



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Thomas Elsaesser

Uniwersytet w Amsterdamie

OPOWIEŚCI WŚCIEKŁOŚCI I WRZASKU: UWAGI O RODZINNYM MELODRAMACIE

Zapytany o kolor w filmie *Pisane na wietrze* (1957) Douglas Sirk odpowiedział: „Prawie w całym filmie stosowałem głębię ostrości, która przydaje chropowatości filmowanym obiektom, a barwom czegoś w rodzaju emaliowanej, twardej powierzchni. Zmierzałem do wydobycia wewnętrznej przemocy, energii postaci, która w całości jest w nich i nie może się wydostać”. Trudno sobie wyobrazić trafniejszy sposób słownej prezentacji treści filmu Sirka, a także treści większości najlepszych melodramatów lat pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych XX wieku. Albo – precyzyjniej – prezentacji tego, jak ściśle w tym filmie styl i techniki filmowe przylegają do tematu.

Chcę prześledzić pewien nieuchwytny temat dwukierunkowo: po pierwsze, wskazać na rozwój tego, co można by nazwać melodramatyczną wyobraźnią ujawniającą się w różnych artystycznych formach i różnych epokach; po drugie, pod wpływem uwagi Sirka poszukać pewnych strukturalnych i stylistycznych konstant w jednym medium podczas jednego konkretnego okresu (hollywoodzki rodzinny melodramat między 1940 a 1963) i pospekulować na temat kulturowego oraz psychologicznego kontekstu, który ta forma melodramatu tak manifestacyjnie odzwierciedliła i pomogła wyartykułować. Jednakowoż nie jest to historyczne studium w jakimkolwiek ścisłym sensie ani *catalogue raisonné* nazwisk i tytułów, co wynika z moich osobistych dyspozycji badawczych, a także z oczywistego faktu ograniczeń w filmowych badaniach wynikających z braku dostępności wielu filmów. Tak więc snuję swoje rozważania, opierając się zasadniczo na sześciu filmach, a zwłaszcza na *Pisanym na wietrze*. Trudno wszakże wyobrazić sobie, iż odwoływanie się do dwudziestu czy nawet większej liczby filmów mogłoby uczynić moją argumentację prawdziwszą. Tak czy inaczej to, co chcę tutaj powiedzieć, powinno być raczej wzięte za prowokację niż za udowodnioną prawdę.

JAK SPRAWIĆ, ABY KAMIEŃ PŁAKAŁY

Pamiętając, że każdy ma pewne wyobrażenie tego, co oznacza słowo „melodramatyczny”, powinniśmy każdą dyskusję o melodramacie jako o określonym filmowym modelu ekspresji rozpocząć od wskazania na jego poprzedników – powieści i pewne odmiany „rozrywkowego” dramatu – od których scenarzyści i reżyserzy zapożyczyli swoje gatunkowe modele.

Pierwsze, co należałoby odnotować, to fakt, iż media i literackie formy, które zwykle eksponowały melodramatyczne sytuacje, znacznie się zmieniły na przestrzeni historii i że różnią się one w każdym kraju. W Anglii była to zazwyczaj powieść i literacki gotyk, gdzie melodramatyczne motywy pojawiały się nieustannie (choć epoka wiktoriańska, szczególnie lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XIX wieku, znała bezprzykładną popularność melodramatów Roberta Buchana, George’a R. Simsa, sztuk, w których „kładka ponad potokiem pęka pod stopami łotra; wali się na niego kawał ściany; wybucha kocioł parowy i roztrzaskuje go na drobne kawałki”¹). We Francji jest to kostiumowy dramat i powieść historyczna; w Niemczech „wysoki” dramat i ballada, a także bardziej popularne formy, takie jak *Moritat* (uliczne piosenki); wreszcie we Włoszech raczej opera niż powieść osiągnęła najwyższy stopień wyrafinowania w ewokowaniu melodramatycznych sytuacji.

Dwa źródła tworzą genealogię. Jedno bierze początek w późnośredniowiecznych moralitetach, w popularnych pieśniach o czynach i innych formach oralnej narracji oraz dramatu, takich jak baśnie i ludowe pieśni, aż do ich romantycznego odrodzenia i kultu malowniczości u Scotta, Byrona, Heinego, Hugo, kultu, który miał swoje bardziej popularne echo w katarynkowych piosenkach, dramatach musicalowych i w tym, co w Niemczech jest znane jako *Bänkellied*. Ta ostatnia forma doczekała się literackiej nobilitacji dzięki Brechtowi i jego pieśniom oraz dramatom muzycznym – *Opera za trzy grosze* czy *Mahagonny*. Charakterystyczne cechy tej tradycji, które nas aktualnie szczególnie interesują, to nie tyle taktyka emocjonalnego szoku czy ostre „granie” na dobrze znanych sympatiach i antypatiach publiczności, ile raczej psychologiczna koncepcja osób dramatu, które figurują mniej jako autonomiczne indywidualności, a bardziej po to, by transmitować akcję i łączyć różne miejsca akcji w obrębie całej konstelacji fabularnej. Pod tym względem pełnią mitotwórczą funkcję, jako że ich znaczenie leży w strukturze i artykulacji akcji,

¹ P.M. Augustin Filon, *The English Stage*, przeł. z jęz. franc. na jęz. ang. F. Whyte (1897; reprint Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1970), s. 195. Filon oferuje również interesującą definicję melodramatu: „Zajmując się Irvingiem, zadałem sobie pytanie, tak często dyskutowane, czy chodzimy do teatru, żeby ujrzeć odbitek życia, czy też żeby zapomnieć o życiu i znaleźć od niego wytchnienie. Melodramat rozwiązuje tę kwestię i pokazuje, że obie teorie są poprawne, zaspokajając obydwie potrzeby poprzez skrajny realizm w scenografii i języku połączony z najbardziej niecodziennymi uczuciami i zdarzeniami” (s. 196).

a nie w psychologicznie motywowanej odpowiedniości wobec jakiegokolwiek konkretnego doświadczenia.

Jednak tym, co szczególnie charakteryzuje balladę czy *Bänkellied* (tzn. narrację z towarzyszeniem muzyki), jest to, że moralny / moralistyczny wzór, który wypełnia pierwotną treść (krwawo pomszczone zbrodnie namiętności, mordercy dręczeni poczuciem winy i popełniający samobójstwo przez utopienie się, łotry porywające dzieci od ich niedbałych matek, służący zabijający swoich niesprawiedliwych panów), jest pokryty nie tylko licznymi „realistycznymi”, swojskimi detalami, lecz również „parodiowany” lub relatywizowany przez intensywnie powtarzalną formę wierszową lub mechaniczny, kołyszący rytm katarynki, do której głos pieśniarza przystosowuje się (świadomie lub nie), produkując w ten sposób wokalny paralelizm, który daje dystansujący bądź ironiczny efekt aż do – nierzadko – wypaczenia morału historii przez „fałszywy” lub nieoczekiwany akcent. Najbardziej udany niemiecki melodramat Sirka – *Ku nowym brzegom* (1937) – wyśmienie wykorzystuje uliczną balladę dla wydobycia tragicznej ironii w scenie sądowej. W bardzo podobny sposób działa melodia grana na harmonijce przez Waltera Brennana w *Ruby Gentry* Kinga Vidora (1952). Wariacją na ten temat jest wykorzystanie wesołych miasteczek i karuzel w filmach, takich jak *Długi dzień w Parkman* (*Some Come Running*, 1959) Vincenta Minnellego i *The Tarnished Angels* Sirka (1958) czy – bardziej samoświadomie – przez Hitchcocka w *Tremie* (*Stage Fright*, 1950) i *Nieznanym z pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951) oraz w *Damie z Szanghaju* (1948) czy *Intruzie* (*The Stranger*) Orsona Wellesa (1946) – dla podkreślenia głównej akcji i jednocześnie „złagodzenia” melodramatycznego tonu przez wprowadzenie ironicznego paralelizmu. Sirk używa tego motywu nieustannie, np. w *A Skandal in Paris* (1946) i w *Take Me to Town* (1952). Tego rodzaju rozwiązania uzmysławiają, że w melodramacie rytm doświadczenia często ustanowiony jest wbrew wartościom gatunku (moralnym, intelektualnym).

Być może jednak źródło, które prowadzi bardziej bezpośrednio do wyrafinowanego melodramatu rodzinnego lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, bierze początek w romantycznym dramacie, który osiągnął szczyt rozwoju po rewolucji francuskiej i potem zaznaczał swą obecność w licznych fabułach operowych. Nie zaistniałby jednak bez osiemnastowiecznej sentymentalnej powieści i bez położenia nacisku na uczucia i uwewnętrznione (purytańskie, religijne) kody moralności i sumienia. Historycznie patrząc – jednym z interesujących faktów związanych z tą tradycją jest to, iż jej największa popularność wydaje się zbiegać w czasie (a to dotyczy całego XIX wieku) z okresami intensywnego społecznego i ideologicznego kryzysu. Przedrewolucyjna sentymentalna powieść – np. *Clarissa* Richardsona czy *Nowa Heloiza* Rousseau – zmienia formułę ukazywania ekstremalnych form zachowań i uczuć poprzez bardzo wyraziste opisywanie pewnych zewnętrznych ograniczeń i nacisków nałożonych na postacie przez uwidacznianie quasi-totalitarnej przemocy popełnianej przez „system” (jego agentów). (Lovelace

próbuję wszystkiego – od przekupywania rodziny Clarissy do wynajmowania alfonsov, prostytutek i kidnaperów, żeby uczynić Clarissę swoją żoną, tylko po to, by musieć w końcu ją zgwałcić). Ten sam wzór można odnaleźć w tragedii mieszczańskiej Lessinga (*Emilia Galotti*, 1768) i wczesnego Schillera (*Intryga i miłość*, 1776) – czerpiących swą dramatyczną energię z konfliktu między ekstremalną i zindywidualizowaną formą moralnego idealizmu głównych bohaterów (ponownie – apsycho logicznego na poziomie motywacji) a całkowicie skorumpowaną, lecz najwyraźniej wszechmocną klasą społeczną (składającą się z feudalnych książąt i pomniejszych urzędników państwowych). Melodramatyczne elementy są wyraźnie widoczne w fabułach, które orbitują wokół rodzinnych relacji, nieszczęśliwych kochanków oraz przymusowych małżeństw. Nikczemnicy (często dobrze urodzeni) demonstrowują swoją wyższą polityczną i ekonomiczną władzę niezmiennie poprzez agresję seksualną i próby gwałtu, nie zostawiając bohaterce żadnego innego wyjścia poza samobójstwem lub zażyciem trucizny w towarzystwie kochanka. Ideologiczne „przesłanie” tych tragedii, tak jak w przypadku *Clarissy*, jest wyraziste: są one zapisem walki moralnie i emocjonalnie wyemancypowanej mieszczańskiej świadomości z pozostałościami feudalizmu. Stawiają problem w kategoriach politycznych i koncentrują się na kompleksowym wzajemnym oddziaływaniu etycznych zasad, religijno-metafizycznych dychotomii i idealistycznych aspiracji typowych dla burżuazji w jej wojującej fazie (rozwoju), ponieważ bohaterowie popadają w nieszczęście w labiryncie ekonomicznych konieczności, realnej polityki, rodzinnych powinności i wskutek nadużywania arystokratycznych przywilejów przez nadal bosko ustanowioną, a przez to podwójnie zdeprawowaną, absolutystyczną władzę.

Mimo że te sztuki i powieści – ponieważ używają melodramatyczno-emocjonalnej fabuły tylko jako najbardziej rudymen tarnej struktury znaczeniowej – przynależą do intelektualnie bardziej wymagających form melodramatu, to zawierają element interioryzacji i personalizacji tego, co stanowi przede wszystkim ideologiczny konflikt, wraz z metaforyczną interpretacją konfliktu klasowego jako seksualnej eksploatacji i gwałtu, istotny dla wszelkich dalszych (późniejszych) form melodramatu łącznie z filmowym. (Ten ostatni w Ameryce, oczywiście, stanowi stały temat powieści i filmów z „południową” scenerią).

Paradoksalnie – rewolucji francuskiej nie udało się stworzyć nowej formy dramatu społecznego czy tragedii. Okres Restauracji (kiedy teatry w Paryżu cieszyły się szczególną licencją na granie melodramatów) strywalizował tę formę, używając melodramatycznych fabuł w egzotycznych sceneriach i dostarczając eskapistycznej rozrywki ze znikomym społecznym odniesieniem. Sztuki odgrzewały standardowy motyw osiemnastowiecznej francuskiej powieści i dramatu – prześladowanej niewinności i nagrodzonej cnoty, a konwencje melodramatu funkcjonowały w swojej najbardziej jałowej formie jako mechanizm czystego suspensu.

