

## **Karol Samsel: Czechow, albo próba sporu – o melodramat**

Co za straszne pomieszanie pojęć! To jak to w końcu tu jest – otóż, melodramat jest gatunkiem na czasy rewolucji, i to jeszcze rozumiemy – ale czy – prorewolucyjnym, czy – antyrewolucyjnym, a może – kontrrewolucyjnym? – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Czechow. Rzeczywistość (nie) (d)opowiedziana”.

Pojęcie melodramatu dojrzewa razem z literaturoznawstwem, a diegeza diagnoz, tak można by pewno powiedzieć (powiedzieć bardzo aliteracyjnie), jest tu dalece silniejsza niż gdziekolwiek indziej. Diegeza diagnoz? Silniejsza? Co właściwie mam na myśli? I czy nie można by prościej? Diegezą określamy najczęściej ciągłość przepływu dowolnie wyobrażonych, pomyślanych – struktur... Może to być diegeza motywów i tropów, a więc motywy i tropy przechodzące w siebie od wiersza do wiersza, ewentualnie – od noweli do noweli, w cyklu poetyckim albo w cyklu opowiadań... Ale diegeza może także zaistnieć w badaniach, jako ciągłość wniosków badawczych – zrekapitulować ją, a więc opisać, określić, czy wytłumaczyć, to w tej sytuacji nie tylko – po prostu powołać się na istniejący stan badań – lecz również odzwierciedlić całą tę ciągłość wniosków: w głębokim przekonaniu, że staje się to warunkiem koniecznym dla mówienia dalej – tym samym to jedyny sposób powiedzenia prawdy o utworze, zjawisku, nurcie, idei, etc. Można powiedzieć, nie ma drogi na skróty – trzeba przywołać wszystko, bowiem od jakiegoś czasu, w materii, która nas interesuje, wszystko – pozostaje istotne. Tak właśnie, od jakiegoś czasu, jest z

melodramatem, powoli przechodzącym od pojęcia z zakresu badania gatunków literackich do... jak to w ogóle nazwać... antypojęcia (?), bo może nie jeszcze czegoś jawnie przeciwko genologii – bowiem melodramat to, jeżeli ktoś lubi podobne zabawy słowem, nic jeszcze – dyskonceptualizacyjnego ani nic – dysgenologicznego, to nie sylwa, to nie postmodernistyczna strumieniowość powieści Leopolda Buczkowskiego. Melodramat po prostu – występuje w fundamentalnym znaczeniu, nie daje się ograniczyć do fabuły: i co najważniejsze, melodramat dotyczy zgoła wszystkiego – jest nowożytną, i nowoczesną wersją theatrum mundi – miejscem, w którym literatura wysokoartystyczna, najchętniej, paktuje z popularną, wierząc, i to chyba: całkiem niebezpiecznie, że właśnie stąd wyciągnie najwięcej „elitarnych”, oraz „snobistycznych”, korzyści, tylko dla siebie... Nie ma więc drogi na skróty – i wszystko będzie istotne – tak właśnie jest z badaniami nad melodramatem, ale i: pars pro toto – tak właśnie, od jakiegoś czasu, jest z Czechowem... Przynajmniej w jego polskiej recepcji...

Mowa o Polsce, nawiązuję zatem do zasadniczego tekstu o Czechowie Ewy Partygi, Ibsena i Czechowa gry genologiczne z 2007 roku, chociaż nie sposób nie zauważyć tego – również – że tego, co punktuje Partyga... nie uwzględnia we własnym studium Dobrochna Ratajczakowa. Mam na myśli studium o potężnym, bo potencjalnie wpływowym, formalnie uargumentowanym i realnie sugestywnym tytule: Melodramat – największa hybrydyczna struktura teatralno-dramatyczna XIX wieku[1] z 2020 roku. Mówiąc już może całkiem wprost – w tekście nie znajdziemy ani jednego odwołania do Czechowa, ani do Ibsena... Oczywiście – Ratajczakowa nie powinna czuć się zobowiązana naszymi oczekiwaniami – i wiemy, co ma pozostawać tu najważniejsze z wyzryn jej warsztatu – precyzyjne egzemplifikowanie tezy – działanie exempli gratia – tak, aby wszystko pozostawała

