Aleksandra Kamińska

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-6497-9666

Bratobójstwo w melodramacie

Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści Guilberta Pixierécourta

Pixierécourt pozostaje niekwestionowanym prekursorem melodramatu we Francji, jednak próba odpowiedzi na pytanie, na czym polegał fenomen melodramatu francuskiego na przełomie XVIII i XIX wieku, może okazać się problematyczna. Współcześnie w świadomości pokutuje fałszywe wyobrażenie, że ówczesny melodramat stanowił skompromitowany gatunek teatralny stworzony dla potrzeb gawiedzi łaknącej łzawego, a nawet krwawego widowiska. Tymczasem, jak udowodnia Marie-Pierre Le Hir, melodramat francuski przed rokiem 1830 nie był bynajmniej uproszczoną tragedią, wytworem kultury niskiej, dostosowanym do obniżonych wymagań odbiorców wywodzących się z kultury ludowej. Badaczka podkreśla, że w okresie Cesarstwa melodramat był rozrywką klasy rządzącej. Generałowie i marszałkowie należący do tworzonej przez Napoleona nowej arystokracji często wywodzili się z warstw ludowych. Do teatru przychodzili, aby podkreślić swoją społeczną nobilitację (Le Hir: 9).

Okazją do demonstrowania społecznego awansu była na pewno premiera melodramatu *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści*. Sztuka okazała się jednym z największych sukcesów francuskiego autora. Premiera odbyła się 2 czerwca 1808 roku w Théâtre des Jeunes-Artistes (Théâtre de la Gaîté znajdował się wówczas w przebudowie). Sztuka cieszyła się dużym powodzeniem i w samym Paryżu została wystawiona 269 razy. Na prowincji miała 222 przedstawienia.

Znaczenie tego sukcesu jest tym większe, że Pixérécourt musiał mierzyć się z opresyjną polityką Napoleona wobec teatrów bulwarowych. Dekret cesarski z dnia 25 kwietnia 1807 roku ograniczał liczbę paryskich scen, na których można było wystawiać melodramaty, do dwóch: Théâtre de la Gaîté oraz Théâtre l'Ambigu-Comique (Le Hir: 7).

W czasach cesarstwa liczba spektakli rzadko przekraczała pięćdziesiąt przedstawień (Martin, 2016: 10). Sztuki szybko znikaly z afisza, zastapione nowym, bardziej śmiałym performansem. Melodramat realizował się przecież przede wszystkim w warstwie wizualnej, wyrażał niejako tęsknotę publiczności za widowiskiem granicznym z baśnią i sugestywną opowieścią. Tym samym bardzo szybko stał się widowiskiem komercyjnym: taniec i śpiew przeplatały się z pantomimami i scenami bitew, a rosnąca liczba statystów i rekwizytów stanowiła miarę sukcesu (Kawka: 156). Nie tłumaczy to jednak, dlaczego *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* cieszył się powodzeniem, podczas gdy np. melodramat *Maurowie hiszpańscy* z roku 1809 okazał się niepowodzeniem.

Odpowiedzi na to pytanie nie ułatwia fakt, że mimo triumfu melodramatu na francuskiej scenie teatralnej przełomu XVIII i XIX wieku, nigdy nie pojawiła się jedna, spójna definicja gatunku. Dopiero w roku 1843 w suplemencie słownika Akademii Francuskiej można było odnaleźć definicję bohatera melodramatu, który został określony jako „postać, która wyraża zawsze uczucia wyolbrzymione; postać, która bez przerwy mówi o truciznie, sztyletach, samobójstwie itd., ponieważ melodramaty mają często za temat serię przestępstw i fatalnych wydarzeń” (Barré: 643)¹. Co znamienne – ani słownik Akademii Francuskiej z roku 1786, ani słownik z roku 1814 nie zawierają hasła „melodramat”, mimo powszechnego użycia terminu w ówczesnym życiu kulturalnym. Niemniej jednak już na pierwszy rzut oka widać, że zaproponowana definicja bohatera melodramatu jest nie tyle pejoratywna i powierzchowna, co głęboko niesprawiedliwa i krzywdząca. W proponowanym ujęciu widz zostaje niemalże

