Katarzyna Lisiecka

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-9912-406X

**Arystotelesowska szkatułka albo Melodramat w objęciach opery
(na przykładzie sceny kopania grobu w *Fidelii*
Ludwiga van Beethovena)**

1

Gdy na początku XVIII wieku, w dialogu *Szalbierz* (1714) Piera Jacopo Martella (Martello, 1981) przeniesiony we włoskie realia pseudo-Arystoteles wyjawiał swojemu interlokutorowi reguły rządzące *melodramma* (będące wykładnią nowożytnej wersji *Poetyki* Arystotelesa przystosowanej do teatru operowego), nic nie wskazywało na to, że włoski wzór przedstawień teatralnych z udziałem muzyki zyska w następnym stuleciu kształt zgoła odmienny – choć paradoksalnie nadal melo-dramatyczny – a poza tym będzie równie popularny i obiecujący jak jego włoska operowa poprzedniczka. Wypracowany tym razem na francuskim podłożu o rodowodzie jarmarcznym będzie w swym ostatecznej formie uwarunkowany zmianami, jakie zachodziły stopniowo nie tyle w estetycznym kontekście dramatyczno-teatralnej operomanii, co w społeczno-politycznych okolicznościach popularnego, mieszczańskiego teatru czasu rewolucji francuskiej (Tomaszewski, 1967; Ratajczakowa, 1976; Szpakowska, 1989; Rougemont, 1976; Allévy-Viala, 1958; Przyboś, 1987; Przychodniak, 1992; Pyzik, 1988). Pytanie o to, co łączy włoską operową melodramę i francuski melodramat jest tylko z pozoru kolejnym powtarzalnym gestem i próbą wskazywania

licznych przodków melodramatu. Odwołania do antycznych wzorów, ich tragikomediiowego zaplecza, do późnych dramatów Szekspira czy wreszcie do melodramatycznych właściwości teatru operowego są śladami rozpoznanymi w stanie badań i prowokującymi do tyleż interesujących, co przewidywalnych zestawień następstw, podobieństw i różnic (Wild, 1989; Ratajczakowa, 2015). Szukając powiązań i związków dramatycznej struktury francuskiego melodramatu z muzyką i spektaklem, warto jednak podkreślić bezsprzeczny współudział różnych artystycznych tworzyw i wiążącą pośród nich funkcję muzyki. Jak pisała Dobrochna Ratajczakowa:

Żaden ze środków czy chwytów używanych w melodramatach nie zajmował pozycji dominującej. Przedstawiając człowieka w akcji, która była spektaklem, konstruując ją jako prezentację swoistej lekcji moralnej, budował tę akcję z wielu tworzyw. Muzyka znalazła się w tym zespole, choć z czasem melodramat uległ modyfikacji i – co znamienne – współcześni narzekali na jego nową postać, widząc w niej deprawację gustu i obyczajów. W sumie był to gatunek wieloaspektowy (czy wielowarstwowy), mający warstwę muzyczno-orkiestrową, muzyczno-wokalną, muzyczno-baletową, muzyczno-dramatyczną, muzyczno-narracyjną i muzyczno-obrazową. Dopiero w takim zestawieniu widać znaczenie muzyki – drugoplanowej, nieautonomicznej, lecz integrującej różnorodność wykorzystywanych środków i tworzyw.