weryfikowalne.... To badaczka, o której wiemy – nie ma w jej egzemplifikacji miejsca na pozorny anachronizm lub też na – ahistoryczność ujęcia... Co innego Partyga, gdy sugeruje, że cały teatr Czechowa to – gra z melodramatem... jako metadramatem – pozorny anachronizm ma tutaj mieć wartość stricte prowokatywną... Mimo wartościowości takiego ujęcia podobna perspektywa Ratajczakowej raczej nie interesuje: nie ma w jej tekście ani słowa o Czechowie (najwcześniejszy Płatonow pochodzi z 1881 roku), ani o Ibsenie (Brand oraz Peer Gynt to 1866 oraz 1867 rok) – jest, może, to nieobecność nie tyle jeszcze zastanawiająca, co – na pewno – dająca do myślenia. Zatem: co – czy raczej: kto – u Ratajczakowej jest, kiedy mówi się o szeroko pojętej – dziewiętnastowieczności dramatu? Niemcewicz, Dumas, Augier, Haulevy, Hugo i Vigny... Nie więc: lata osiemdziesiąte (Płatonowa, Iwanowa) są tu ważne, ani tym bardziej nie lata dziewięćdziesiąte (Mewy, Wujaszka Wani). Ale – lata trzydzieste... Wszystko to, co nawet nie – preczechowowskie, czy nie – preibsenowskie, ale od Czechowa i od Ibsena, po prostu, odległe...

Co innego – Partyga. Kiedy bowiem ta pisze, nie bez racji przecież, że „melodramat stanowił na tyle elastyczną strukturę, że mógł funkcjonować jako swoiste zwierciadło świadomości społecznej albo jako narzędzie manipulacji czy wręcz ideologicznej perswazji [sic! – K. S.]”[2], mamy prawo podejrzewać, do czego to wszystko zmierza, mianowicie: najprawdopodobnie, melodramat jest jednym z najważniejszych języków ezopowych literatury dziewiętnastego wieku, a może nawet i – jednym z najważniejszych: literackich dyskursów ezopowych (o nacechowaniu ezopowym, nacechowaniu szyfrującym...) – dziewiętnastego wieku, co oznaczałoby, że nie tylko każdy widz na widowni teatru, również każdy czytelnik pozostający „na widowni utworu”, ma lub powinienem mieć jakieś niebezpieczne – a być może nawet (po freudowsku?) nieświadomione niebezpieczne związki nie

tylko – z „czystą” ideą melodramatyczności, ale także – z melodramatem jako gatunkiem. Mówiąc jeszcze mocniej oraz nawiązując tym samym do toposu theatrum mundi: jeżeli zna jakikolwiek dramat, to istnieje duże prawdopodobieństwo, że jest to... melodramat, nieważne, czy jesteśmy w 1830 roku, czy 1890 roku (więc jednak inaczej aniżeli żądałby od nas dramatologiczny autorytet Dobrochny Ratajczakowej, co – naturalnie – w ogóle nie osłabia wymowy jej rozpoznania). Partyga pisze: melodramat może być wszystkim, jest dowolnie potrzebny, swobodnie potrzebny, każdemu i nikomu, wszędzie i nigdzie – bez względu na okoliczności:

O jakie wartości chodzi w melodramacie? Gatunek ten zrobił karierę w czasach porewolucyjnych, w czasach chaosu i miał pomagać widzom w jego porządkowaniu. Bywał interpretowany jako odpowiedź na potrzeby nowej, zdemokratyzowanej publiczności, jako legitymizacja wartości, na których miał się do tej pory opierać świat tej nowej publiczności, która pod koniec XIX wieku stanie się publicznością dramatu realistycznego. Melodramatyczne, efektowne opowieści o tym, że przywiązanie do promowanych wartości wystarczy, by cnota zatriumfowała nad złem, miały utrwalać nowy obraz świata. Wedle innych interpretacji francuski melodramat wcale nie był w swej istocie rewolucyjny, ale pełnił rolę swoistego rytuału społecznego, umożliwiającego harmonijne przejście przez czasy chaosu. Przede wszystkim utrwał tradycyjną, feudalno-patriarchalną moralność – przenosząc ją w nowe warunki i nowe czasy[3].