To, co przed rewolucją służyło do koncentrowania się na cierpieniu i tyranizowaniu – pretensjach jednostki w absolutystycznym społeczeństwie – zostało

zredukowane do śmiertelności sproszonego szkła w owsiance, zatrutych chusteczek i ucieczek w ostatniej chwili z lochu. Nagłe odmiany losu, wtargnięcie przypadku i zbiegu okoliczności na początku wskazywały na arbitralny sposób, w jaki feudalne instytucje mogły zrujnować jednostkę niechronioną przez prawa obywatelskie i swobody. System był oskarżany o chciwość, samowolę i irracjonalność poprzez eksponowanie, analogicznego do Chrystusowego, cierpienia, czystej cnoty i bezinteresownego heroizmu prawomyślnych bohaterów w świecie dworskich intryg i bezdusznej obojętności. Teraz wraz z triumfem burżuazji forma ta utraciła swój wywrotowy ładunek i zaczęła funkcjonować bardziej jako środek konsolidacji mieszczaństwa znajdującego się w jeszcze słabej i niekoherentnej ideologicznie pozycji. Podczas gdy przedrewolucyjne melodramaty kończyły się często tragicznie, to te z okresu Restauracji miały zakończenia szczęśliwe; godziły one cierpiącą jednostkę z jej społeczną pozycją przez afirmowanie „otwartego” społeczeństwa, w którym wszystko było możliwe. Zwycięstwo „dobrego” obywatela nad „złymi” arystokratami, lubieżnymi duchownymi, a nawet nad bardziej pospolitymi nikczemnikami pochodzącymi z lumpenproletariatu było nieustannie odgrywane w sentymentalnych spektaklach, pełnych łez i wysokich moralnych tonów. Złożone społeczne procesy upraszczano albo przez piętnowanie złych skłonności jednostek, albo przez manipulowanie fabułą i wytwarzanie zbiegów okoliczności oraz innych *dei ex machina*, takich jak nagła przemiana łotra wzruszonego położeniem swej ofiary bądź rażonego nagle Boską łaską na schodach katedry Notre Dame.

Ponieważ „konformistyczna” strategia takiego dramatu jest ewidentna, tym, co interesujące, nie jest struktura fabuły, lecz to, czy konwencje pozwalały autorom udratyzować w ich utworach aktualne społeczne sprzeczności i autentyczne konflikty interesów przez same postacie. Już podczas rewolucji sztuki, takie jak Monvela *Les Victimes cloîtrées* lub Laya *L'Ami des lois*, chociaż oparte na stereotypowych fabułach, manifestowały całkiem wyraźnie polityczne sympatie (np. druga z wymienionych sztuk wsparła umiarkowanych żyrondistów w procesie Ludwika XVI przeciwko jakobinom) i było to rozumiane oraz akceptowane przez publiczność².

Jeśli nawet forma ta sprzyjała umacnianiu społecznej uległości, to rzeczywiste oddziaływanie konkretnych scen mogło mimo wszystko polegać na przedstawianiu fundamentalnego społecznego zła. Wiele utworów również schlebialioby popularnym sympatiom przez wkładanie w usta łotrów najzabawniejszych kwestii, tak jak dramaty wiktoriańskie grane na wschód od Drury Lane były często ożywiane przez niewyszukaną burleskę wystawianą jako jednoaktówka poprzedzająca właściwe przedstawienie i przez farsowe interludia podczas antraktów.

Wszystko to sugeruje, iż z melodramatem związana jest radykalna dwuznaczność, a zwłaszcza gdy chodzi o melodramat filmowy. Zależnie od tego, czy akcent

² Zob. J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre* (Presses Universitaires de France, Paris 1965), 4, no. 3, „Théâtre sans révolution, révolution sans théâtre”. Polskie wydanie: J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, Warszawa 1970.

został położony na odysei cierpienia, czy też na szczęśliwym zakończeniu bądź na miejscu i kontekście zwrotu akcji (moralnej konwersji łotra, nieoczekiwanym pojawieniu się życzliwego mnicha kapucyna zrzucającego przebranie alfonsa), to znaczy zależnie od tego, jakie dramatyczne korzyści zostały wydobyte z niebezpieczeństw bohaterki przed zakończeniem sztuki (wystarczy pomyśleć o Justynie Sade'a, żeby uświadomić sobie, co można uczynić z tematem bezbronnej cnoty), melodramat zdawał się funkcjonować albo subwersywnie, albo eskapistycznie – te kategorie są zależne od danego historycznego i społecznego kontekstu³.

W kinie Griffith jest dobrym przykładem. Używając identycznych dramatycznych narzędzi i kinowych technik, potrafił stworzyć – w *Nietolerancji* (1916), *Męczennicy z miłości* (1920), *Złamanej lilii* (1919) – jeśli nie dosłownie subwersywnie, to w każdym razie społecznie zaangażowane melodramaty, natomiast *Narodziny narodu* (1915) czy *Dwie sieroty* (1921) są klasycznymi przykładami tego, jak melodramatyczne efekty mogą przesunąć jawne polityczne tematy na osobisty plan. W obydwu przypadkach Griffith ideologiczny konflikt uformował w naładowane emocjonalnie sytuacje rodzinne.

Trwałość melodramatu mogłaby wskazywać sposoby, w jakich popularna kultura nie tylko odnotowała społeczne przesilenia oraz uświadomienie faktu, iż przegrani nie zawsze zasługują na swój los, ale również jak stanowczo odrzuciła pojmowanie społecznej zmiany w innych niż prywatne kontekstach i emocjonalnych kategoriach. Przejawia się w tym w sposób oczywisty zdrowa nieufność wobec intelektualizacji i abstrakcyjnej społecznej teorii – przekonanie, że inne struktury doświadczenia (np. cierpienie) bardziej wiążą się z rzeczywistością. Ale to oznaczało również niewiedzę na temat właściwych społecznych i politycznych wymiarów tych zmian oraz ich przyczyn i – konsekwentnie – owa niewiedza stopniowo sprzyjała eskapistycznym formom masowej rozrywki.

³ Na temat ideologicznych funkcji dziewiętnastowiecznego wiktoriańskiego dramatu zob.: M.W. Disher, *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins*, F. Muller, London 1949: „Nawet w teatrzykach rewiowych i saloonach melodramat tak mocno eksponował motyw pewnej (niechybnej) nagrody, która powinna być przyznawana w doczesnym życiu na zasadzie obowiązującego prawa, że socjologowie obecnie widzą w tym makiaweliczny spisek mający na celu trzymanie demokracji w stanie służalczości wobec Kościoła i państwa. [...] Nie ma żadnej rozdzielności między tymi dwiema dziedzinami, moralnością i polityką, w wyobraźni dziewiętnastowiecznych mas. Są beznadziejnie ze sobą pogmatwane. Demokracja uformowała swoje własne rozrywki, w czasie kiedy popularność Cnoty Triumfującej była u szczytu i brały one (rozrywki) wzór od niej. [...] Oto towarzyszące Cnocie Triumfującej grzechy: pomieszanie *sacrum* i *profanum*, materialnego postępu z duchowym, samolubstwa z samopoświęceniem” (s. 13–14). Jednakowoż należy pamiętać, że istnieją melodramatyczne tradycje poza purytańsko-demokratyczną wizją świata: kraje katolickie, takie jak Hiszpania i Meksyk (np. Buñuelowskie meksykańskie filmy), mają bardzo mocną tradycję melodramatyczną opartą na temacie pokuty i odkupienia. Japońskie melodramaty są intelektualnie wyrafinowane od czasów romansowych *monogatari* z XVI wieku, a w filmach Mizoguchiego (*Życie Oharu*, *Opowieści księżycowe*) osiągnęły transcendentną i stylistyczną sublimację, która może konkurować jedynie z najlepszymi hollywoodzkimi melodramatami.

Jednakże ta ambiwalencja związana ze „strukturami” doświadczenia, endemiczna dla melodramatycznej formuły, służyła artystom przez cały XIX wiek do przedstawiania różnorodnych tematów i społecznych fenomenów przy jednoczesnym pozostawaniu w obrębie popularnego idiomu. Industrializacja, urbanizacja oraz rodzący się dynamiczny kapitalizm znalazły swoje najbardziej przekonujące literackie wcielenia w typie powieści z jaskrawymi zapożyczeniami z melodramatu, a na przykład narodowi liberałowie we Włoszech podczas Risorgimento dostrzegali swoje polityczne aspiracje odzwierciedlone w operach Verdiego (jak to widać w czołówce *Zmysłów* [1954] Luchina Viscontiego). W Anglii Dickens, Collins i Reade mocno opierali się na melodramatycznych fabułach, aby wyostrzyć społeczne konflikty i sportretować miejskie środowisko, gdzie przypadkowe zbiegi wydarzeń, koincydencje i egzystowanie obok siebie ekstremalnych społecznych i moralnych kontrastów są naturalnymi produktami samych warunków egzystencji – zatłoczonych kamienic czynszowych, wąskich ulic przylegających do zamożnych dzielnic oraz innych faktów miejskiej demografii tamtej epoki. Dickens w szczególności używa motywu przypadku; sen i jawa, groza i szczęście następują po sobie naprzemiennie w powieści *Oliver Twist* czy w *Opowieści o dwóch miastach* częściowo w celu oddania atmosfery egzystencjalnej niepewności i moralnej udręki, których powieści do tej pory nie odzwierciedlały, ale również w celu eksploracji głębokich psychologicznych fenomenów, dla których melodramat – co potem Freud potwierdził – dostarczył dynamicznych motywów oraz emocjonalno-obrazowej dekoracji. Co wydaje mi się istotne w tej formie melodramatu (a można natknąć się na podobną koncepcję w wyrafinowanych melodramatach hollywoodzkich), to uwydatnienie przez Dickensa braku ciągłości, jawności szczelin i pęknięć w strukturze doświadczenia oraz odwołanie się do rzeczywistości *psyche* – dla której kategorii nagłej zmiany, zwrotu akcji i nadmiaru przydają symbolicznej wiarygodności.

We Francji to dzieła Sue, Hugo i Balzaka oddają najwierniej relację między melodramatem a społecznymi napięciami. Sue na przykład używa przestarzałych środków scenicznego melodramatu płaszcza i szpady dla jawnie sensacyjnej, a jednocześnie zaangażowanej publicystyki. Jego powieść *Pod dachami Paryża* – smakowita politycznie dzięki fikcjonalnej, popularnej formie – została pomyślana jako krucjata w takich społecznych kwestiach, jak zdrowie publiczne, prostytucja, fatalne warunki życia w slumsach, urządzenia sanitarne, czarnorynkowy gangsteryzm, korupcja w kołach rządowych, uzależnienia od opium, hazard. Sue eksploatował „reakcyjną” formę dla reformatorskich celów, a jego sukces – zarówno literacki, jak i praktyczny – dowiódł, że postępował właściwie. Dwadzieścia lat później Victor Hugo, który nauczył się tyle od Sue, ile Sue wziął z *Katedry Marii Panny w Paryżu*, stworzył *Nędzników* – supermelodramatyczne, okazałe dzieło słusznie uchodzące za szczytowe osiągnięcie gatunku w powieści. Kariera Jeana Valjeana, od skazańca przez galernika do właściciela fabryki i kapitalisty, jego upadek i dosłowne wynurzenie się z kanałów Paryża dla stania się w pewnym sensie mimowolnym ak-

tywistą w rewolucji 1848 roku, ta kariera została „zainscenizowana” za pomocą pomylnych tożsamości, sierot nagle odkrywających swoje szlacheckie pochodzenie, kłopotliwych pojawień się ludzi, o których długo myślano jako o umarłych, cudownych ocalań i ucieczek, licznych przebieranek, cierpiących nad miarę kobiet, umierających na gruźlicę lub tułających się po ulicach całymi dniami w poszukiwaniu dzieci – a jednak przez to wszystko Hugo wyraża halucynacyjną wizję niepokoju, moralnego chaosu, emocjonalnych pragnień, krótko mówiąc – metafizykę społecznej przemiany i miejskiego życia w okresie między Waterloo i 1848 rokiem. Hugo ewidentnie chciał połączyć w popularnej formie subiektywne doświadczenie kryzysu, jednocześnie krocząc po głównym trakcie historii Francji, i osiągnął osobliwe sukcesy w odtwarzaniu sposobów, w jakie jednostki o różnym społecznym pochodzeniu, z różnym poziomem świadomości i wyobraźni reagują na obiektywne zmiany w społecznej strukturze ich życia. Do takich celów melodramat z jego przemiennością nastrojów, zmiennym tempem i mieszanymi stylistycznymi poziomami nadaje się idealnie: *Nędznicy*, może nawet bardziej niż powieści Dickensa, przekazują symboliczny wymiar psychicznej prawdy, z bohaterem kolejno reprezentującym bardzo blisko *id*, *superego* i w końcu złożone w ofierze *ego* represjonowanego i zdezorientowanego społeczeństwa.