(Ratajczakowa, 2008: 8)

Fenomen osiemnastowiecznego melodramatu o proveniencji mieszczańskiej, uwarunkowany powolnym formowaniem się nowego modelu dramaturgicznego w teatrze, który w okresie rewolucji francuskiej okazał się doskonałym narzędziem propagandowym, ale i generującym ujście dla traumatycznych doświadczeń (Szpakowska, 1989), jest wyjątkowo ciekawym zjawiskiem artystycznym nawet bez oglądania się na jego bliższe bądź dalsze gatunkowe dziedzictwo i mniej lub bardziej celowe nawiązania. Niósł on zarazem na tyle wyrazisty schemat dramaturgiczny, że stał się niejako samoistnie, tj. nierzadko bez bagażu dziedzictwa swych poprzedników – w oczywisty sposób ważnego dla badań z zakresu poetyki historycznej – modelem oddziałującym na różne dziedziny sztuki, zarówno tej *stricte* literackiej, jak i teatralnej, filmowej, widowiskowej, słowem każdej powiązanej, choćby w minimalnym stopniu, z akcją dramatyczną (Mungen, 2006). Melodramat zaprojektował też zestetyzowany model zachowań i sposobów przeżywania rzeczywistości realnej, tj. pozaartystycznej,

i umożliwiał rozpoznanie w jego specyficznych referencjalnych właściwościach szerszego zjawiska społeczno-psychologicznego, aktualnego do czasów nam bliższych, a opisywanego m.in. przez Charlesa Taylora jako „wynaturzony” model zrodzonej w osiemnastym wieku etyki autentyczności (Taylor, 2002).

Pozostaje podkreślić w tym miejscu ważny dylemat badawczy dotyczący muzycznych aspektów francuskiego melodramatu. Nie była bowiem dźwiękowa osnowa na tyle osobnym i zarazem wyrafinowanym składnikiem ówczesnych spektakli, by zachowały się jej partytury czy wzorce stosowanych rozwiązań. Materiał źródłowy dotyczący warstw muzycznych ówczesnych melodramatów był w dużej mierze ograniczony: ich dźwiękowo-brzmieniowy kształt nie został bowiem rozpisany i nie był też wydawany drukiem jak partytury oper (Bérard, 1979). Bardzo często niezbyt wyszukana warstwa literacka okazywała się jedynym śladem i świadectwem tej złożonej z wielu tworzyw formy teatralnej. Dobrochna Ratajczakowa, podejmując niejednokrotnie ważny z punktu widzenia badań teatrologicznych dylemat heterogeniczności melodramatu, podkreślała wręcz ściśle zrośnięcie tekstu dramatycznego z muzyczną organizacją czasoprzestrzeni spektaklu, rytmizującą przebieg akcji. Taka właściwość melodramatycznej formy teatralnej skłaniała do postawienia ważnych pytań przed współczesnym badaczem i historykiem teatru. W studium poświęconym temu zagadnieniu Ratajczakowa wskazywała obszar takich możliwych pytań, domagających się odpowiedzi:

Co zatem jest z melodramatem? Kiedy dzisiaj go czytam, nie odczuwam potrzeby muzyki. Poza nazwą w wielu sztukach trudno dostrzec bliższy związek między nią a słowem. Odpowiedzi na pytanie, gdzie ukrywa się muzyka melodramatu, należy szukać albo w spektaklach (co już jest niemożliwe), albo też w samych tekstach. Nie tyle w przekładach (choć także na nich można to czynić), modyfikujących pewne właściwości dzieł i nastawionych głównie na przekaz fabuły, ile w oryginałach. W peryfrastycznych dialogach, formowanych w stylu, który zwano *mysterieux*, a który pozostawał efektem redukcji wypowiedzianych kwestii do prostej ekspresji, do elementarnej informacji – jednym słowem do natury zwykłego użycia języka, do autentyczności. Czy w takim ujęciu tekst stawałby się przynajmniej częściowo problemem muzycznym? A może jedynie posiadałby taką dyspozycję?

(Ratajczakowa, 2008: 6)

Zauważmy, że wytworzony dzięki muzyce charakterystyczny dla melodramatu styl *mystérieux*, który generował typowo artyficyjnymi środkami

„wrażenie autentyczności”, był bardzo ważnym składnikiem dramaturgicznym spektakli. Pozorna prostota trzymającej w napięciu opowieści zdradzała w tym aspekcie swój potencjał artystycznej kunsztowności, który nawet już we wczesnym okresie teatralnej popularności melodramatu, a więc na przełomie XVIII i XIX wieku, mógł stać się podstawą do dalszych twórczych przetworzeń i artystycznych poszukiwań.