Co za straszne pomieszanie pojęć! To jak to w końcu tu jest – otóż, melodramat jest gatunkiem na czasy rewolucji, i to jeszcze rozumiemy – ale czy – prorewolucyjnym, czy – antyrewolucyjnym, a może – kontrrewolucyjnym? Na co tak właściwie godzą się tutaj architekci

gatunku? Na podążanie za rewolucją i sprzyjanie jej konstrukcji, a potem reformami, „płomiennego” z ducha gatunku? Czy na walkę z rewolucją? A może chodzi tutaj o stoicką akceptację warunków rewolucji i całej sytuacji rewolucyjnej, a dalej – o tworzenie gatunku zdolnego, nie wiem, złagodzić (oraz „załagodzić”) pęd zmian, impregnować konserwatywny porządek rzeczy? To trzecie, jednak, to – jak wszyscy chyba się zgodzimy – *biedermeier* – wydaje mi się, że co do tego nie może nie być zgody, a miarą *biedermeieryzmu* jest jego – antyrewolucyjność, antyrewolucyjność – nie kontrrewolucyjność, nie prorewolucyjność już tym bardziej... Od *biedermeieryzmu* do melodramatyzmu jest tak daleko jak od... *ziemiańskiego małżeństwa* do *mezaliansu*, od *Rodziny Połanieckich* do *Trędowatej* – i trzeba – naprawdę trzeba! – rozumieć tę różnicę, jeśli chce się postąpić jakkolwiek, gdziekolwiek dalej. Zmierzamy zaś tutaj do bardzo zasadniczej konstatacji – czy dramaty Czechowa mówią nam cokolwiek nawet nie o rosyjskiej metafizyce, rosyjskiej etyce – lecz – rosyjskiej ontologii dobra i zła? A o rosyjskim rewolucjonizmie, w przededniu rewolucji 1905 roku, 1917 roku, ściślej biorąc – do jakiego stopnia najwcześniejszy *Płatonow*, przecież jeszcze z 1881 roku, może nam powiedzieć coś istotnego, zasadniczego o przedpaździernikowej metafizyce Rosji (stricte: przedpaździernikowym stosunku Rosji do metafizyki)? Czy to nie przesada? Czy to nie *grandiloquencja* (z mojej strony)? W 1881 roku? A zatem: prawie czterdzieści lat przed rewolucją 1917 roku?

Cóż, bardzo wiele z podobnych, sugerowanych tu antycypacji zyskuje na jasności w świetle kluczowych dla tematu badań melodramatologicznych *Petera Brooksa* z 1985 roku. Wiernie klimat *Brookсового* rozpoznania oddaje tak *Ratajczakowa*, jak i *Partyga*, oddajmy więc może tym razem głos tej pierwszej:

Melodramat musiał scalić najróżniejsze wpływy w konstrukcji, która była hybrydą wszystkiego, co w oczach klasyków pozostawało nieprawomyślne i nieczyste. Gatunek stanowił tym samym doskonałą pożywkę dla popularnych gustów; dzięki radykalnej demokratyzacji swych bohaterów, fabuły i akcji oraz stylu odwoływał się do posługującej się melodramatycznym modusem melodramatycznej wyobraźni, niejako uruchamiając jej „karierę” [...]. Ta wyobraźnia była współtworzona przez manicheizm obrazu świata, w ramach którego powstawało i funkcjonowało społeczeństwo dziewiętnastowiecznej nowoczesności. Wszak kontynent pozostawał przez lata pod presją ruchów rewolucyjnych – ok. 20 rewolucji miało miejsce w różnych krajach w pierwszej połowie stulecia, a na tym się nie skończyło. Melodramatyczna wyobraźnia w pewien sposób i niejako „na gorąco” porządkowała rzeczywistość współtworzoną przez walczące ze sobą ideologie – socjalizm, anarchizm, kapitalizm, rozmaite idee emancypacyjne[4].