Balzak z kolei używa melodramatycznych wątków do zgoła innych celów. Wiele z jego powieści traktuje o dynamice wczesnokapitalistycznej gospodarki. Dychotomia dobro–zło jest w nich niemal nieobecna, a wszelkie manichejskie konflikty przesunęły się z płaszczyzny moralnej do paradoksów psychologii i ekonomii. To, co obserwujemy, jest Schopenhauerowską walką woli: bezwzględność przemysłowców i bankierów; spektakl wykorzenionej, „dekadenckiej” arystokracji wciąż trzymającej ogromną polityczną władzę; nagłe zwroty fortuny z nic nieposiadającymi pasożytami stającymi się milionerami przez jedną noc (lub na odwrót) przez spekulacje lub grę na giełdzie; błazeństwa pochlebców, parweniuszy i cynicznych artystów-intelektualistów; demoniczna, magiczna potęga pieniądza i kapitału; kontrasty pomiędzy otchłanną nędzą a niesłychaną zamożnością i zbytkiem, które charakteryzowały „anarchiczną” fazę industrializacji i finansjery. Balzak doświadczył tego zarówno w realnym życiu, jak i w formie melodramatycznej, a jego dzieło odzwierciedla to wszystko bardziej poprzez fabułę i styl niż przez bezpośredni komentarz.

Sumując: trzech francuscy pisarze pojmowali melodramat jako formę posiadającą swoje własne wartości i zawierającą swoją istotną treść. Służył on jako literacki równoważnik pewnego – historycznie i społecznie uwarunkowanego – modelu doświadczenia. Nawet jeśli sytuacje i uczucia przeciwstawiały się wszelkim kategoriom prawdopodobieństwa i były całkowicie niepodobne do czegokolwiek w realnym życiu, struktura (melodramatu) zawierała prawdę i życie same w sobie, co artyści mogli uczynić częścią swoich dzieł. To oznaczało, że ci, którzy świadomie adaptowali melodramatyczne techniki prezentacji, niekoniecznie czynili tak z braku

talentu czy zawsze z cynicznym wyrachowaniem, lecz – poprzez przekształcenie zespołu technik w stylistyczną zasadę zawierającą harmoniczne tony duchowego kryzysu – mogli oni dotknąć struktury swojego społecznego i ludzkiego materiału tematycznego, mając jednocześnie swobodę w jego dramaturgicznym kształtowaniu. Nie ma bowiem wątpliwości, że cała koncepcja życia w dziewiętnastowiecznej Europie i Anglii, a zwłaszcza duchowe problemy epoki, były postrzegane w kategoriach, które my dziś nazwalibyśmy melodramatycznymi – widać to w malarstwie, architekturze, ornamentacji przedmiotów użytkowych i mebli, w domowych czy publicznych inscenizacjach wydarzeń i uroczystości, w przemówieniach w parlamencie i w religijnej retoryce głoszonej z ambony, a także uprawianej w bardziej prywatnych manifestacjach religijnych uczuć. Analogicznie ponadczasowe tematy, które Dostojewski porusza nieustannie w swoich powieściach – wina, odkupienie, sprawiedliwość, niewinność, wolność – stają się szczególnie i historycznie realne, dlatego że był on wielkim pisarzem melodramatycznych scen i konfrontacji oraz że one bardziej niż cokolwiek innego definiują tę potężną irracjonalną logikę w motywacjach i moralnych poglądach – powiedzmy – Raskolnikowa, Iwana Karamazowa, Kiryłowa. Wreszcie – jakże inne byłyby powieści Kafki, gdyby nie zawierały owych melodramatycznych, rodzinnych sytuacji doprowadzonych do punktu, w którym odsłaniają wymiar równocześnie komiczny i tragicznie absurdalny – być może egzystencjalną głęboką żyłę całego prawdziwego melodramatu.

WKŁADAJĄC MELOS DO DRAMATU

W słownikowym znaczeniu melodramat jest dramatycznym opowiadaniem (*dramatic narrative*), w którym muzyczny akompaniament zaznacza efekty emocjonalne. Jest to nadal być może najbardziej użyteczna definicja, ponieważ pozwala ona postrzegać elementy melodramatyczne jako konstytuanty interpunkcyjnego systemu, nadające ekspresywne zabarwienie i chromatyczny kontrast linii fabularnej poprzez zorkiestrowanie emocjonalnych kadencji i antykadencji intrygi. Korzyść z takiego podejścia jest taka, że ujmuje ono problemy melodramatu jako problemy stylu i artykulacji.

Na przykład muzyka w melodramacie jako jeden ze środków służących dramatyzacji opowiadania jest subiektywna i zaprogramowana. Ale ponieważ stanowi również formę interpunkcji w sensie już tu omówionym, jest więc zarówno funkcjonalna (tzn. posiada strukturalne znaczenie), jak i tematyczna (tzn. należy do ekspresywnej treści) w formułowaniu określonych nastrojów – smutku, pasji, przerażenia, napięcia, szczęścia. Syntaktyczna funkcja muzyki, co powszechnie wiadomo, przetrwała w filmie dźwiękowym, a eksperymenty przeprowadzone przez Hannsa Eislera i Theodora W. Adorno są wysoce pouczające w tej materii⁴. Bardziej praktyczną

⁴ H. Eisler, *Composing for Film*, Dobson, London 1981.

demonstrację tego zagadnienia daje niemalże farsowa relacja Lillian Ross o tym, jak Gottfried Reinhard i Dore Shary, ponownie montując *Szkarłatne godło odwagi* (1951) Johna Hustona, aby nadać opowiadaniu gładszy dramatyczny kształt, wmontowali muzyczny podkład do dramatycznych klimaksów, co było właśnie tym, czego Huston chciał uniknąć, kiedy realizował zdjęcia⁵.

Wszystkie filmowe dramaty kina niemego – od *Wiernej Susie* (Griffith, 1919) do *Szalonych żon* (Erich von Stroheim, 1922) czy *Lokatora* (Alfred Hitchcock, 1926) – były „melodramatyczne”, ponieważ ich projekcja opierała się na interpunkcji akompaniującego pianina. Oznaczało to, że reżyserzy musieli rozwinać skrajnie subtelny, a jednak precyzyjny formalny język (światła, inscenizacji, dekoracji, gry aktorskiej, zbliżeń, montażu i ruchów kamery), ponieważ z premedytacją szukali sposobów skompensowania ekspresywności, zasięgu alteracji i tonalności, rytmicznego akcentu i napięcia – w języku werbalnym obecnych w sposób naturalny. Zmuszeni do zastępowania obrazem tej części języka, jaką stanowi dźwięk, reżyserzy, tacy jak Murnau, Renoir, Hitchcock, Mizoguchi, Hawks, Lang i Sternberg, osiągnęli w swoich filmach wysoki stopień (dobrze rozpoznawalny w swoim czasie) plastyczności w modulowaniu optycznych płaszczyzn i przestrzennych brył, co Panofsky słusznie identyfikował z „dynamizacją przestrzeni”⁶.

U mniej utalentowanych reżyserów ta subtelność w konfigurowaniu obrazowych środków ekspresji częściowo zanikła z nadejściem dźwięku, ponieważ wydawała się już zupełnie zbędna w ściśle technicznym sensie – filmy oddziaływały na publiczność poprzez dialogi, a semantyczna siła języka zagłuszyła i przyćmiła bardziej wyrafinowane efekty obrazowe i wartości architektoniczne. To być może pomaga wyjaśnić, dlaczego pewne istotne innowacyjne techniki, takie jak kolor, szerokokątne i krótkoogniskowe obiektywy i dolly, w rzeczywistości zainspirowały nową formę wyrafinowanego melodramatu. Reżyserzy (z których bardzo wielu przybyło do USA w latach trzydziestych z Niemiec, ale także inni – ewidentnie „zadłużeni” u niemieckiego ekspresjonizmu i u Maksa Reinhardta) prezentowali podobny poziom kultury wizualnej jak niegdyś mistrzowie kina niemego: Ophüls, Lubitsch, Sirk, Preminger, Welles, Losey, Ray, Minnelli, Cukor.

Melodramat, rozważany jako ekspresywny kod, mógłby być więc opisywany jako szczególna forma dramatycznej *mise-en-scène*, charakteryzowana przez dynamiczne użycie przestrzennych i muzycznych kategorii jako opozycyjnych wobec kategorii intelektualnych czy literackich. Sytuacjom dramatycznym daje się tu orkiestrację, która pozwala na tworzenie złożonych estetycznych wzorów: w rzeczy samej, orkiestracja jest fundamentalna dla amerykańskiego kina jako całości (bę-

⁵ L. Ross, *Picture*, Penguin, London 1958.

⁶ E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, [w:] *Film: An Anthology*, ed. D. Talbot, University of California Press, Berkeley 1969, s. 18. Polskie wydanie tekstu Panofsky’ego: *Styl i medium w filmie*, przeł. J. Mach, [w:] *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

dącego esencjonalnie kinem dramatycznym, widowiskowym i opartym na masowym odbiorze), ponieważ wyciągnęło ono estetyczne konsekwencje z dysponowania słowem mówionym bardziej jako dodatkowym „melodycznym” wymiarem niż jako autonomicznym semantycznym dyskursem. Dźwięk, muzyczny czy werbalny, przede wszystkim nadaje głębię ruchomemu obrazowi, a przez wspomaganie trójwymiarowości widowiska dialog staje się elementem scenicznym łącznie z bardziej bezpośrednio wizualnymi środkami *mise-en-scène*. Każdy, kto miał pecha oglądać hollywoodzki film dubbingowany po francusku czy niemiecku, wie, jak ważna jest dykcja dla emocjonalnego rezonansu i dramatycznej *continuity*. Dubbing sprawia, że najlepszy film wydaje się płaski i dramatycznie niezynchronizowany: niszczy falowanie, na którym budowana jest spójność iluzjonistycznego spektaklu.

To, że plastyczność ludzkiego głosu jest całkowicie świadomie stosowana przez reżyserów dla uzyskania tego, co często stanowi tematyczny koniec, jest rzeczą znaną: Hawks ćwiczył głos Lauren Bacall, tak by brzmiał trochę męsko w *Mieć i nie mieć* (1944), efekt, który antycypował Sternberg, kiedy niezwykle troszczył się o dykcję Marleny Dietrich, trudno też nie zauważyć psychologicznego znaczenia głosu Roberta Stacka w *Pisanym na wietrze*, brzmiącego jak gdyby każde słowo musiało być boleśnie wypompowywane z dna jednego z jego naftowych szybów. Jeśli to prawda, że mowa i dialog w amerykańskim kinie tracą trochę ze swojej semantycznej ważności na rzecz ich aspektów dźwiękowych, to odwrotnie jest ze światłem, kompozycją kadru i dekoracjami zwiększającymi swój semantyczny i syntaktyczny wkład w całościowy efekt estetyczny. Stają się funkcjonalnymi i integralnymi elementami w konstrukcji znaczenia. Usprawiedliwia to odniesienie się przez krytyka z większą uwagą do *mise-en-scène* niż do intelektualnej zawartości czy wartości fabuły. Jest to również przyczyna, dla której rodzinny melodramat w kolorze i szerokoe ekranowy, jaki pojawił się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, jest być może najstaranniej opracowanym i kompleksowym modelem kinowego oznaczania (*signification*), jaki amerykańskie kino kiedykolwiek wyprodukowało, ze względu na ograniczony zakres zewnętrznej akcji determinowanej przez temat i ponieważ wszystko, jak to ujął Sirk, dzieje się „wewnątrz”. „Sublimacji” filmu akcji oraz musicalu w typie Busby’ego Berkeley’a / Lloyd’a Bacona w rodzinny melodramat odpowiadała sublimacja dramatycznego konfliktu w dekorację, kolor, gestykulację, kompozycję kadru, co w najlepszych melodramatach jest doskonale stematyzowane w postaci emocjonalnych i psychologicznych dylematów głównych bohaterów.