W nawiązaniu do włoskich i francuskich muzycznych punktów wspólnych modelu melodramatycznego warto zastanowić się, na ile możliwe jest ich spotkanie w ramach jednego dzieła sztuki, czy są one zdolne powołać celowy, spiętrzony dramaturgiczny przekaz, pełniący określone funkcje dzięki takiemu spotęgowaniu, przekraczając tym samym ramy swych dotychczasowych schematów wyjściowych – tragikomicznych, operowych, uczuciowo-afektywnych, perswazyjnych czy też tych wywodzących się bezpośrednio z osiemnastowiecznego, francuskiego modelu. Proponuję, by przyrzeć się takiemu zagadnieniu, odwołując się do jedynej opery klasyka wiedeńskiego, która z melodramatem powiązana jest w sposób ścisły i zaskakująco konsekwentny, czyli do *Fidelii* Ludwiga van Beethovena, a precyzyjniej rzecz ujmując – do obecnej w tym dziele sceny kopania grobu, ujętej w *stricte* melodramatyczną strukturę, znajdującą się w kluczowym punkcie operowej fabuły i dramatycznego działania. Scena ta jest wyjątkowym świadectwem zachowania w partyturze muzycznego zapisu melodramatycznej formy spektaklu. Beethoven, zachowując tę muzyczną ramę, nadał zarazem tej scenie istotną funkcję dramaturgiczną, która okazała się ważnym komponentem całościowej dynamiki przekazu dzieła operowego.

O zintensyfikowaniu znaczeń charakterystycznych dla *Fidelii* jako muzycznego dramatu idei napisano już wiele, a rozległy stan badań dotyczący tej opery jest dobrze obecny zarówno w refleksji muzykologicznej, jak i w szeroko pojętych badaniach humanistycznych (Lisiecka, 2007)¹. Dlatego w formie przypomnienia i wstępnego zarysowania tła dla właściwej analizy interesującej mnie sceny chciałabym teraz przypomnieć jedynie najważniejsze aspekty

¹ W obszernym stanie badań nad operą Ludwiga van Beethovena warto również wskazać następujące kanoniczne pozycje i ujęcia: Hess, 1986 oraz studia zamieszczone w dwóch zbiorach materiałów konferencyjnych: *Fidelio/Leonore*, 1998; *Von der Leonore zum Fidelio*, 2000. W odniesieniu do sceny kopania grobu i jej komponentów melodramatycznych m.in.: Goldberg, 2013.

związku melodramatu z operą Beethovena. Jak wiadomo, podstawą libretta była francuska sztuka Jeana Nicolasa Bouilly'ego zatytułowana *Léonore ou l'amour conjugal. Fait historique en deux actes et en prose mêlée de chants* (Leonora albo miłość małżeńska. Fakt historyczny w dwóch aktach prozą z towarzyszeniem śpiewów), która została umuzyczniona przez Pierre'a Gaveaux w 1798 roku (Bouilly, 1986). Libretto tej francuskiej opery komicznej spełniało wszystkie standardy typowego wówczas gatunku *fait historique* – przyjmując popularną formę melodramatu, odwoływało się ono jako „fakt historyczny” do rzekomo autentycznych wydarzeń (Jacobs, 1991), przeniesionych ze względu na kontekst rewolucyjny (cenzura) w realia szesnastowiecznej Hiszpanii. Zawierało ono także typowy melodramatyczny model budowania napięcia dramatycznego i takież, ciekawie jednak przetworzony, zestaw postaci: Pizzaro – czarny charakter, Florestan – niewinnie uwięziona ofiara, wybawca – Leonora w męskim przebraniu o imieniu Fidelio (nawiązującym do szekspirowskich wątków *Cymbelina* i *Zimowej opowieści*). Pomocnikiem wybawcy jest Rocco; schemat ubarwia postać córki Rocca, Marceliny, o komediowo-mieszczańskiej proveniencji, oraz Jaquino, jego pomocnika.