¹ Wszystkie tłumaczenia na język polski zamieszczone w tekście pochodzą od autorki niniejszego artykułu. Oryginalny tekst źródła każdorazowo został zawarty w przypisie dolnym. Bohater melodramatu w suplemencie słownika Akademii Francuskiej jest przedstawiony jako: „[...] un personnage qui exprime toujours des sentiments exagérés, qui parle sans cesse de poison, de poignards, de suicide, etc.; parce que les mélodrames ont souvent pour sujet une série de crimes ou d'événements funestes” (Barré: 643).

sprowadzony do łatwowiernego i nierozgarniętego odbiorcy, który zostaje wciągnięty w serię nieprawdopodobnych, niemal absurdalnych wydarzeń, a jego dylematy jawią się jako manichejska, uproszczona wizja rzeczywistości.

Sukces melodramatu tkwił na pewno w sferze psychospołecznej francuskiego społeczeństwa początku XIX wieku. Jak podkreśla Marc Régaldo, teatr klasyczny był zbyt oszczędny w środkach wyrazu, popełniając morderstwa niejako zza kulis. Ta powściągliwość okazała się zbyt mało wyrazista dla publiczności będącej świadkiem rewolucyjnego terroru (Régaldo: 6). Biorąc pod uwagę specyficzne potrzeby epoki, widzimy, że Pixierécourt potrafił wyczuć potrzeby publiczności, odwołując się do najgłębszych pokładów ludzkiej duchowości. Od czasów tragedii greckiej nie zmieniły się przecież oczekiwania wobec teatru. Zasada *movere*, czyli wstrząśnięcie psychiką widza z równoczesnym wywołaniem silnego moralnego poruszenia, ostatecznie ma na celu wzmocnienie w publiczności estetycznej wrażliwości. W przeciwieństwie do dramatu romantycznego, będącego wyrazem dążeń postrewolucyjnych, w przypadku melodramatu istotnym kryterium staje się więc zjednoczenie publiczności poprzez rodzącą się wspólnotę emocji (Corbin: 112). Podobne dążenia odzwierciedla również sztuka *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści*. Ukazując bratobójczy spisek Amaldiego przeciwko Alfonsowi, księciu Ferrary, Pixierécourt odwołuje się bezpośrednio do wrażliwości widza. Dlatego pragnę zbadać, w jaki sposób przedstawiony w sztuce motyw bratobójstwa wpływał na odbiór sztuki wśród szerokiej publiczności. Biorąc pod uwagę, że melodramat oddziaływał na publiczność wielotorowo, motyw bratobójstwa zostanie przeanalizowany we wzajemnie przenikających się warstwach dotyczących sfery werbalnej, wizualnej oraz moralnej.

Akcja sztuki rozgrywa się w połowie XVI wieku w Ferrarze, co było ewidentną grą Pixierécourta z cenzurą. Trudno zresztą oczekiwać od nowoczesnego państwa policyjnego, jakie stworzył Napoleon, by było całkowicie pozbawione instynktu samozachowawczego. Sam motyw bratobójstwa miał bardzo aluzyjny wydźwięk, nawiązując do licznie podejmowanych w latach 1804–1808 zamachów na życie Cesarza Francuzów. Gra była jednak warta świeczki, paradoksalnie przyczyniając się do wzrostu popularności sztuki wśród widzów. Kluczem okazała się zdolność Pixierécourta do zatarcia tożsamościowych punktów odniesienia. Dzięki temu zabiegowi główni bohaterowie, czyli prawowity książę Alfons oraz jego rywal Amaldi, mogli być uważani zarówno

za uosobienie interesów republikańskich, jak i rojalistycznych. Każdy z widzów otrzymał możliwość dokonania osobistej interpretacji przedstawienia. Sam mógł zadecydować, czy tytułowa bohaterka Flora – chroniąca księcia Ferrary przed bratobójczym spiskiem – uosabia zdradzoną przez Napoleona republikę, czy być może symbolizuje monarchię absolutną zdeponowaną przez Rewolucję Francuską (Martin, 2016: 731–733). Ten punkt widzenia odnajdujemy, przeglądając recenzje ówczesnej krytyki, która dostrzegała u Pixérécourta umiejętność łączenia dwóch przeciwstawnych tendencji estetycznych, jakimi są wzniosłość i ludyczność:

Wszyscy, nawet jego rywale gromadzą się, by przyznać mu palmę pierwszeństwa w gatunku, który wymaga dużo wyobraźni, a zwłaszcza dużego doświadczenia sceny: to właśnie na tym głównie polega talent pana Pixérécourta. Nikt do tej pory nie potrafił lepiej niż on wzruszać i zjednać sobie tłumów niezwykle sytuacjami, wartkimi i zróżnicowanymi wydarzeniami: na przemian lekkimi i wzniosłymi. Celuje zwłaszcza w tych drobnych szczegółach scenicznych, które dają największy efekt; kumuluje je w każdej ze swojej ze sztuk w taki sposób, że widz jest oszołomiony – jeśli można się tak wyrazić – przez ten ciąg incydentów bardziej niezwykłych jeden od drugiego, nie mając czasu zauważyć ich nieprawdopodobieństwa².

(Pixérécourt, 1841: 296)

Każda zbrodnia jest tragedią, a tragedia silnie oddziałuje na widza, tym bardziej na widza melodramatu, który przychodził do teatru, aby móc wczuć się w sytuację i emocje przeżywane przez bohaterów. Połączenie treści lekkich i poważnych stanowiło o sukcesie melodramatu, ale równocześnie stawało się dla widza pewnego rodzaju niebezpiecznym uzależnieniem. Ludyczność w przypadku spektaklu ma przecież służyć zabawie, w dodatku sam termin pozostaje w opozycji do zachowań oficjalnych i dostępnych jedynie elicie

² „Tout le monde, et ses rivaux mêmes, se réunissent pour lui accorder la palme dans un genre qui exige beaucoup d'imagination, et surtout une grande habitude de la scène : c'est en cela principalement que consiste le talent de M. de Pixérécourt. Personne jusqu'ici n'a su mieux que lui émouvoir et attacher la multitude par des situations frappantes, des événements rapides et multipliés, et des tableaux tour à tour agréables et imposants. Il excelle surtout dans ces petits détails de scène qui font le plus grand effet ; il les accumule tellement dans chacune de ses pièces, que le spectateur, pour ainsi dire étourdi par cette foule d'incidents plus extraordinaires les uns que les autres, n'a pas le temps de s'apercevoir de leur invraisemblance”.

(Szczęsna: 164). Służenie rozrywce wprowadziło zatem bezpieczny dystans między widzem a problemami głównych bohaterów. Poważne treści były przyswajane w sposób bezpieczny i przyjemny. Ten pozorny komfort szybko zamieniał się w swoistą konsumpcję, ponieważ widz był spragniony coraz to mocniejszych wrażeń. W tym kontekście zrozumiałe jest, że historia dwóch braci na zawsze rozdzielonych haniebną zdradą jednego z nich mogła stać się atrakcyjną kanwą melodramatu. Jest to właśnie idea wzniosłości, która pojawia się w sztukach Pixierécourta. Należy podkreślić, że „melodramat” w języku francuskim to termin o podwójnym znaczeniu, odnoszący się zarówno do moralnej szlachetności, jak i do monstrualności pewnych postaw lub zjawisk (Kościeszka: 115). Ta dwoistość wpisana w motyw bratobójstwa jest widoczna nie tylko w sferze językowej, ale uwydatnia się w sposobie kreowania głównych bohaterów. Wzniosłość rozumiana jako przejście od szlachetności do monstrualności pozwala twórcy melodramatu uchwycić całe spektrum sprzecznych uczuć i emocji, jakie targały braćmi. Widz od początku zostaje skonfrontowany z dwiema przeciwstawnymi postawami wobec świata. Z jednej strony Alfons, sprawiedliwy władca, kochający brat, człowiek dbający o dobro ludu i państwa. Z drugiej strony pełen gniewu Amaldi, którego zachłanność i rządza władzy popychają do nikczemności i bezwzględności. Należy więc podkreślić, że wzniosłość pozwala autorowi na ukazanie motywu zbrodni przy użyciu hiperbolicznej retoryki, zarówno w warstwie słownej jak i wizualnej. W przypadku Alfonsa szafowanie wzniosłością uwydatnia tradycyjnie zakorzeniony, moralny wymiar zbrodni uznawanej za nieprzekraczalne tabu. Tak domniemane bratobójstwo jest postrzegane przez Alfonsa, księcia Ferrarry. Władca nie wierzy w winę swego brata i kategorycznie odrzuca wszelkie oskarżenia o spisek. Książę tak bardzo chce wierzyć w niewinność i dobre intencje Amaldiego, że nie słucha nawet rad swojego intendenta Marco:

MARCO

Nie chcąc nastawiać Waszej Wysokości przeciwko bratu, któremu nie przestałeś Panie okazywać wyrazów najtkliwszej przyjaźni, niech mi będzie wolno zaryzykować kilka obserwacji, które przyczynią się, mam nadzieję, do zachowania przez Waszą Wysokość uzasadnionej nieufności.