Kiedy w codziennym języku nazywamy coś melodramatycznym, mamy wówczas często na myśli nadmiernie wyostrożony wzór ludzkich działań i emocjonalnych reakcji w typie „wzloty i upadki”, dynamikę opartą na przemienności poważnego ze śmiesznym, ukazywanie przeżytego czasu w perspektywicznym skrócie na rzecz intensywności – wszystko to daje wykres dużo większej fluktuacji, przejście od jednej ekstremalności do drugiej – nienaturalnie szybkie, nierealistyczne albo niezgodne z literackimi standardami prawdopodobieństwa: czytając powieść,

lubimy raczej sączyć (popijać małymi łykami) przyjemności niż połykać je. Ale kiedy popatrzymy na przykład na Minnellego, który realizował niektóre ze swoich najlepszych melodramatów – *The Cobweb* (1955), *Długi dzień w Parkman* (1959), *Home from the Hill* (1960), *Two Weeks in Another Town* (1962), *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (1962) – jako adaptacje bardzo długich, opisowych, popularnych powieści Jamesa Jonesa, Irvinga Shawa i innych autorów, łatwo zauważymy, jak – w procesie koniecznego redukowania siedmiu czy dziewięciu godzin czytania do dziewięćdziesięciu lub więcej minut oglądania – taka „melodramatyzacja” powoduje braki narracyjne w postaci niekoherencji. Podczas gdy w powieściach, zwłaszcza w przypadku czytań, rozmiar konotuje solidne zaangażowanie emocjonalne czytelnika, w kinie szczególna wartość leży w jego skondensowanych wizualnych metaforach i dramatycznych przyspieszeniach, mniej zaś w fikcjonalnych technikach rozszerzania. Komercyjna konieczność kompresji (będąca również regułą formalną) została wzięta przez Minnellego do samych filmów i rozwinięta jako temat – obezwładniającej psychologicznej presji odczuwanej przez postacie. Ostre poczucie klaustrofobii w dekoracji i miejscach akcji przekłada się na niespokojną, a jednak stłumioną energię dostrzegalną sporadycznie w działaniach i zachowaniach protagonistów – dialektyka, która stanowi część tematu takiego filmu, jak np. *Two Weeks in Another Town*, z kipiącą histerią tuż pod powierzchnią zdarzeń. Poczucie, że jest zawsze więcej do powiedzenia, niż można powiedzieć, prowadzi do stosowanych świadomie eliptycznych sekwencji narracyjnych, przechodzących, często przez wizualne streszczenie motywacji (działań i zachowań) postaci, w nieistotne sekwencje obrazów, upodobnionych do lirycznych interludii nieposuwających akcji. Ujęcie z fontanną di Trevi na końcu złożonej sceny, w której Kirk Douglas podejmuje decyzję w *Two Weeks...*, jest taką właśnie metaforyczną kondensacją. Taka też jest niema sekwencja w *Czterech jeźdźcach Apokalipsy*, wzięta niejako z narracyjnego instrumentarium francuskich impresjonistów, kiedy Glenn Ford i Ingrid Thulin idą na spacer do Wersalu, co w rzeczywistości streszcza i zapowiada całą trajektorię ich związku.

Sirk również często konstruuje swoje filmy w taki sposób: niepokój w *Pisanym na wietrze* jest związany z faktem, iż reżyser niemal zawsze dokonuje cięć na ruchu. Jego wizualnym metaforom powinno się poświęcić osobny rozdział: żółty sportowy samochód sunący w górę zwirowego podjazdu, następnie zatrzymujący się naprzeciw pary błyszczących, białych, doryckich kolumn na zewnątrz rezydencji Hadleya nie jest tylko potężnym kawałkiem amerykańskiej ikonografii, zwłaszcza jeśli zdjętej w głębinowym, szerokokątnym ujęciu; kontrastowe skojarzenie imperialnego splendoru i wulgarnych materiałów (polerowane chromowe powierzchnie i stiukowy gips) tworzą napięcie odpowiedniości i różnic w tym samym obrazie, który perfekcyjnie krystalizuje dekadencją zamożność i melancholijną moc i nadaje filmowi niesamowity urok. Sirk ma szczególne oko do kontrastowania emocjonalnych jakości powierzchni i materiałów, łączy je lub zderza ze sobą poruszająco

efektownie, zwłaszcza kiedy pojawiają się one w niedramatycznej sekwencji: ponownie w *Pisanym na wietrze* – po pogrzebie Hadleya seniora czarnoskóry służący jest widziany, jak zdejmuje wieniec oleandrów z frontowej bramy. Czarna jedwabna wstążka rozwiązuje się i popychana jest przez wiatr wzdłuż betonowej ścieżki. Kamera idzie za ruchem, po przenikaniu najeżdża na okno, w którym Lauren Bacall, w oleandrowo-zielonej sukni, właśnie znika za zasłoną. Scena ta nie ma żadnego fabularnego znaczenia. Ale barwne paralele – czarny / czarny, zielony / zielony, biały beton / białe koronkowe zasłony – dostarczają silnego emocjonalnego rezonansu, w którym kontrast miękkiego jedwabiu przesuwanego przez wiatr po twardym betonie jest rejestrowany tym bardziej gwałtownie, że jest to niepokojąca, wizualna asocjacja. Opustoszenie sceny przenosi się na samotność postaci granej przez Bacall, a tradycyjna fatalistyczna symbolika wiatru przypomina nam o daremności sugerowanej w tytule filmu.

Te efekty, oczywiście, wymagają wysoko samoświadomego stylisty, ale nie są one bynajmniej rzadkie. Fakt, iż komercyjne konieczności, polityczna cenzura i różne moralne kody ograniczały reżyserów w dziedzinie doboru tematu, pociągając za sobą odmienną świadomość tego, czym jest godny uwagi temat, zmianę w orientacji, z której melodramat skorzystał być może najwięcej. Te uwarunkowania nie tylko dostarczyły zdefiniowanego tematycznego parametru, ale także implikowały świadome użycie „stylu jako znaczenia (*style-as-meaning*) – znaku modernistycznej wrażliwości funkcjonującej w kulturze popularnej. Weźmy inny przykład z Minnellego: temat bohatera próbującego skonstruować swój własny wewnętrzny świat po to tylko, żeby odkryć, iż ten świat stał się niezamieszkiwalny, ponieważ jest zarówno przerażająco duszny, jak i nieznośnie bezludny (np. w *The Long, Long Traylor* [1954] czy w *The Cobweb*) – ów temat został przekształcony i obdarzony społecznym znaczeniem w powracającej melodramatycznej fabule z kobietą, która po niepowodzeniu doznanym w wielkim mieście wraca do rodzinnego miasteczka w nadziei odnalezienia w końcu swojego miejsca, ale która zostaje udręczona przez małomiasteczkową ciasnotę umysłową i bigoterię, a następnie zdławiona przez ciężar własnej niezbyt świetlanej i ciągle tkwiącej cierniem w pamięci przeszłości (*Hilda Crane* [Philip Dunne, 1956], *Za lasem* [King Vidor, 1949], *All I Desire* [Sirk, 1953])⁷. Ale u Minnellego staje się to okazją do badania w konkretnych okolicznościach bardziej filozoficznych kwestii wolności i determinizmu, zwłaszcza jeśli wiążą się one z zagadnieniem estetycznym, jak opisać postacie, które nie uzewnętrzniają się stale w akcji, unikając łapania ich w pułapkę banalnego symbolizmu rzeczy.

Podobnie kiedy Robert Stack pokazuje Lauren Bacall jej hotelowy apartament w *Pisanym na wietrze*, który we wszystko – od kwiatów i obrazów na ścianie do bie-

⁷ Oddziaływanie *Pani Bovary* poprzez Willę Cather na amerykańskie kino i popularną wyobraźnię zasługuje na to, aby bliżej się temu przyjrzeć.

lizny, przybornika do paznokci i torebki – jest zaopatrzony, Sirk w tej scenie nie tylko charakteryzuje bogatego człowieka, chcącego zaimponować kobiecie, której ciało i duszę pragnie zawłaszczyć, czy też pokazuje opresyjny charakter niechcianego prezentu. Wyraża także swój komentarz na temat hollywoodzkiej stylistycznej techniki, która „kreuje” postać z elementów dekoracji i która preferuje aktorów potrafiących grać perfekcyjnie pokerową twarzą postaci pozbawione osobowości.

Każdy, kto kiedykolwiek myślał o hollywoodzkiej estetyce, mógłby sformułować jedną z jej szczególnych jakości: bezpośrednie emocjonalne zaangażowanie – czy ktoś to nazywa „dawaniem rezonansu dramatycznym sytuacjom” lub „wcielaniem stereotypu (*cliché*)”, czy, bardziej abstrakcyjnie, gdy mówi o stosowaniu wzorów identyfikacyjnych, empatii i *katharsis*. Ponieważ amerykańskie kino, determinowane przez ideologię spektaklu i widowiska, jest esencjonalnie dramatyczne (opozycyjne do lirycznego – tzn. zainteresowanego nastrojem czy psychiką) i nie jest konceptualne (zajmujące się ideami i strukturami kognicji i percepcji), kreacja bądź odgrywanie sytuacji, które widz może identyfikować lub rozpoznawać (czy to rozpoznanie odbywa się na poziomie świadomym czy nieświadomym, to inna kwestia), zależy w znacznym stopniu od trafności ikonografii („wizualizacji”) i od jakości orkiestracji (bogactwa, finezji, dwuznaczności) wobec tego, co jest transindywidualnym, popularnym, mitologicznym (i dlatego generalnie traktowanym jako kulturalnie „niższym”, „niewybrednym”) doświadczeniem i fabularną strukturą.

Innymi słowy, ten typ kina zależy od sposobów, w jakie *melos* jest dana dramatowi (*drama*) za pomocą filmowych środków – światła, montażu, wizualnego rytmu, dekoracji, stylu aktorstwa, muzyki, to znaczy sposobów, w jakie *mise-en-scène* przekłada postać na akcję (podobnie do przed-Jamesowskiej powieści), a akcję na gest i dynamiczną przestrzeń (porównywalnie do dziewiętnastowiecznej opery i baletu).

Jeśli tak, to wydaje się, że pojawia się inny problem związany z zagadnieniem melodramatu: chociaż techniki orientowania publiczności i możliwość psychicznej projekcji ze strony widza są obecne w melodramacie, np. w *Wiosennej bujności traw* (Elia Kazan, 1961), tak jak są obecne w westernie czy filmie przygodowym, różnica między scenografią i otoczeniem (*milieu*) oddziałuje na dynamikę akcji. Szczególnie w westernie założenie „otwartej” przestrzeni wydaje się w zasadzie aksjomatyczne; jest to faktycznie jedna z konstant, które czynią tę formę wiecznie atrakcyjną dla znacznej części miejskiej publiczności. Jednak otwartość ta staje się problematyczna w filmach, które wykorzystują potencjalne melodramatyczne tematy i rodzinne sytuacje. Struktura oparta na relacji ojciec–syn w *Broni w lewej ręce* (Arthur Penn, 1958), tematyka Kain–Abel w *Winchesterze 73* (1950) i *W górę rzeki* (1950) Anthony’ego Manna oraz konflikt męskości i fiksacji na matce w Jacques’a Tourneura *Great Day in the Morning* (1956) i *Wichita* (1955) lub szukanie matki (-ojczyzny) w *Locie strzały* (1957) Sama Fullera zdają się znajdować rozwiązanie,

ponieważ bohater może wpływać pozytywnie na zmieniające się sytuacje, gdziekolwiek i kiedykolwiek one się pojawiają. W przygodowych filmach Raoula Walsha, jak to wykazał Peter Lloyd⁸, tożsamość ujawnia się często w paradoksalnym procesie samopotwierdzenia i przekraczania siebie, ale zawsze przez bezpośrednie działanie, podczas gdy dynamika konfliktów pcha protagonistów naprzód po nieubłagane linearnym torze.

Melodramat rodzinny, dla kontrastu, mimo zajmowania się przeważnie tymi samymi edypalnymi tematami moralnej i emocjonalnej tożsamości, częściej opowiada o niepowodzeniu protagonisty działającego w sposób, który mógłby kształtować zdarzenia i wpływać na emocjonalne środowisko, nie mówiąc już o zmianie dusznego społecznego otoczenia. Świat jest zamknięty, a postacie działają w nim. Melodramat nadaje im negatywną tożsamość poprzez cierpienie, a postępujące samopoświęcenie i deziluzja na ogół kończą się rezygnacją: bohaterowie stają się skromnymi ludzkimi istotami, ale jednocześnie mądrzejszymi i pogodzonymi ze światem.

Różnica może być ustawiona w inny sposób. W jednym przypadku dramat biegnie w kierunku swego rozwiązania poprzez sukcesywne uzewnętrznianie centralnych konfliktów, ukazywanie ich w bezpośrednim działaniu. Ucieczka z więzienia, napad na bank, westernowy pościg czy natarcie kawaleryjskie, a nawet kryminalne śledztwo – wszystko to nadaje się do psychologizowanych, stematyzowanych reprezentacji wewnętrznych dylematów bohaterów i często występuje w taki sposób, jak np. u Walsha w *Białym żarze* (1949) czy *Zginęli na polu chwały* (1941), Loseya *Betonowej dżungli* (1960), Premingera *Where the Sidewalk Ends* (1950). To samo jest prawdą w tradycji filmu *noir*, gdzie bohater jest szantażowany i jednocześnie podlegany przez *femme fatale* – zapach kapryfolium i śmierci w *Podwójnym ubezpieczeniu* (Billy Wilder, 1944), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) czy *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1946) – do działań pchających go w zgubnym kierunku, otwierających zwiężającą się perspektywę równie zgubnych, nieuchronnych konsekwencji, które zazwyczaj prowadzą bohatera ku marzeniu o śmierci jako ostatecznemu wyzwoleniu, ale gdzie los przynajmniej pozwala mu wyrazić swoją egzystencjalną rewoltę w mocnym i antyspołecznym zachowaniu.