Otóż jeżeli „porządkowała”, rzeczywiście, to u Czechowa – już nie „porządkuje”... Partyga, mając pod ręką efektowny przykład Wujaszka Wani, nie zawaha się go użyć, lecz: Czechow to jednak... nie tylko Wujaszek Wania:

Czechow kreśli więc w Wujaszku bardzo typową sytuację melodramatyczną oraz bohaterów, którzy marzą o melodramatycznym zakończeniu. A na widowni siedzi publiczność, która oczekuje właśnie melodramatu, z całym jego eskapizmem. [...] Bohaterów i widzów łączy marzenie o melodramacie jako sposobie przejrzystego i sprawiedliwego porządkowania świata oraz przeistaczania tzw. zwykłego życia w prawdziwy, pełen wydarzeń dramat. Bohaterowie muszą jednak

pogodzić się z życiem, w którym melodramatyczny patos nieuchronnie przekształca się w komizm. Marzą o melodramacie dopełnionym, dokonanym, skończonym, a przychodzi im żyć fragmentami, okruchami melodramatu. Wygłaszają istic melodramatyczne tyrady, wypowiadają wszystko, co im leży na sercu, „mówią wszystko”, mają przejrzyste twarze, ale w żaden sposób nie przybliżyła ich to do realizacji marzenia o idealnej komunikacji. Dramat Czechowa jest więc dramatem niemożliwego melodramatu, zapisem doświadczenia świata, który uporczywie wypada z konwencji, w którą próbują go wtłoczyć bohaterowie, by nadać mu sens[5].

Bohaterów i widzów łączy pewne marzenie, tak pisze Partyga. Szczerze mówiąc, nie wiem, co tutaj się komu marzy... Jeżeli mówimy tak bezpośrednio i tak wszechwiedząco o marzeniach widzów prapremiery Wujaszka Wani (prapremiera w 1898 roku) – może warto przypomnieć równie utopijne, a zarazem wciąż, mimo wszystko, twórcze, a więc budujące – założenie Jacka Dukaja:

aby dać współczesnym polskim czytelnikom przeżycie możliwie bliskie zamierzonemu przez Conrada przeżyciu brytyjskich czytelników z końca XIX wieku, muszę mieć w głowie konstrukty zarówno czytelników PL 2015 i czytelników UK 1899, jak i emulację samego Conrada. W każdym z tych odtworzeń mogę się fatalnie pomylić [...][6].

Czy postawa Partygi nie jest podobna? Lecz ona jest badaczem, nie pisarzem – czy właściwie nie ona w pierwszym rzędzie powinna solennie uprzedzać o możliwości „fatalnej pomyłki z odtworzeń”, jej „odtworzeń”... Powtórzę więc: nie wiem, co się komu marzy w przeciwieństwie do Partygi... A co się marzyło widzom prapremiery

Mewy? A prapremiery Płatonowa? Rzecz w tym, że czy w Mewie, czy w Płatonowie leje się krew, a manichejskie zakończenie dopełnia się na oczach złańskiej mechanizmów kompensacyjnych widowni – (właśnie, w tym rzecz – czy złańskiej, skąd miałbym o tym wiedzieć?): co do szczegółów, giną Płatonow, z ręki Soni, oraz Trieplew, z własnej ręki, którą na siebie podnosi – całkiem zdruzgotany upadkiem Niny... A zatem – melodramat, owszem, pozostaje niespełniony, ale wyłącznie w Wujaszku Wani, w Trzech siostrach jest już nie tyle niespełniony, co niedopełniony: a mówiąc śmielej – jest częściowy, albowiem – ginie Tuzenbach, przyjęty ze swoimi oświadczeniami przez Irinę... Gwoli sprawiedliwości – należałoby podkreślić, że pogląd na melodramatofilską widownię dziewiętnastego wieku, widownię uzależnioną od melodramatycznych bodźców, jest równie ostro ustalony u Ratajczakowej, która pisze niezwykle, ale i jednoznacznie: „tę publiczność fascynowała zbrodnia i przemoc wymagająca ofiary” – no i dalej: przepadała za spełniającym się ponad konwencjami bądź też wskroś nich wszystkich – chciałoby się powiedzieć – Girardowskimi z ducha – „ofiarnymi mechanizmami kulturowymi”[7].