ALFONS

Mów, dobry Marco.

MARCO

Z jakiego powodu Pan Amaldi oddalił się od dworu? Prawdziwym powodem jego wyjazdu była zazdrość, której nie potrafił już dłużej ukrywać.

ALFONS

Zazdrość!...

MARCO

Daremnie próbował się kamuflować pod pozorem nadmiernej radości. Zazdrość ujawniała się w jego rysach w dniu, w którym objąłś Panie tron po swoim ojcu.

ALFONS

Oceniłeś go zbyt surowo.

(Pixierécourt, 2016: 812–813)³

Mamy tu do czynienia z osobliwą osnową filozoficzną melodramatu Pixierécourta. Publiczność trzymana jest w niepewności, ponieważ przytoczona scena jest jedną z wielu dających nadzieję na „oprzytomnienie” głównego bohatera. Tymczasem Alfons w ogóle nie doświadcza brutalnego otwarcia na prawdę o swoim bracie i o uknutym spisku. Tym samym ilokucyjna siła oskarżenia wypowiedzanego przez Marco po raz kolejny okazuje się iluzoryczna. Emocjonalna reakcja Alfonsa podkreślona za pomocą epifonemu wyraża tylko niedowierzanie, natomiast każde kolejne oskarżenie będzie przez niego kwitowane lakonicznymi,

³ „MARCO

Sans vouloir aigrir ici son altesse contre un frère, à qui elle n’a cessé de prodiguer les marques de l’amitié la plus tendre, qu’il me soit permis de hasarder quelques observations qui contribueront, je l’espère, à l’entretenir dans une juste défiance.

ALPHONSE

Parle, bon Marco.

MARCO

Pour quel motif le seigneur Amaldi s’est-il éloigné de la cour ? La véritable cause de son départ fut la jalousie qu’il ne pouvait plus dissimuler.

ALPHONSE

La jalousie!...

MARCO

En vain cherchait-il à la déguiser sous les transports de la joie la plus extravagante... Elle perceait dans tous ses traits le jour que vous succédâtes à votre père.

ALPHONSE

Tu l’a jugé trop sévèrement”.

niemal zdawkowymi zdaniem, których ton i forma nie znoszą sprzeciwu. W odróżnieniu do sfery dialogowej, wyrażającej sferę przekonań, niepokoić może zwłaszcza działanie głównego bohatera, jego siła sprawcza zakorzeniona w łacińskim *actio*. Mimo że książę został ostrzeżony o możliwym spisku podczas polowania, postanawia udać się w sam środek zasadzki. Pojawia się na miejscu samotny i bezbronny. Konsekwentnie odsuwając od siebie myśl o bratobójczych zamiarach Amaldiego, staje się ofiarą swojego własnego irracjonalizmu. Niejako sam wyznacza sobie karę i oddaje się w ręce spiskowców. Ratunek przychodzi ze strony Flory, tytułowego opiekuńczego ducha stanowiącego groteskowe połączenie: dobra i zła, anioła i demona, kobiecej przebiegłości i męskiej siły (Martin, 2016: 741–742).