Odmienne jest w domowym melodramacie. Społeczne naciski i kryteria społecznego poszanowania są tak ostro zdefiniowane, że zakres „mocnych” działań jest ograniczony. Wyraziście bezsilne gesty, towarzyskie gafy, histeryczny wybuch zastępują wszelkie wyzwalamyjące czy samoanihilujące działanie, a katartyczna gwałtowność strzelaniny czy pościgu przybiera postać przemocy wewnętrznej, często autodestrukcyjnej. Dramatyczna konfiguracja, struktura fabuły sprawia, że bohaterowie, niezależnie od prób wyzwolenia się, nieustannie patrzą w głąb siebie, jeden

⁸ P. Lloyd, *Raoul Walsh*, „Brighton Film Review”, nr 14, listopad 1969, s. 9; tenże, *Raoul Walsh: The Hero*, „Brighton Film Review”, nr 15 (grudzień 1969), s. 8–12; tenże, *Raoul Walsh*, „Brighton Film Review”, nr 21, czerwiec 1970, s. 20–21.

na drugiego, i na siebie jako na zbiorowość. Bohaterowie są, by tak rzec, dla siebie samych jedynym źródłem informacji o sobie, nie ma na zewnątrz żadnego świata, w którym można by działać, żadnej realności, jaka mogłaby być definiowana bądź niedwuznacznie zakładana. U Sirka, oczywiście, bohaterowie są zamknięci w uniwersum realnych i metaforycznych luster, ale generalnie, co jest typowe dla tej formy melodramatu, zachowanie bohaterów pozostaje często w patetycznej sprzeczności z realnymi celami, które chcą osiągnąć. Sekwencja działań zastępczych tworzy coś w rodzaju błędnego koła, w którym konieczny związek przyczyny i skutku jest naruszony i – w często jawnym freudowskim sensie – wyparty. James Dean w *Na wschód od Edenu* (Elia Kazan, 1955) wymyśla metodę przechowywania sałaty, uprawia fasolę, by sprzedawać ją armii, zakochuje się w Julie Harris, nie żeby zrobić pieniądze i żyć szczęśliwie z piękną żoną, lecz aby zdobyć miłość ojca i wygryźć swego brata – z czego nic nie osiąga. Chociaż to połączenie purytańskiej, kapitalistycznej etyki i psychoanalizy w znacznym stopniu występuje jedynie na powierzchni filmu Kazana, to jest on pod tym względem trafnym przykładem amerykańskiego melodramatu.

Melodramaty Raya, Sirka czy Minnellego nie zajmują się owym wyparciem-przez-substytucję bezpośrednio, ale za pomocą tego, co można by nazwać zintensyfikowaną symbolizacją codziennych zachowań, uwydatnieniem zwyczajnego gestu i użyciem scenografii oraz dekoracji dla oddania fetyszystycznej fiksacji bohaterów. Gwałtowne uczucia wyładowują się na przedmiotach symbolicznych (James Dean kopiący portret ojca, kiedy wypada gwałtownie z domu w *Buntowniku bez powodu* [Nicholas Ray, 1955]), a agresywność znajduje upust w działaniach zastępczych. W takich filmach fabuły mają dość widoczną tendencję do przyjmowania kołistej struktury, co u Raya przybiera postać niemal geometrycznego przekształcenia trójkąta w koło i na odwrót⁹, podczas gdy Sirk (*nomen is omen*¹⁰) często sugeruje w swoich kołach możliwość stycznej oddzielającej się – pełnokolistą konstrukcją *Pisanego na wietrze* z jej linearną kodą związku Hudsona i Bacall na końcu filmu czy nawet bardziej widoczny kołowy wyścig dookoła pylonów w *Tarnished Angels* (1958) Sirka, przerwany, gdy samolot Dorothy Malone w ostatnim obrazie wzlatuje obok fatalnego pylonu w bezkresne niebo.

Nie będzie zbyt przesady w stwierdzeniu, że strukturalne zmiany – od linearnej prezentacji akcji do sublimowania dramatycznych wartości w bardziej złożone formy symbolizacji, co traktuję jako centralną cechę melodramatycznej tradycji kina amerykańskiego – mogą być dostrzeżone na bardziej ogólnym poziomie, gdzie odzwierciedlają zmianę w historii dramatycznych form i artykulacji energii w amerykańskim kinie jako całości.

⁹ Nie oglądałem *Kobiecej tajemnicy* (1949) i *Zlej od urodzenia* (1950), które mogłyby włączać Raya do tej kategorii, a postać Idy Lupino z *Niebezpiecznego terytorium* (1952) Raya – niewidomej, żyjącej z morderczym bratem – przypomina ów masochistyczny ton w hollywoodzkim feminizmie.

¹⁰ Fonetycznie nazwisko „Sirk” brzmi analogicznie do słowa *circle*, czyli koło, krąg (przyp. tłumacza).

Jak próbowałem wykazać w innym artykule¹¹, jedną z charakterystycznych cech kina hollywoodzkiego jest to, że bohatera określa się dynamicznie jako centrum nieprzerwanego ruchu, często od sekwencji do sekwencji, a także w obrębie pojedynczego ujęcia. W akcie percepcji oko przystosowuje się niemal automatycznie do jakiegokolwiek ruchu i ruch ten wraz z dźwiękiem wypełnia realistyczną iluzję. Na przykład – na bazie zwyczajnego fizycznego ruchu musicale lat trzydziestych (*Forty-Second Street* [1933] Lloyda Bacona byłby chyba najlepszym przykładem), filmy gangsterskie i thrillery klasy B lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych mogły utrzymywać się na ekranach kin nawet z najmniejszymi fabułami, przy prawie całkowitej nieobecności indywidualnej charakterystyki i rzadko z jakimikolwiek gwiazdami. Braki te wyrównywano przez koncentrowanie się, aż do przesady, na pragnieniu, obsesji, *idée fixe*, czyli przez skupianie się na czysto kinetyczno-mechanicznych elementach ludzkich motywacji. Wzór ten jest najbardziej widoczny w filmie gangsterskim, w którym za prostolinijną pogonią za pieniądzem i władzą postępuje równie prostolinijna pogoń za fizycznym przetrwaniem, co wieńczy apoteoza bohatera – jego gwałtowna śmierć. Tę krzywą wzlotów i upadków – cały stylizowany i zewnętrzny wzór przybierający moralne znaczenie – można dostrzec w takich filmach, jak *Ludzie podziemi* (Joseph von Sternberg, 1927), *Mały Cezar* (Mervyn LeRoy, 1930), *Szalone lata dwudzieste* (Raoul Walsh, 1939) oraz *Wzrost i upadek Legsa Diamonda* (Budd Boetticher, 1960), i zależy ona przede wszystkim od narracyjnego tempa, choć dopuszczalne są interesujące wariacje i powikłania, takie jak w *Underworld USA* (1961) Fullera. Hawks, wyrafinowany reżyser, używał szybkiego mówienia oraz pulsującej napięciem akcji dla efektów komicznych (*Człowiek z blizną* [1932], *Napoleon na Broadwayu* [1934]) i stosował te wartości nawet w filmach, których dramatyczna struktura wcale nie wymagała takiego traktowania (zwłaszcza w *Piętaszku* [1939]). Nawiasem mówiąc, rzekomy stoicyzm Hawksa sam w sobie jest dramaturgicznym środkiem, w wyniku czego sentymentalizm i cynizm występują u tego reżysera tak blisko siebie i odgrywane są tak szybko, że rezultatem jest gorąco-zimny prysznic, zdolny sparaliżować wrażliwość widza, formując ją w uczucie długotrwałego moralnego oskarżenia. Aliści częściej chodzi tu po prostu o wysoko wykwalifikowaną manipulację samymi tylko mechanizmami napięciotwórczymi. Myślę zwłaszcza o takich filmach, jak *Tylko aniołowie mają skrzydła* (1939).

Ten nieubłagany motor fizycznej i psychicznej energii, gatunkowo egzemplifikowany przez twardą, skrzeczącą agresywność zwariowanej komedii, energii, którą Walsh zdiagnozował w swoich bohaterach, granych przez Cagneya, jako psychotyczną (*Biały żar*) i jako wehikuł dla ekstremalnego, prostackiego republikanizmu (*A Lion Is in the Streets* [1953]), zostaje spowolniony w latach pięćdzie-

¹¹ Th. Elsaesser, *Nicholas Ray* (Part I), „Brighton Film Review”, nr 19, kwiecień 1970, s. 13–16; tenże, *Nicholas Ray* (Part II), „Brighton Film Review”, nr 20, maj 1970, s. 15–16.

siątych i wczesnych sześćdziesiątych, kiedy to szorstka witalność i instynktowna „żądza życia” są pogłębione psychologicznie – uformowane w kształt intymnej neurozy i młodzieńczego, albo niekoniecznie młodzieńczego, nieprzystosowania o szerszym społecznym wymiarze. Indywidualna inicjatywa postrzegana jest jako problematyczna w jawnie politycznych kategoriach, np. w *Gubernatorze* (Robert Rossen, 1949), gdy przedtem była jedynie stoicko i heroicznie antyspołeczna, tak jak w czarnym filmie. Zewnętrzny świat jest coraz bardziej naszpikowany przeszkodami, które przeciwstawiają się jednostkowej ambicji i nie są po prostu przezwyciężone przez asertywność bohatera, jego krzepkie lub zmyślne libido. W westernach Manna szaleństwo w sercu postaci Jamesa Stewarta tylko sporadycznie przebija się przez skądinąd spokojną i kontrolowaną powierzchowność – podobna do mocnego podziemnego nurtu, nagle pojawiającego się nad powierzchnią ziemi, niehumanitarna, a przecież niepozbawiona poezji żądza zemsty i prymitywnej biblijnej sprawiedliwości, gdzie woła przeżycia łączy się z pewnymi staroświeckimi kulturowymi i moralnymi wartościami godności, honoru i szacunku. W filmach Sirka bezkompromisowa, fundamentalnie niewinna energia jest stopniowo odwracana od prostego, bezpośredniego spełnienia przez dojście do głosu sumienia, poczucia winy i odpowiedzialności lub świadomości moralnego skomplikowania, tak jak np. w *Magnificent Obsession* (1954), *Sign of the Pagan* (1954), *All That Heaven Allows* (1955), a nawet w *Interlude* (1957) – temat, który u Sirka jest łatwo interpretowany w kategoriach kulturowej dekadencji.

GDZIE FREUD ZOSTAWIŁ SWOJEGO MARKSA W AMERYKAŃSKIM DOMU

Można przyjąć, że powojenna popularność rodzinnego melodramatu w Hollywood jest częściowo związana z faktem, iż w tamtych dniach Ameryka odkryła Freuda. Nie tu miejsce, by analizować, dlaczego USA stały się krajem, w którym jego teorie znalazły swoją najbardziej entuzjastyczną recepcję lub dlaczego miały taki decydujący wpływ na amerykańską kulturę, ale powiązania Freuda z melodramatem są tak złożone, jak niezaprzeczalne. Interesującym faktem na przykład jest to, że Hollywood dotykał freudowskich tematów w szczególnie „romantycznym” lub gotyckim przybraniu poprzez cykl filmów zainaugurowany bodaj przez pierwszy amerykański sukces Hitchcocka – *Rebeke* (1940). Nawiązując swoim wiktorianizmem do formuły „kina kobiet” z jego gwiazdami – Joan Crawford, Barbarą Stanwyck, Bette Davis – które z oczywistych przyczyn stało się przedmiotem zainteresowania głównego studia w latach wojny i znalazło swoją apoteozę w takich filmach, jak Johna Cromwella *Since You Went Away* (1944; „went away” – na front, oczywiście), Hitchcock nasycił swój film, a także wiele innych, pośrednio wyrażanym przesła-

niem o kobiecej oziębłości produkującej dziwne fantazje o molestowaniu, gwałcie i śmierci – masochistyczną zadumę i koszmary, w których mąż występuje w roli sadystycznego mordercy. Ta projekcja seksualnego niepokoju i jej mechanizmy wyparcia oraz przeniesienia pojawiają się w serii filmów często odwołujących się do hipnozy i grających na dwuznaczności i suspense w typie: czy żona tylko sobie wyobraża, czy jej mąż rzeczywiście ma mordercze plany wobec niej? *Oślawiona* (1946) i *Podejrzenie* (1941) Hitchcocka, *Undercurrent* (1946) Minnellego, *Gasnący płomień* (1944) Cukora, *Sleep, My Love* (1947) Sirka, *Experiment Perilous* (1944) Tourneura i *Tajemnica za drzwiami* (1947) Langa – wszystkie te filmy przynależą do omawianego „nurtu”, a także *Whirlpool* (1949) Premingera i – w szerszym sensie – *Kobieta na plaży* (1946) Renoira. W tej liście uderza nie tylko obecność na niej wielu emigrantów z Europy, ale również fakt, iż w istocie wszyscy wybitni reżyserzy rodzinnych melodramatów (poza Rayem) z lat pięćdziesiątych próbowali (zazwyczaj niezupełnie z powodzeniem) freudowskiego feministycznego melodramatu w latach czterdziestych.