Francuska *opera comique* była ramą dla typowej jak na tamte rewolucyjne czasy opery ocalenia (Döhring, 1989). Cechowało ją, podobnie jak inne opierające się na melodramacie struktury: sukcesywne budowania napięcia dramatycznego, silne podkreślanie sfery uczuć bohaterów, wzrastające poczucie zagrożenia utraty życia przez ofiarę ze względu na plany i działania oprawcy, wreszcie – w momencie najwyższego spiętrzenia emocji i zdarzeń – nieoczekiwane wybawienie. Jak na *fait historique* przystało, wybawienie to zachodziło za sprawą splotu okoliczności realnych: zbiegu okoliczności zewnętrznych, które w operze zapowiadał sygnał trąbki zwiastujący przybycie ministra. Warto dodać, że taki schemat został zachowany we wszystkich trzech wersjach (1805, 1806, 1814) opery Beethovena (Lisiecka, 2007)², który z niewielkimi przesunięciami, ulepszającymi konstrukcję dramaturgiczną i wzmacniającymi wymowę ideową, poprowadził dzieło w planie zdarzeń wersji pierwszej i drugiej od mieszczańskich realiów życia codziennego do ich stosownego zredukowania i uogólnienia

² Kolejne trzy wersje opery doczekały się naukowych opracowań i edycji – Beethoven, 1967; Beethoven, 1996; Beethoven, 1982.

w wersji trzeciej na korzyść wymowy symboliczno-ideowej (Lühning, 1996; Riethmüller, 2000).

Melodramatyczna struktura francuskiej opery komicznej opierała się na mówionych dialogach, które przeplatane były śpiewanymi duetami, ansamblami i ariami (Dahlhaus, 1980: 52). Zgodnie z ówczesną modą, niemiecka wersja francuskiego libretta przyozdobiona została wiedeńską szatą muzyczną, dopasowywaną sukcesywnie przez Beethovena, co doprowadziło w wariancie opery z 1814 roku do arcydzielnego przeobrażenia melodramatycznej opery komicznej w klasycyzujący muzyczny dramat idei, inspirowany twórczością Goethego i projektem reformy operowej Glucka. O ile schemat melodramatyczny pozostał podstawą fabuły, o tyle wymowa dzieła i jego przesłanie zyskały nowy, zintensyfikowany i idealizujący wymiar. Jednak nie wszystkie elementy melodramatyczne zostały poddane zabiegom sublimacji i uwznioślenia. Beethoven pozostawił bowiem w swym muzycznym dramacie idei na tyle czytelne sygnały melodramatyczne, że warto zastanowić się, jaką pełniły one rolę w formowaniu całościowego ideowego przesłania. I właśnie najbardziej reprezentatywnym w tej operze przykładem dramaturgii opartej na melodramatycznym schemacie jest scena kopania grobu.

2

Reguły rządzące *melodramma*, przedstawione przez pseudo-Arystotelesa w dialogu *Szalbierz* Piera Jacopa Martella, były nie tylko satyrą na włoską operomanię i praktyki tworzenia przedstawień, ale miały także wykazać wagę muzyki w sporze o pierwszeństwo nad poetyckim słowem, prowadzonym we włoskich operowych dyskusjach końca XVII i początku XVIII wieku. Werdykt pseudo-Arystotelesa, zgodnie z ówczesnymi preferencjami, przyznawał dominującą rolę właśnie muzyce³. Intencją parodystycznego przekazu było