Ten brak przenikliwości ze strony władcy i szlachetna naiwność, z jaką odsuwa od siebie prawdę, ma wpływ na kreację głównego bohatera i jego postrzeganie przez widza. Słabość Alfonsa wynika z jego szlachetności, dlatego wzbudza w widzu współczucie. Bohater obarczony jest psychosomatycznym cierpieniem, ponieważ bratobójstwo nie mieści się w jego moralnym kanonie zasad i postępowania. Alfons jest istotą tak wzniosłą, że nie potrafi racjonalnie postrzegać bratobójczych zapędów Amaldiego:

ALFONS

[...] do tej pory nie widziałem niczego, co powinno budzić choćby najmniejszy niepokój, żadnego choćby najłżejszego podejrzenia co do mojego brata. Jak mówił Verner, to jakiś sekretny wróg, który chce zasiać między nami niezgodę i nienawiść, w nadziei na wyciągnięcie z tego korzyści. Nie uda mu się, przynajmniej z mojej strony. Jaki powód mógłby uzbroić Amaldiego przeciwko mnie? Czyż całe moje życie nie było poświęcone czynieniu dobra? Nie mam innej myśli, innego celu niż szczęście tych, którzy mnie otaczają!... Od dawna jestem przekonany o zasadzie, która, nawet jeśli nie jest całkowicie prawdziwa, jest przynajmniej pocieszająca dla ludzkości i dla człowieka uczciwego... Ten, który żyje w zgodzie ze swoim sumieniem, nie powinien obawiać się niczego od losu.

(Pixierécourt, 2016: 917–918)⁴

⁴ „[...] je n'y ai rien vu jusqu'à présent qui doive m'inspirer la moindre inquiétude, le plus léger soupçon sur mon frère. Comme le disait Verner, c'est quelque ennemi secret qui veut semer entre nous la division et la haine, dans l'espoir d'en tirer avantage. Il n'y parviendra pas, du moins de mon côté. Quelle raison pourrait armer Amaldi contre moi ? Toute ma vie n'est-elle pas consacrée à faire le bien ? Je n'ai d'autre pensée, d'autre but, que le bonheur de

Zamiast rozsądku Alfons wybiera zatracenie się w miłosierdziu, nawet kosztem własnego życia, i otrzymuje od Pixérécourta pełne prawo do pójścia tą drogą. Osoba księcia Ferrarry staje się wyrazem moralności absolutnej. Jego miłość do drugiego człowieka jest idealistyczna i abstrakcyjna: stanowi najwyższy stopień zwycięstwa dobra nad złem, pocieszenie znajdując w wyższości moralnej. Alfons jest postacią tragiczną, ale nigdy nie śmieszną. Otrzymując wsparcie Flory, będącej istotą nadzwyczajną, niemal nieziemską, Alfons zjednuje sobie również życzliwość publiczności. Tym samym godność powierzona władcy nabiera w sztuce szczególnej kondycji metafizycznej. Co istotne, mimo bezbronności Alfons zachowuje hart ducha i w żadnym razie nie może być postrzegany jako władca słaby i nieudolny. Wręcz przeciwnie, dzięki tej postaci Pixérécourt pokazuje, że czyste sumienie czyni człowieka odważnym i niezłomnym. Podczas gdy jego brat Amaldi kieruje się w życiu prywatą i realizacją partykularnych interesów, Alfons wnosi do sztuki mądrość i szlachetność.

Generalnie melodramat opiera się na utartym, dydaktyczno-moralizującym schemacie opiewającym tradycyjne wartości, takie jak wiara w Boga, rodzina, patriotyzm czy przywiązanie do tradycji. Jak podkreśla Julia Przyboś, melodramat francuski kreuje w świadomości widza wizję powrotu do tradycji jako gwarancji sprawiedliwości, pokoju i szczęścia społecznego (Przyboś: 79). Jednak w wypadku melodramatu *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* jest to bardziej złożona kwestia. Krytyka bardzo często podkreślała, że jedną z cech wyróżniających utwory Pixérécourta jest rodzaj wzniosłej naiwności widocznej w uczuciowych konfliktach, które zmuszają głównego bohatera do zmierzenia się z okrutną alternatywą (Hartog: 93)⁵. Tymczasem w analizowanym dramacie konieczność dokonania bezdusznego, niemal bestialskiego wyboru zupełnie nie występuje. Amaldi nie odczuwa żadnych wyrzutów sumienia, nie dręczy go poczucie winy, a zasady moralne i etyczne zostają odrzucone w myśl

ceux qui m'entourent!... Je me suis dès longtemps pénétré d'une maxime, qui, si elle n'est pas généralement vraie, est du moins consolante pour l'humanité et encourageante pour l'homme de bien... C'est que celui qui vit en repos avec sa conscience, n'a rien à redouter du sort".