Trudniejsze wyzwanie stanowi usprawiedliwienie takiej oto spekulacji, iż pewne stylistyczne i strukturalne cechy wyrafinowanego melodramatu mogą obejmować zasady symbolizowania i kodowania, które Freud skonceptualizował w swojej analizie snów, a później zastosował w *Psychopatologii życia codziennego*. Mniej myślę tu o przewadze tego, co Freud nazywał „Symptomhandlungen” czy też „Fehlhandlungen”, to znaczy kiedy przejęzyczenia rzutują wewnętrzne stany na podlegające interpretacji zewnętrzne zachowanie. Jest to sposób symbolizowania i sygnalizowania postaw powszechny w amerykańskim kinie w każdym gatunku i być może nawet bardziej związany z metonimicznym użyciem detalu w powieści realistycznej niż z jakimkolwiek Freudowskim wpływem. Jednakowoż w melodramacie następuje pewne wysubtelnienie tego fenomenu – staje się on częścią kompozycji kadru, elementem bardziej podświadomie i dyskretnie transmitowanym do widza. Kiedy bohaterowie Minnellego znajdują się w emocjonalnie niebezpiecznej i sprzecznej sytuacji, to często odbija się to na równowadze wizualnej kompozycji; lampki do wina, porcelanowe przedmioty czy taca pełna drinków podkreślają delikatność ich sytuacji – np. Judy Garland przy śniadaniu w *Pod zegarem* (1945), Richard Widmark w *The Cobweb* tłumaczący się przed Głorią Grahame czy Gregory Peck próbujący sprawić, aby jego dziewczyna zrozumiała, dlaczego poślubił inną w *Żonie modnej* (1957). Kiedy Robert Stack w *Pisanym na wietrze*, stojąc przy oknie, które właśnie otworzył, żeby przewietrzyć trochę ciężką rodzinną atmosferę, słyszy od Lauren Bacall, że oczekuje dziecka, jego niedola wyraża się w sposobie, w jaki przeciska się do ramy na pół otwartego okna, a każde słowo wypowiedane przez jego żonę zadaje mękę jego pokaleczonej duszy i udręczonemu ciału.

Gdy szukam analogii, przychodzi mi na myśl kondensowanie motywacji do pojedynczych, lub ułożonych w sekwencje, metaforycznych obrazów wspomnianych wcześniej, relacja, która istnieje we Freudowskiej „pracy snu” między

jego jawną a utajoną treścią. Tak jak w snach pewne gesty i zdarzenia znaczą coś raczej przez swoją strukturę i następstwo niż przez to, co dosłownie przedstawiają, melodramat często działa, jak to próbowałem pokazać, poprzez przemieszczone uwydatnienie, działania zastępcze, przez sytuacje analogiczne i metaforyczne asocjacje. W snach występuje tendencja do wykorzystywania jako sennego materiału zdarzeń i okoliczności doświadczanych na jawie w dniu poprzednim, po to, żeby je „zakodować” i zarazem utrzymywać w aktywności pewien rodzaj emocjonalnej logiki, a nawet kondensować obrazy tych doświadczeń w coś, co – przynajmniej w snach – wydaje się nieuniknioną sekwencją. Melodramaty często używają jako materiału fabularnego motywów z życia amerykańskiej średniej klasy, jej ikonografii i rodzinnych doświadczeń tej sfery, ale „przemieszczają” ów materiał w całkiem inne wzory, umieszczając stereotypowe sytuacje w dziwnych konfiguracjach i prowokujących kolizjach oraz pęknięciach, które nie tylko otwierają nowe skojarzenia, ale również redystrybuują owe emocjonalne energie, skumulowane przez suspens oraz napięcie w niepokojąco różnych kierunkach. Amerykańskie filmy na przykład często manipulują bardzo zręcznie sytuacjami skrajnego zakłopotania (zablokowania emocjonalnej energii) oraz czynami czy też gestami przemocy (bezpośrednim bądź pośrednim uwolnieniem energii) po to, żeby stworzyć wzory estetycznego znaczenia, które tylko musicalowe słownictwo byłoby zdolne opisać akuratnie i dla którego psychoanaliza lub antropologia mogłaby zaoferować pewne wyjaśnienia.

Jedną z reguł, które tu wchodzi w grę, jest ciągłość i brak ciągłości. To, co Sirk nazwał „rytmem fabuły”, sprawia, że film jest spójny. Jest to, jak mi się wydaje, szczególnie złożony aspekt wyrafinowanego melodramatu. Typowa sytuacja w amerykańskich melodramatach lat pięćdziesiątych pojawia się tam, gdzie fabuła rozwija się w kierunku ewidentnie katastrofalnej kolizji przeciwbieżnych uczuć, ale ciąg suspensów osiąga największy możliwy efekt dzięki finalnemu zderzeniu, kiedy ono wreszcie nadchodzi. W *Złym i pięknej* (1952) Minnellego Lana Turner gra aktorkę alkoholicką, którą „uratował” producent Kirk Douglas, dając jej nową rolę w filmie. Po premierze filmu, w glorii powodzenia, pewna siebie po raz pierwszy od lat i z radosnym przewidywaniem świętowania sukcesu z Douglasem, w którym jest zakochana, jedzie do jego domu z butelką szampana. Jednakże my już wiemy, że Douglas nie jest uczuciowo zainteresowany nią („Ja potrzebuję aktorki, nie żony” – powie jej potem) i że spędza wieczór z dziwką w swojej sypialni. Turner, niczego nie podejrzewając, spotyka Douglasa przy schodach. Najpierw zbyt zaabsorbowana sobą, żeby zauważyć jego chłód, jest zdumiona, gdy inna kobieta nagle pojawia się na szczycie schodów w szlafroku Douglasa. Jej załamanie nerwowe jest sygnalizowane przez samochodowe reflektory świecące prosto w przednią szybę jej auta, niczym światła rampy i lampy łukowe, kiedy wraca do domu.

Przyzwolenie na narastanie emocji, a potem nagłe sprowadzenie ich z hukiem na dół to skrajny przykład dramatycznej *discontinuity* i – analogicznie – zawrot-

ny spadek emocjonalnej temperatury stanowi znak przestankowy wielu melodramatów – prawie niezmiennie odgrywany naprzeciwko pionowej osi schodów¹². W jednej z najbardziej paroksyzmych sekwencji montażowych, jakie zna kino amerykańskie, Sirk każe Dorothy Malone w *Pisanym na wietrze* tańczyć jak bogini przeznaczenia z dionizyjskiego misterium, podczas gdy jej ojciec pada na schodach i umiera na atak serca. I znowu – w *Zwierciadle życia* (1959) John Gavin dostaje kosza od Lany Turner, kiedy schodzą oboje po schodach, a w *All I Desire* (1953) Barbara Stanwyck musi rozczarować swoją córkę, odmawiając zabrania jej do Nowego Jorku i rozwiewając jej marzenia o zostaniu aktorką, po tym, jak dziewczyna ruszyła w dół schodów, żeby zakomunikować ojcu dobrą wiadomość. Użycie schodów dla podobnych efektów emocjonalnych u Raya jest dobrze znane i najbardziej spektakularne w *Życiu na szali* (1956). W *Margie* (1946) Henry’ego Kinga, filmie raczej ściśle naśladowującym *Spotkajmy się w St. Louis* (1944) Minnellego, bohaterka – Jeanne Crane – którą właśnie ma zabrać na bal absolwentów nieznany partner (widz wie, że partnerem ma być jej ojciec), ponieważ jej kochający poezję chłopak-okularnik przeziębził się, wychodzi gwałtownie z sypialni, gdy słyszy, że przyszedł nauczyciel francuskiego, w którym ona się podkochuje. Dosłownie wypuszcza kwiaty z rąk i jest przepełniona radością. Z pewnym zakłopotaniem gość musi jej wyjaśnić, że on idzie z kimś innym na bal, że wpadł tylko oddać jej wypracowanie. Margie – poniżona, upokorzona i skulona ze wstydu – ma tylko tyle czasu, by wejść po schodach na górę, zanim zaleje się łzami.

To wszystko może nie brzmieć nazbyt głęboko na papierze, ale orkiestracja takiej sceny może wytwarzać silne emocjonalne efekty, a strategia narastania napięcia do klimaksu, po to by jeszcze gwałtowniej go uwydatnić, jest formą dramatycznego zwrotu akcji, poprzez który hollywoodzcy reżyserzy nieustannie krytykowali rys nieuleczalnie naiwnego moralnego i emocjonalnego idealizmu w amerykańskiej psychice, po pierwsze przez pokazywanie go jako często nieodróżnialnego od pospolitego rodzaju iluzji i autoiluzji (*self-delusion*), a następnie poprzez wzmocnienie konfrontacji, kiedy jest ona najbardziej bolesna i kolizyjna. Emocjonalne skrajności są tak odgrywane, że odsłaniają wrodzoną dialektykę, a niezaprzeczalna psychiczna energia zawarta w tej pozornie słabej uczuciowości jest spożytkowana, by wyposażyć ją w jej własne antidotum, żeby podkreślić niebezpieczeństwo nieśpójności w strukturach emocjonalnego doświadczenia, które dają pewien rodzaj

¹² Jako zasada inscenizacji dramatyczne użycie schodów przypomina słynne „schody Jessnera” z teatru niemieckiego. Tematyczna łączność rodziny i symbolizmu wysokości / głębokości została celnie opisana przez Maksa Tessiera: „Le héros ou l’héroïne sont ballotés dans un véritable scenic-railway social, ou les classes sont rigoureusement compartimentées. Leur ambition est de quitter à jamais milieu moralement dépravé, physiquement éprouvant, pour accéder au Nirvana de la grande bourgeoisie... Pas de famille, pas de mélo! Pour qu’il y ait mélo il faut avant tout qu’il y ait faute, péché, transgression sociale. Or, quel est le milieu idéal pour que se développe (cette gangrène, sinon cette cellule familiale, liée à une conception hiérarchique de la société?)”, „Cinéma” 1971, nr 161, s. 46.

realizmu i szorstkości – rzadki, jeśli w ogóle możliwy do wyobrażenia, w kinie europejskim.

Tym, co czyni te braki ciągłości w melodramacie tak efektywnymi, jest fakt, iż pojawiają się, by tak rzec, pod ciśnieniem. Chociaż strategię amerykańskiego kina są generalnie nakierowane na wytwarzanie ciśnienia i manipulowanie nim (np. jak suspens), to jednak melodramat reprezentuje szczególny przypadek. W westernie czy thrillerze suspens jest generowany poprzez linearną organizację fabuły i akcji wraz z rodzajem „ciśnienia”, które widzowie wnoszą do filmu, antycypując i apriorycznie oczekując tego, co chcą zobaczyć; melodramat jednakże akomodował ten ostatni typ ciśnienia, jak już wskazywałem, operując czymś, co sprowadza się do względnie zamkniętego świata.