³ W *Szalbierzu* pseudo-Arystoteles stwierdzał z przekonaniem: „Sztuka ta zatem doprowadzona do tak niezwyklej doskonałości w Italii, zasługuje na to, by była tu traktowana jako widowisko najmiłsze i najbardziej wspaniałe, w którym gustują z godną pochwały uciechą osoby najbardziej poważne; zasługuje też na to, by cudzoziemcy również znajdowali radość w tym, co tak słusznie cieszysz Italię; zasługuje na to, by głosy, instrumenty, poezja, malarstwo,

zasygnalizowanie – sparafrazujemy licznych komentatorów sztuki poetyckiej poczynawszy od renesansu – że „gdyby Arystoteles żył w tych czasach”, to za kluczową uznałby współczesną praktykę teatralną i również on to właśnie muzyce przyznałby palmę pierwszeństwa w pojedynku rozgrywającym się na operowych scenach teatralnych i w salonowych dyskusjach. Kolejny raz reguły sztuki poetyckiej Arystotelesa ulegały reinterpretacji i perswazyjnej mistyfikacji. Nie zmieniało to zarazem słusznych przesłanek, odnoszących się do opery jako sztuki dramatyczno-muzycznej o antycznym rodowodzie, zgodnie z którymi punktem odniesienia mogła pozostawać dla niej, tak jak i dla każdej innej formy dramatycznej, właśnie Arystotelesowska *Poetyka*. Nie dziwi również, że powoływanie się na autorytet Arystotelesa cechowało też późniejsze próby kodyfikacji rodowodu francuskiego melodramatu. Jak pisała Ratajczakowa, w dziewiętnastym wieku Charles Nodier nie tylko wskazywał na związek melodramatu z muzyką, widząc w nim formę dramatu lirycznego, ale odwoływał się wprost do arystotelesowskiej tragedii, podkreślając tak typową w greckiej poetyce nadrzędność „działania” (*praxis*), wypływającego z odpowiedniej relacji pomiędzy fabułą i charakterami postaci, współtworzącymi silny przekaz kierowany do widza, który czynił z melodramatu ówczesny odpowiednik tragedii jako nowej odsłony najwyższego gatunku (Ratajczakowa, 2008: 5). Za Teresą Pyzik warto jednocześnie zauważyć istotne przesunięcie, które dokonało się w tej odsłonie zreinterpretowanego tragediowego wzorca i polegało na przesunięciu ciężaru winy z bohatera na niedoskonały świat zewnętrzny i jego reprezentantów:

Podczas gdy tragiczny bohater kontempluje własne winy, a ich świadomość pogłębia jego cierpienie, w melodramacie [...] rozważane są winy innych ludzi oraz niedoskonałości tego świata. Akcja melodramatyczna nie jest związana z charakterystyką bohatera w taki sposób, jak w tragedii. W tragedii ofiarą bohatera stają się inni, a czasem on sam. Melodramatyczny bohater pada ofiarą innych ludzi, sił czy okoliczności. Jest atakowany z zewnątrz; zło istnieje poza nim.

(Pyzik: 57; zob. Stachuła, 2017)

Ta właściwość melodramatu, będąca zdaniem Dobrochny Ratajczakowej już w zasadzie zapowiedzią stylu biedermeierowskiego (Ratajczakowa, 2008: 7),

architektura, mechanika, mimika i wszelkie inne sztuki towarzyszyły jej i były jej posłuszne” (Martello: 133).

z którym melodramat wykazywał wiele podobieństw, uzyskała bardzo istotne dopełnienie dzięki melicznym i lirycznym właściwościom swej muzycznej struktury. Nie tylko sublimowała ona ów przekaz, ale także dawała możliwości, by wiele aspektów świata zewnętrznego i rozterek wewnętrznych postaci zilustrować za pomocą dźwięków. Opierając się na powyższych przesłankach, przyjrzyjmy się melodramatycznym aspektom sceny kopania grobu w *Fidelio* Beethovena, zaprojektowanej przez librecistę i kompozytora w typowej ramie melodramatu, łączącego elementy mówione, muzyczne i sceniczne. Należy zaznaczyć, że w muzycznej partyturze dzieła zostało bardzo precyzyjnie określone miejsce takiego melodramatycznego spotęgowania (Beethoven, 1982: 498–523). Jest ono zaznaczone jako scena 2 aktu II, a w niej – jako osobny – 12 numer muzyczny: *Melodram i Duet* (Beethoven, 1982: 498). Możemy założyć, że Beethoven celowo zachował w tym właśnie momencie akcji zintensyfikowany model dramaturgiczny.