⁵ I tak w przypadku głównego bohatera sztuki *Wiktor, czyli dziecię lasu*, o którym pisze Willie G. Hartog, wybór ten musi się dokonać między lojalnością wobec przybranego ojca a zabiciem rodzzonego brata, który jest przywódcą rabusiów. Jak widzimy, patetyczna i hiperboliczna tonacja bardzo szybko staje się częścią składową melodramatów Pixérécourta (*Wiktor, czyli dziecię lasu* został wystawiony w roku 1798).

realizacji maksymy *exitus acta probat* – tym samym protagonista stanowi dla Pixérécourta szansę na przewartościowanie tradycyjnych wartości i ukazanie motywu bratobójstwa z punktu widzenia zabójcy. Nie chodzi tu o moralne czy emocjonalne przyzwolenie, ponieważ Amaldi – w porównaniu ze swym szlachetnym bratem – jawi się jako symbol amoralności i zepsucia. Przyczyna tkwi w jego bezwzględnym zachowaniu. Rozpatruje bratobójstwo w kategorii gniewu, nienawiści i chęci zemsty. Zauważmy, że Amaldi próbuje wzbudzić życzliwość publiczności, przypisując swój gniew niesprawiedliwościom sięgającym jeszcze dzieciństwa:

AMALDI

[...] do silnej nienawiści, jaką zachowuję od dzieciństwa do mego brata i która znajduje swe źródło w niesprawiedliwym pierwszeństwie, jakie moi rodzice zawsze przyznawali mu zamiast mnie, do żarliwego pragnienia szczytów i bogactw, dołącza się bezgraniczna miłość do pięknej Flory. Od ośmiu lat Alfons jest księciem Ferrarry; nadszedł czas na moją kolej, abym rządził; w końcu upadek tego znienawidzonego brata jest ceną, jaką matka Flory wyznaczyła za rękę swej córki. Z pewnością wszystkie te motywy są zbyt potężne, bym chciał je zwalczyć. Śmiały cios może zadośćuczynić mojej niechęci i moim życzeniom. Nie zawaham się.

(Pixérécourt, 2016: 827)⁶

Zamiast tradycyjnego *captatio benevolentiae*, gdzie bohater próbuje zjednać sobie widza swoją skromnością lub dobrocią, mamy do czynienia z odwróconą hierarchią wartości. Moralność ustępuje miejsca antropocentryzmowi Amaldiego, ukazując jego żądze i dążenia jako ukoronowanie istnienia. Ponownie dochodzi do szafowania wzniosłością, która tym razem przybiera monstrualne, przerażające oblicze. Z perspektywy Amaldiego bratobójstwo nigdy nie będzie moralnym, nieprzekraczalnym tabu. Wprost przeciwnie, bohater widzi

⁶ „AMALDI

[...] à la haine violente que je conserve depuis l'enfance pour mon frère, et qui trouve sa source dans la préférence injurieuse que mes parents lui accordèrent en tout temps sur moi, à une soif ardente des honneurs et des richesses, se joint un amour sans bornes pour la belle Flora. Depuis huit ans Alphonse est duc de Ferrarre ; il est temps que je règne à mon tour ; en fin la chute de ce frère détesté est le prix que la mère de Flora met à la main de sa fille. Certes, tous ces motifs sont trop puissants pour que je veuille les combattre... Un coup hardi peut satisfaire à la fois mon ressentiment et mes vœux... Je n'hésiterai pas”.

w bratobójstwie siłą sprawczą: przyzwolenie na śmierć odbiera jako zdolność do pokierowania swoim losem. Amaldi jest tak nieczuły w stosunku do innych ludzi, że nie postrzega bratobójstwa jako zerwania silnej i emocjonalnej więzi z drugim człowiekiem, który w dodatku jest jego bratem.