Czy nie padamy tu ofiarą pewnych anachronicznych złudzeń? Wyjaśnia się nam tutaj cały gatunek, z wszystkimi jego „odnogami i odgałęzieniami”, w duchu pofreudowskim – i explicite nawiązującym do Girardowskich mechanizmów kultury. Powtórzę – cały gatunek. Mówimy tu nie o pojedynczym autorze, tytule czy zjawisku, ale – o podstawowej jednostce genologii. Oczywiście, można to robić, lecz podkreślam – toutes proportions gardées – a to znaczy na takim polu egzemplifikacyjnym, który daje się objąć – jest na tyle rozległy, aby ujawnić regułę interpretacyjną, nie zaś doprowadzać do nadinterpretacji oraz na tyle ograniczony, by odpowiednio kontekstualizować problem, bez jego fałszywego uogólnienia – gdy Girard pisze swą monumentalną monografię, pt. Szekspir. Teatr

zazdrości[8], jestem głęboko przekonany o wiarygodności jego rewizji interpretacyjnej – sprawa wszakże obejmuje pole, które rzeczywiście objąć się daje – szekspirowską twórczość, nec plus, nec minus. Niestety, przy freudowsko-girardowskiej interpretacji melodramatu oraz jego dróg odbioru nabieram wątpliwości: jest mi bardzo trudno uwierzyć w głęboko uogólnione, kompensacyjne-ofiarne mechanizmy sterujące widownią. Owszem, na pierwszej widowni Wujaszki Wani istniał już pewien dyktat oczekiwań, z którego, naturalnie, Czechow zadrwił – o tym wiemy, myślę – ponad wszelką wątpliwość: nie jest to jednak powód, abyśmy określali te oczekiwania przy pomocy terminologii freudowskiej, nie tylko, przecież, dlatego, że – Psychopatologia życia codziennego to 1901 rok, Totem i tabu to 1913, a Wstęp do psychoanalizy to 1917 – chodzi również o pewną podejrzaną oczywistość całego ruchu badań genetycznych nad Zygmuntem Freudem, ukazującego melodramat jako literacką antycypację jego prac, a zatem – literacką antycypację psychoanalizy... To nie jest takie proste. Nie można ze stwierdzenia o tym, że melodramat antycypuje strukturę funkcjonowania ludzkiego umysłu: zgodnie z prawidłami psychoanalizy, czy ze stwierdzenia wręcz, że całe późne pisarstwo Freuda nabierało (?) cech dramatycznej literackości[9], wyciągać wniosków o prefreudowskich nastawieniach widza dramatów Dumasa, a następnie Czechowa – tego jeszcze XIX-wiecznego... To post hoc, ergo propter hoc, błąd wnioskowania ze skutków o charakterze przyczyn...