Uwidacznia się to w funkcji dekoracji i symbolizacji przedmiotów: scenografia rodzinnego melodramatu jest prawie z definicji domem średniej klasy, wypełnionym przez przedmioty, jakie np. w filmie Philipa Dunne’a *Hilda Crane*, typowym dla gatunku pod tym względem, otaczają bohaterkę w wyraziście hierarchicznym porządku, który staje się coraz bardziej duszący. Od fotela ojca w salonie i dziewiarskiej robótki matki do sypialni na piętrze, gdzie po pięciu latach nieobecności bohaterki lalki i misie tkwią ładnie poukładane na kapie łóżka, dom nie tylko przytłacza Hildę przypomnieniami rodzicielskiej opresji i stłumionej pamięci o przykrej przeszłości (która pośrednio prowokuje jej emocjonalne wybuchy podtrzymujące akcję), ale także wydobywa na wierzch charakterystyczną dla burżuazyjnego domostwa próbę zatrzymania czasu, unieruchomienia życia i zafiksowania na stałe domowych własnościowych relacji jako modelu społecznego życia i tarczy przeciwko bardziej niepokojącym stronom ludzkiej natury. Ten temat ma szczególną ostrość w wielu filmach o gnębieniu kobiet i narzuconej im bierności – kobiet czekających w domu, stojących przy oknie, uwięzionych przez świat przedmiotów, w który, jak się od nich oczekuje, zainwestują swoje uczucia. *Since You Went Away* Cromwella zawiera sugestywną sekwencję, w której Claudette Colbert, właśnie odprowadziwszy swego męża na stację do wojskowego pociągu, wraca do domu, aby posprzątać po porannych gorączkowych przygotowaniach. Wszystko, na co patrzy lub czego dotyka – szlafrok, fajka, ślubne zdjęcie, filiżanka, pantofle, pędzel do golenia, pies – przypomina jej męża, aż w końcu nie wytrzymuje napięcia i pada na łóżko, szlochając. Banalność tych przedmiotów połączona ze stłumionymi niepokojami i emocjami wzmacnia kontrast powodujący, iż scena ta niemal streszcza relacje między dekoracją a postaciami w melodramacie: im bardziej scenografia jest wypełniona przedmiotami, którym fabuła przydziela znaczenie symboliczne, tym bardziej bohaterowie znajdują się w wyrażnie nieuchronnych sytuacjach. Ciśnienie jest generowane przez rzeczy tłoczące się wokół nich, życie staje się coraz bardziej skomplikowane, ponieważ jest zawalone przeszkodami i przedmiotami, które okupują osobowości bohaterów, opanowują je, zastępują je, stają się bardziej realne niż ludzkie relacje i emocje, jakie miały symbolizować. Jest to znowu przykład hollywoodzkich sty-

listycznych środków podtrzymujących tematy lub wzajemnie się komentujących. Melodramat jest ikonograficznie konstytuowany przez klaustrofobiczną atmosferę burżuazyjnego domu i / lub małościasteczkowej scenerii; jego emocjonalny wzór to panika i utajona histeria, wzmocnione stylistycznie przez kompleksowe konstruowanie wnętrza (Sirk, Ray i Losey szczególnie celujący w tym) aż do punktu, gdzie świat wydaje się całkowicie predeterminowany i przepełniony przez „znaczenie” i interpretowane znaki.

To wskazuje na inną powtarzającą się cechę, już tu wymienioną: pragnienie skupienia się na obiekcie nieosiągalnym. Mechanizmy wyparcia i przeniesienia, w zamkniętym polu ciśnienia, otwierają wysoce dynamiczny, ale niespójny cykl niespełnienia, w którym brak ciągłości tworzy uniwersum niezwykle emocjonalnych, lecz pośrednio powiązanych fiksacji. W melodramacie przemoc, mocna akcja, dynamiczny ruch, pełna artykulacja oraz uwydatnione emocje, tak charakterystyczne dla amerykańskiego kina, stają się prawdziwymi znakami alienacji bohaterów i w ten sposób służą do sformułowania dewastującej krytyki ideologii, która ją (alienację) wspiera.

Minnelli i Sirk są pod tym względem wyjątkowymi reżyserami, również dlatego, że opowiadają historie z czterema, pięcioma lub czasem z sześcioma postaciami ściśle powiązanymi w jedną konfigurację, a jednak każdą z nich równomiernie fabularnie uwydatniają i dają indywidualny punkt widzenia. Taka umiejętność opiera się na szczególnie „muzycznym” darze i bardzo wrażliwej świadomości potencjału harmonii zawartego w skontrastowanym materiale fabularnym i strukturalnych implikacji wynikających z różnych motywacji postaci. Dzieła, takie jak *Home from the Hill*, *The Cobweb*, *The Tarnished Angels* czy *Pisane na wietrze*, zwracają uwagę jako filmy „obiektywne”, gdyż nie mają głównego bohatera (choć może pojawić się grawitacyjne ciążenie w kierunku jednego z protagonistów). Mimo to są one spójne, głównie dlatego, że każdy dylemat postaci jest prawdopodobny w kategoriach, które wiążą się z problemami innych osób. Filmy te są zbudowane architektonicznie przez połączenie strukturalnych napięć i artykułowanych części, a ogólny projekt ukazany jest jedynie retrospektywnie, kiedy wraz z finałową kodą wyciszenia budowla jest skończona i kiedy widz może nieco cofnąć się i spojrzeć na cały wzór. Jednakowoż jest obecny, zwłaszcza w filmach Minnellego, również całkowicie „subiektywny” wymiar. Ponieważ części są tak ciasno zorganizowane wokół centralnego tematu lub problemu, filmy te mogą być interpretowane jako emanacje jednej świadomości, która testuje i sprawdza w dramatycznej formie różne opcje i możliwości płynące z inicjalnie zarysowanej moralnej i egzystencjalnej sprzeczności. W *The Cobweb* John Kerr pragnie zarówno nieskrępowanej autoekspresji, jak i określonej ludzkiej ramy, w obrębie której taka wolność ekspresji ma znaczenie, a George Hamilton w *Home from the Hill* chce wziąć na siebie odpowiedzialność dorosłego, podczas gdy jednocześnie odrzuca standardy dorosłości zawarte w agresywnej męskości jego ojca. W tym ostatnim przypadku dramat kończy się

„Freudowskim” rozwiązaniem – wyeliminowaniem ojca w kluczowym momencie, kiedy pogodził się z utratą supremacji – ale jest on podszyty „biblijnym” dramatem, mitem Kaina i Abła oraz Abrahama błogosławiącego swojego pierworodnego. Przeplatanie motywów zostało osiągnięte przez serie paralel i kontrastów. Usytuowana na Południu historia dotyczy relacji między matką chłopca (George Peppard) a jego twardym ojcem, granym przez Roberta Mitchuma, którego aktualna żona tak bardzo nie akceptuje faktu posiadania przez męża nieślubnego syna, że nie chce z mężem spać. Fabuła przechodzi przez wszystkie możliwe permutacje sytuacji podstawowej: prawny syn / naturalny syn, wrażliwy George Hamilton / hipochondryczna matka, twardy George Peppard / twardy Robert Mitchum, obydwu chłopcom podobna się jedna dziewczyna, ale ona z Hamiltonem zachodzi w ciążę. Peppard poślubia ją, ojciec dziewczyny kieruje swą niechęć przeciwko legalnemu / ślubnemu synowi z powodu osławionego życia seksualnego jego ojca etc. Jednakże ponieważ fabuła składa się z serii lustrzanych odbić tematu ojców i synów, więzów krwi i naturalnych pokrewieństw, film Minnellego jest psychoanalitycznym portretem wrażliwego młodzieńca, ale umiejscowionym w zdefiniowanym ideologicznym i społecznym kontekście. Świadomość chłopca jest zbudowana z oddziaływania tego, co stanowi zewnętrzne siły i okoliczności. Jego dramat to rezultat jego społecznej pozycji jako spadkobiercy ojcowskiego majątku, niechcianego przez chłopca, bo traktowanego jako coś, na co nie zasłużył, a także rezultat wychowania przez matkę, wychowania rozmyślnie przez nią wykorzystywanego do wyrównania rachunków z jego ojcem, którego własna pozycja teksaskiego właściciela ziemskiego i miejscowej grubej ryby zmusza do kompensowania sobie oziębłości płciowej żony udowadnianiem swojej męskości z innymi kobietami. Melodramat staje się tutaj sposobem na zdiagnozowanie pojedynczej jednostki w kategoriach ideologicznych i obiektywnych, podczas gdy linearnie rozwijający się emocjonalny dramat tworzy drugi poziom, na którym subiektywny aspekt (natychmiastowe i konieczne pozarefleksyjne doświadczenie postaci) pozostał nietknięty. Tożsamość bohatera jednocześnie wywnurza się jako rodzaj obrazkowych puzzli z różnych kawałków dramatycznej akcji.

Home from the Hill jest również doskonałym przykładem zasady działań subtytułowych, wspomnianych wcześniej, która jest hollywoodzkim sposobem ukazywania dynamiki alienacji. Historia jest podtrzymywana przez napięcie, stosowane niebezpośrednio, i przez pragnienia, które zawsze dotyczą nieosiągalnych celów: Mitchum zmusza George’a Hamiltona do „stania się mężczyzną”, chociaż chłopak pod względem temperamentu podobny jest raczej do matki, natomiast „rzeczywistym” synem Mitchuma – w sensie postawy i charakteru – jest George Peppard, którego Mitchum nie może uznać z przyczyn społecznych. Podobnie Eleanor Parker wywiera nacisk na syna, żeby dotrzeć do Mitchuma (męża), a Everest Sloane (ojciec dziewczyny) przenosi na George’a Hamiltona seksualną nienawiść, jaką czuje do Mitchuma. W końcu, kiedy jego córka zachodzi w ciążę, idzie do Mitchuma, żeby przekonać go, aby jego syn ożenił się z dziewczyną, ale załamuje się, kiedy

Mitchum kontratakuje, oskarżając go o szantaż. Jest to wzór, który w równie wyrazistej postaci pojawia się w *Pisanym na wietrze*: Dorothy Malone pragnie Rocka Hudsona, który pragnie Lauren Bacall, która jednak woli Roberta Stacka, który z kolei chce umrzeć. *La Ronde à l'américaine*. Rzecz w tym, że melodramatyczny dynamizm tych sytuacji jest użyty zarówno przez Sirka, jak i Minnellego po to, by sprawić, żeby emocjonalny efekt przeszedł w bardzo stonowane, pozornie neutralne sekwencje obrazów, które tak często wieńczą scenę i dlatego posiadają silną liryczną wartość.

Jedną z charakterystycznych cech melodramatów w ogólności jest to, że koncentrują się one na punkcie widzenia ofiary: co czyni wymienione wyżej filmy wyjątkowymi, to sposób, w jaki ich reżyserom udało się przekonująco przedstawić *wszystkie* postacie jako ofiary. Krytyka – kwestia „zła” i odpowiedzialności – jest stabilnie umiejscowiona na społecznym i egzystencjalnym poziomie, z dala od arbitralnej i w konsekwencji nieostrej logiki prywatnych motywacji i zindywidualizowanej psychologii. Dlatego też melodramat, w jego formach najpełniejszych, wydaje się zdolny do tworzenia, bardziej bezpośrednio niż inne gatunki, wzorów dominacji i eksploatacji istniejących w danym społeczeństwie, zwłaszcza relacji między psychologią, moralnością i świadomością klasową, poprzez klarowne ukazanie emocjonalnego dynamizmu, którego społecznym korelatywem jest sieć zewnętrznych sił nakierowanych opresyjnie do wewnątrz i z którymi sami bohaterowie nieświadomie są w zмовie i stają się ich agentami. U Minnellego, Sirka, Raya, Cukora i innych reżyserów alienacja jest rozpoznawana jako fundamentalna kondycja, los jest zsekularyzowany do więzienia społecznego konformizmu i neurozy, a linearna trajektoria samospełnienia, tak potężna w amerykańskiej ideologii, zostaje zmieniona w biegnącą w dół spiralę autodestrukcyjnego pędu z pozoru władającego całą klasą społeczną.

Ten typowy masochizm melodramatu, z jego nieustannymi aktami wewnętrznej przemocy, mechanizmami frustracji i nadkompensacji, jest być może wydobyty na zewnątrz w postaciach mających problem z nadużywaniem alkoholu (*Pisane na wietrze*, *Hilda Crane*, *Dni wina i róż* [Blade Edwards, 1962]). Chociaż alkoholizm jest zbyt powszedni jako symbol w filmie i zbyt typowy dla amerykańskiej średniej klasy, żeby zasługiwał na bliższą tematyczną analizę, to jednak picie staje się interesujące w filmach, w których jego znaczenie dynamicznie jest rozwinięte, a wartość, jako wizualnej metafory, rozpoznana: gdziekolwiek widzimy bohaterów, jak połykają i wypijają jednym haustem swoje drinki, jakby połykali swoje upokorzenie wraz z dumą, witalność i siła życiowa stają się wyraźnie destrukcyjne, a fałszywe libido zamienia się w realny niepokój. *Pisane na wietrze* jest być może filmem, który najbardziej konsekwentnie buduje metaforyczne możliwości alkoholu (płynność, potencia, falliczny kształt butelek). Nie jest tematem tego utworu tylko emocjonalna susza, której żadne ilości alkoholu, ropy pompowanej przez wieże szybowe lub benzyny w szybkich samochodach i samolotach nie złagodzą; film

ten pokazuje również Roberta Stacka kompensującego sobie seksualną impotencję i poczucie winy z dzieciństwa poprzez obejmowanie butelki gorzałki za każdym razem, gdy ma myśli samobójcze, co przechodzi w manifestowanie odrazy wobec rodzicielskiej rezydencji. W jednej scenie Stack wykonuje niedwuznaczne gesty z pustą butelką po martini w kierunku swojej żony, a nieskonsumowany związek jest wizualnie podkreślony, kiedy dwie pełne szklanki pozostają nietknięte na stole, wtedy też Dorothy Malone robi wszystko, żeby uwieść obojętnego Rocka Hudsona na rodzinnym przyjęciu, wylawszy uprzednio swoją whisky do kwiatowego wazonu rywalki – Lauren Bacall.

