właściwie nie funkcjonuje.

³⁴ *Ibidem*, s. 146.