Wydaje mi się, że – wcale nie bez słuszności – wschodnioeuropejscy interpretatorzy autora Iwanowa zarzuciliby nam w tej sytuacji okcydentalizację, westernizację czy mówiąc całkiem wprost – kolonizację Czechowa, który jest, owszem – autorem modernistycznym – jednak czytać go przy pomocy Freuda, to otwierać jego modernizm bezskutecznie, bo przy pomocy zachodniego klucza. Na podobnych

zasadach nie da się Freudem czy też Girardem przeczytać, z odpowiednią powagą, Żeromskiego. Albo Wyspiańskiego... Co innego – antyszekspiryzm oraz szekspiryzm, te zaprocentują... A Czechow-dramaturg – jest głęboko antyszekspirowski, oczywiście, w określonym tego słowa znaczeniu: i można nawet – bodajże – powiedzieć, że chodzi o przekleństwo nudy, również nudy miłosnej, to ona rodzi tragedie... Nuda taka jest specyficznie pojęta, jest metateatralna, albo antyteatralna, albo postteatralna: raczej jest kolorytem lub brakiem kolorytu, lub działaniem przeciw kolorytowi. Jest wszechstronna: jest metafizyczna, ekonomiczna, polityczna, społeczna, towarzyska i spirytualna... Nazwę tę nudę – dla ramy, ale i z przekonania – pustką po szekspiryzmie, czy też pustką po Szekspirze, bo to nuda szekspirowskiej epoki, w której nic nie może się zdarzyć – nawet – pomimo prawdziwych przelewów krwi – Płatonowa, Trieplewa, Tuzenbacha... bądź im, po prostu, podobnych... Krew więc leje się często, leje się często melodramat, wbrew temu, co chce zasugerować Wanią Partyga – mamy wręcz do czynienia nie z „białą tragedią”[10], ale z czerwoną tragikomedią: mimo wszystko pustki po Szekspirze nie daje się zapełnić, nic nie może się zdarzyć, niczemu nie wolno się zdarzyć, dramat biegnie do przodu bez dramatu, a teatr kroczy sam przed sobą bez teatru. Bo Czechow to teatr antytranscendentalny, Czechow jest to teatr antyteleologiczny. Moim zdaniem, także – bardzo krwawy... Jego jednak – tak zresztą, jak Ibsena – należałoby czytać jednak bez Freuda i bez Girarda. Nie wiem, jak, nie wiem jeszcze jak... Melodramat zaś: jest w tym wszystkim gatunkiem, który więcej chyba mówi o nas – czyli o interpretatorach (i o eksperymentatorach, prawodawcach, architektach rozmaitych teorii), aniżeli o sobie. To jeden z rzadkich przykładów, kiedy mając przykłady – nie mamy obrazu... Przykłady niczego w tym przypadku – nie naświetlają?... Chyba tak to należałoby ująć... Przykłady nie naświetlają żadnego tła...

*Karol Samsel*

[1] Zob. E. Partyga, Ibsena i Czechowa gry genologiczne, [w:] *Oblicza realizmu*, pod red. M. Borowskiego i M. Sugiery, Kraków 2007, s. 79-116, a także D. Ratajczakowa, *Melodramat – największa hybrydyczna struktura teatralno-dramatyczna*, „*Rocznik Komparatystyczny*” 2020 nr 11, s. 13-46.

[2] E. Partyga, dz. cyt., s. 84-85.

[3] Tamże, s. 84.

[4] D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 24.

[5] E. Partyga, dz. cyt., s. 102-103.

[6] J. Dukaj, A. Pluszka, *Nie piszę dla czytelników* [wywiad], *Dwutygodnik.com. Strona kultury* [online], [dostęp: 23 stycznia 2025], <<https://dwutygodnik.com/artykul/7508-nie-pisze-dla-czytelnikow.html>>.

[7] D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 102-103.

[8] R. Girard, Szekspir. Teatr zazdrości, przeł. B. Mikołajewska, Warszawa 1996.

[9] Takie ujęcie proponowało się wielokrotnie, nie tylko w ostatnich latach. Promował je również stosunkowo niedawno sam Peter Brooks. Zob. m.in. P. Brooks, Psychoanalysis and Melodrama, [w:] The Cambridge Companion to English Melodrama, ed. by C. Williams, Cambridge 2018, p. 277-288, fragment cz. IV całości, pt. Extensions of Melodrama.

[10] Metaforyczne określenie autorstwa Cypriana Norwida. Określił nim dwie sztuki: Pierścień Wielkiej-Damy oraz Kleopatę i Cezara.

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---