Melodramat często opisuje tragedię, która „nie całkiem się zdarza”: albo dlatego, że postacie myślą o sobie nazbyt samoświadomie jak o osobach tragicznych, albo ponieważ problem ich jest nazbyt widocznie sfabrykowany na poziomie fabuły i dramaturgii, żeby mógł unieść ten rodzaj motywacji, który nazywamy „wewnętrzną koniecznością”. W niektórych amerykańskich melodramatach rodzinnych sama nieadekwatność reakcji bohaterów wobec ich sytuacji staje się częścią tematu. W Cukora *The Chapman Report* (1962) i Minnellego *The Cobweb* – dwóch filmach eksplicytnie zainteresowanych wpływem Freudowskich pojęć na społeczeństwo amerykańskie – samoświadomość protagonisty oraz próby lekarza z zakresu psychoanalitycznej terapii są ukazane jako tragicznie bądź też komicznie nieadekwatne do sytuacji, z którymi bohaterowie muszą sobie radzić w codziennym życiu. Kieszonkowi tragiczni bohaterowie i bohaterki. Na ślepo mocują się z losem wystarczająco rzeczywistym, aby powodował intensywne ludzkie cierpienie, które jednakże, jak to widz może zobaczyć, budowane jest ze społecznych uprzedzeń, ignorancji i niesłusznych pretensji lekarzy do naukowego obiektywizmu. Nimfomania Claire Bloom i oziębłość Jane Fondy w filmie Cukora zostały ukazane jako dwie różne, ale równie historyczne reakcje na ciężki ideologiczny nacisk, jaki amerykańskie społeczeństwo wywiera na relacje pomiędzy płciami. *The Chapman Report*, mimo że był montowany przez Darryla F. Zanucka juniora, pozostaje niezwykle ważnym filmem częściowo dlatego, że traktuje swój temat zarówno tragicznie, jak i komicznie bez oddzielania obu tonacji, podkreślając w ten sposób dwuznaczne źródła sprzeczności pomiędzy obrazowaniem intensywnych uczuć i okoliczności, wobec których są one nieadekwatne – zazwyczaj motyw komiczny, ale i tragiczny w swoich emocjonalnych implikacjach.

Aliści zarówno Cukor, jak i Minnelli skupiają się na tym, jak ideologiczne sprzeczności odbijają się w pozornie spontanicznych zachowaniach bohaterów – na sposobie, w jaki rozczulanie się nad sobą i autonienawiść alternują z gwałtownym impulsem w kierunku jakiejś formy działań wyzwalających, co nieuchronnie zawodzi jako próba rozwiązania konfliktu. Postacie odczuwają jako wstydliwie osobisty stygmat to, co widz (z powodu paralelizmów pomiędzy różnymi epizodami w *The Chapman Report*, a także analogii losów siedmiu głównych postaci filmu *The Cobweb*) jest zmuszony uznać za przynależące do szerszego społeczne-

go problemu. Nędza intelektualnych zasobów u niektórych postaci jest jaskrawo skontrastowana z odpowiadającą im obfitością zasobów emocjonalnych, a kiedy widzi się ich beznadziejnie walczących wewnątrz ich emocjonalnych więzień bez nadziei na uświadomienie sobie, do jakiego stopnia są ofiarami swojego społeczeństwa, wówczas ma się klarowny obraz tego, jak indywidualizm jednostki wzmacnia społeczną i emocjonalną alienację, oraz że ekonomia psychiki jest tak bezbronna wobec zewnętrznej manipulacji i eksploatacji jak ludzka praca.

Rzecz w tym, że ta nieadekwatność ma swoje imię, istotne dla melodramatu jako formy: ironia lub patos, co zarówno w tragedii, jak i melodramacie stanowi respons wobec rozpoznania różnych poziomów świadomości. Ironia uprzywilejowuje widza w stosunku do protagonistów, gdyż on / ona rejestruje różnice z wyższej pozycji opartej na większej wiedzy. Patos wynika z braku komunikacji lub wymownej ciszy – ludzie rozmawiający bez wzajemnego zrozumienia (Lauren Bacall mówiąca Robertowi Stackowi, że jest w ciąży w *Pisany na wietrze*), matka obserwująca wesele córki z oddali (Barbara Stanwyck we *Wzgardzonej* [*Stella Dallas*, King Vidor, 1937]) czy kobieta, która niezauważona powraca do rodziny i patrzy na jej członków przez okno (Barbara Stanwyck w *All I Desire*). Te wysoce emocjonalne sytuacje są zagrane celowo zbyt spokojnie po to, żeby zaprezentować ironiczny brak ciągłości uczuć lub jakościową różnicę w intensywności, zazwyczaj wizualizowaną w kategoriach przestrzennego dystansu i separacji.

Takie archetypowe melodramatyczne sytuacje bardzo mocno aktywizują partycypację widzów, ponieważ rządzi nimi pragnienie, żeby zrekompensować sobie emocjonalne deficyty, doświadczyć odmiennej świadomości, co w innych gatunkach jest systematycznie frustrowane dla produkowania suspense: chodzi o prymitywne pragnienie ostrzeżenia bohaterki o niebezpieczeństwie wiszącym nad nią w postaci cienia łotra. Aczkolwiek w bardziej wyrafinowanych melodramatach patos ten jest kreowany ostrzej poprzez „liberalną” *mise-en-scène*, która równoważy różne punkty widzenia, tak że widz postrzega i szacuje kontrastowe postawy w obrębie danej ramy tematycznej – ramy będącej rezultatem całościowej konfiguracji i dlatego nieosiągalnej dla samych protagonistów. Widz, powiedzmy, filmu Otto Preemingera *Daisy Kenyon* (1947) lub jakiegoś dzieła Nicholasa Raya, jest uświadamiany co do najmniejszej jakościowej nierównowagi w relacji między bohaterami oraz uwrażliwiany na tragiczne implikacje, jakie może mieć nieporozumienie czy niezrozumienie motywów, nawet jeśli nie jest to odegrane w kategoriach tragicznego zakończenia.

Jeśli patos jest rezultatem umiejętnie przemieszczonego emocjonalnego uwypatnienia, często jest używany w melodramatach do eksploracji psychologicznego i seksualnego stłumienia, zazwyczaj w połączeniu z tematem niższości; nieadekwatność reakcji w amerykańskim kinie często ma eksplicytnie seksualny kod. Męska impotencja i kobieca oziębłość to tematy, które pozwalają się rozwijać w różnych kierunkach, nie tylko jako ukazanie pewnych rodzajów psychologicznego niepokoju

i społecznych nacisków, generalnie czyniących ludzi seksualnie oziębłymi, ale również jako metafory braku wolności (oziębłe bohaterki Hitchcocka) lub jako *quasi*-metafizyczne „przecenienie własnych sił” (np. w *Życiu na szali* Raya). U Sirka, gdzie ten temat ma status przykładowy, jest on traktowany jako problem dekadencji – intencja, świadomość i tęsknota przewyższają seksualne, społeczne i moralne spełnienie. Począwszy od postaci Willego Birgela w *Ku nowym brzegom* Sirka i idąc dalej poprzez najbardziej imponujących bohaterów tego reżysera – należy stwierdzić, iż nigdy nie są oni dostosowani do wymagań, jakie życie im stawia, chociaż niektórzy są wystarczająco wrażliwi, dynamiczni, inteligentni, żeby odczuwać i wiedzieć o owej nieadekwatności gestów i reakcji. To daje ich patosowi tragiczny wymiar, ponieważ podejmują oni cierpienie i moralną udrękę świadomie jako sprawiedliwą zapłatę za ujrzenie lepszego świata i nieumiejętność życia w nim. Tragiczna samoświadomość jest przywołana dla skompensowania utraconej spontaniczności i energii, a w filmach, takich jak *All I Desire* czy *There's Always Tomorrow* (Sirk 1956), gdzie – jak to często bywa – fundamentalna ironia jest w samych tytułach, temat ten, który nawiedzał europejską wyobraźnię przynajmniej od Nietzschego, jest wchłonięty przez atmosferę amerykańskiego małego miasta, często obracając się wokół kwestii godności i odpowiedzialności, tego, jak ustąpić, jak zrezygnować, kiedy stoi się naprzeciwko prawdziwego talentu i prawdziwej witalności – krótko mówiąc, właśnie tych jakości, których brak kompensowany bywa przez przywołanie godności.

W hollywoodzkim melodramacie protagoniści operetkowych rozmiarów odgrywają ludzkie tragedie (co wyraża, jak doświadczają oni sprzeczności amerykańskiej cywilizacji). Nie dziwi więc, że są nieustannie zakłopotani i zadziwieni, tak jak np. Lana Turner w *Imitation of Life*, tym, co dzieje się wokół nich i wewnątrz nich. Napięcia między pozorem i realnością, intencją i rezultatem okazują się kłopotliwymi frustracjami, a pomiędzy emocjami i realnością otwiera się stale rosnąca luka, do której szukają dotarcia. To, co jawi się jako prawdziwy patos, to prawdziwa mierność ludzkich istot, nakładających na siebie zbyt wysokie wymagania, próbujących żyć stosownie do egzaltowanych wizji ludzkiej istoty, ale zamiast tego przeżywających niemożliwe sprzeczności, które obróciły amerykański sen w przysłowiowy koszmar. To czyni najlepsze amerykańskie melodramaty z lat pięćdziesiątych nie tylko dokumentami krytyki społecznej, ale także autentycznymi tragediami, mimo albo raczej ze względu na szczęśliwe zakończenia: stanowią zapis pewnej agonii, która towarzyszyła śmierci „kultury afirmacji”. Spłodzone przez liberalny idealizm, zalecały z otwartą i świadomą ironią jako remedium aplikowanie większej ilości tego samego idealizmu. Jednakże ironia ta również, nawet bez narodowych katastrof, jakie miały zaskoczyć Amerykę w późnych latach sześćdziesiątych, zdaje się przynależeć do innego stulecia.

Przełożył Sławomir Bobowski

TALES OF SOUND AND FURY. OBSERVATIONS ON THE FAMILY MELODRAMA

Summary

The author in his classical text tries to describe the development of “melodramatic imagination” and establish structural and stylistic constants of the Hollywood family melodrama between 1940–1963. He always tries to depict the psychological and cultural context that this form of melodrama so manifestly reflected and helped to articulate. The author in his reflections leans on half a dozen films by, especially, Douglas Sirk, Elia Kazan, Vincente Minnelli, Nicholas Ray and George Cukor.

The film melodrama is, of course, rooted in European sentimental novel, the 18th century French and German drama of the pre-revolutionary period, in Italian opera and German popular forms, like street songs, which were later adapted by romantic dramas. The conflict of melodramatic plot was a way to expose social, class conflicts – the underprivileged position of the middle class.

From the very beginning the melodrama has been ambivalent – it functioned either subversively or escapistically. It has depended on the historical and social context. It is a very persistent form because thanks to it “popular culture has taken note of social crises and the fact that losers are not always those who deserve it most”. For its persistence it is also very important that through melodrama popular culture “has resolutely refused to understand social change in other than private context and emotional terms” and has showed its healthy distrust of intellectualization and abstract social theory, insisting that other structures of experience (e.g. suffering) are more in keeping with reality. Thus Hugo, Sue, Balzac or Dickens wrote on the painful problems of dynamically developing capitalism of 19th century using the melodramatic idiom.

In Hollywood melodramas of the forties and fifties *melos* was worked out by music, *mise-en-scène* and dialog, in which the way of its sounding is more important than its contents. Condensed pictorial metaphors were also very important, some dramatic acceleration and compression of events – all to cause direct emotional involvement of the spectator. In family melodramas, of course, Oedipus themes of moral and emotional identity prevail. The protagonist loses his struggle with the human environment, which is a closed world. The protagonist’s suffering, self-sacrifice leads him to wise resignation. The hero is besieged, strongly forced by his milieu and forceless. Violence in melodrama is rather inner and finally resembles selfdestruction. Melodrama is a masochistic form. Freudian motives of symbolization and signalization – present in all Hollywood genres – in melodrama are parts of frame compositions. They are elements more consciously and discretely transmitted to spectators. Narration is focused on gradation of emotions and on the point of view of a victim – a protagonist who, in turn, is concentrated on the unattainable goal. Hence the melancholic motives of non-fulfillment and alienation are presented. The latter is a fundamental condition underlined in Hollywood melodramas. The social space is a prison of conformism and neurosis.

Slawomir Bobowski