W tym sensie *Duch opiekuńczy, czyli Diabeł niewieści* jest tworem nowoczesnym: nie ogranicza się do manichejskiej wizji rzeczywistości, ale pozwala widzowi dostrzec złożoność, dwoistość, hybrydowość motywu bratobójstwa w sztuce. Przecistawiając dwóch braci, Pixérécourt szczegółowo odmalowuje zarówno psychiczną konstrukcję jednostki, jak i ludzkość jako zbiorowość. Jak stwierdził Jean-Marie Thomasseau: wraz z upadkiem cesarstwa we Francji nastąpiło zmęczenie wartościami tradycyjnymi i w sferze życia społecznego, i wojskowego (Thomasseau: 51). W przypadku Pixérécourta widać wyraźnie próbę ożywienia melodramatu i tchnięcia oryginalności w utrwalone schematy gatunkowe. Widz z zainteresowaniem śledzi kolejne sekwencje świadczące o niezaprzeczalnej winie Amaldiego. Jednocześnie obserwuje irracjonalne poczynania Alfonsa przekonanego o niewinności brata i narasta w nim napięcie. Odbiorca jest nieomal umęczony obrazowością scen, nagłych zwrotów akcji, licznych *qui pro quo*. Zdaje się krzyczeć, że Amaldi jest winny i zasługuje na karę. W tej perspektywie melodramat Pixérécourta rzeczywiście zdaje się wyrastać na „kompensacyjną realizację marzeń o tym, czego ludziom w życiu najbardziej brakuje” (Szpakowska: 117–118). Niemniej jednak odwołanie się do tak transcendentnego konfliktu, jak bratobójstwo nie jest przypadkowe. Zabójstwo brata jest naruszeniem *sacrum*, a odbiorca – przywiązany do wartości tradycyjnych, takich jak rodzina – nie jest w stanie tego ogarnąć rozumem. Przekraczając moralne granice, akt bratobójstwa ustanawia rzeczywistość absolutną i ostateczną i powoduje, że widz angażuje się w niego całym swoim „ja”. To zniwelowanie dystansu i wciąganie widza w centrum wydarzeń sprawia, że miarą sukcesu melodramatu staje się siła przeżycia emocjonalnego, co zmusza dramaturga do ciągłego poszukiwania nowych, oryginalnych konwencji, które wyraźnie ewoluują w stronę hybrydowości właściwej już dramatowi romantycznemu.

Bibliografia

- Barré, Louis, red. *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*. Bruxelles: Société Typographique Belge, 1843.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. *Histoire des émotions. Dès Lumières à la fin du XIX^e siècle*. T. 2. Paris: Seuil, 2016.
- Hartog, Willie-G. *Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*. Paris: Honoré Champion, 1913.
- Kawka, Agnieszka Dorota. „Przeżycie, przestrzeń, obraz: publiczność a okoliczności epoki”. *Napis* 1 (1994): 153–167.
- Kościusza, Iwona. „Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań”. *Pamięć i Sprawiedliwość* 2.20(2012): 115–127.
- Le Hir, Marie-Pierre. *Le romantisme aux enchères: Ducange, Pixérécourt, Hugo*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1992.
- Martin, Roxanne. „Avant-Propos”. René-Charles Guilbert de Pixérécourt. *Mélodrames*. T. III. Oprac. Roxane Martin. Paris: Classiques Garnier, 2016. 9–12.
- Pixérécourt, René-Charles Guilbert (de). *Mélodrames*. T. III. Oprac. Roxane Martin. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- . *Théâtre choisi*. T. III. Paris: Tresse, Libraire-Éditeur, successeur de Barba, 1841.
- Przyboś, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris: Corti, 1987.
- Régaldo, Marc. „Mélodrame et Révolution française”. *Europe* 703–704 (1987): 6–17.
- Szczęsna, Ewa, red. *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2002.
- Szapkowska, Małgorzata. „Melodramat, czyli potrzeba serca”. *Dialog* 1 (1989): 110–118.
- Thomasseau, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

Fratricide in Melodrama *The Guiding Angel, or The Female Demon* of Guilbert de Pixérécourt

Summary

The aim of this paper is to analyze the theme of fratricide in its visual, moral and verbal aspect. Fratricide, thanks to the reference to the sublime, is presented in a double aspect: as an insurmountable taboo and as a driving force that allows the hero to change his fate. Thanks to the ludic formula abounding in sudden plot twists and pictorial scenes, the viewer identifies with the problematic. On the other hand, the reference to such strong emotions means that identifying with the characters' problems turns into consumption and the viewer needs ever stronger impressions to be able to worry about the fate of the main character.

Keywords: melodrama, Pixérécourt, sublime, lucidity, spectator, fratricide

Słowa kluczowe: melodramat, Pixérécourt, wzniosłość, ludyczność, widz, bratobójstwo