Hiperbolizacja melodramatycznego wariantu świata przedstawionego w dziele operowym ostatniego klasyka wiedeńskiego przypomina nie tyle uproszczony, mało wyszukany układ elementów treściowo-formalnych popularnego gatunku o jarmarcznym rodowodzie, co misterną szkatułkę, która w swej wyrafinowanej strukturze, przyciągając uwagę pobłyskującymi inkrustacjami, jawi się jako intrygujący dramaturgicznie moment akcji intensyfikujący zdarzenia sceniczne. W myśl arystotelesowskich kryteriów to właśnie w tym momencie dochodzi do przygotowania *anagnorisis*, czyli kluczowej dla przebiegu zdarzeń sytuacji rozpoznania – a w zasadzie łańcuchowego splotu kilku rozpoznań. Scena ta nastawiona jest na efekt hiperbolizacji napięcia dramatycznego, co zostaje osiągnięte właśnie przez zastosowanie melodramatycznej strategii nadawczo-odbiorczej, prowadzącej do katarktycznego przeżycia widza i do wieńczącego całość dzieła *lieto fine*, przepełnionego wzniosłym poczuciem zwycięstwa dobra nad złem.

Porównanie melodramatycznej formy dzieła operowego do szkatułki, przechowującej cenne kosztowności, celowo pobrzmiewa także pewnym skojarzeniem i analogią z powieścią szkatułkową, jak opera wyrafinowaną, kunsztowną i zakorzonioną w tradycji dawnych poetyk niezbędnych do sformatowania ram złożonego świata przedstawionego. Inne niż w powieści szkatułkowej, złożonej z wielu warstw narracji, są jednak w operowym melodramacie poszczególne elementy bazowe dramatu – muzyczne, słowne, sceniczno-wizualne (Pavis: 285).

Taka złożoność konstrukcji sceny więziennej *Fidelii*, zakładająca multiplikację „melodramatu w operowym melodramacie”, jest jednakże w pewnym aspekcie zbieżna ze wskazanym wzorem powieściowym. Podobnie jak w epice, będzie to artetyczny model czasowego przepływu zdarzeń, podporządkowany prezentacji napięć dramaturgicznych, polegający na zatrzymaniu akcji w celu wprowadzenia skumulowanych form wyrażania afektów. W operze ten rozciągnięty w czasie moment zatrzymania prowadzi do zagęszczenia akcji i prezentacji przeżyć wewnętrznych postaci, co będzie zwykle osiąganego spiętrzeniem muzyczno-dramatycznym w kontemplatywnych scenach ansamblowych, jak nazywał je Carl Dahlhaus (1975: 189–195), czy też – jak w operach Mozarta – w rozbudowanych ansamblowych finałach, organizujących zarówno zewnętrzną akcję, jak i emocjonalny przepływ zdarzeń, myśli, uczuć postaci. Tak właśnie dzieje się w *Fidelii* Beethovena. Melodramatyczna baza gatunkowo-formalna skłania zatem do postawienia pytania o funkcję takiego spiętrzenia w zbudowanej na modelu opery ocalenia dramatyczno-muzycznej dramaturgii. Na czym polega jej wyjątkowość i dlatego można doszukiwać się w niej (nieco prowokującej i paradoksalnie brzmiącej) proveniencji arystotelesowskiej?

3

Ekspozycję II aktu, po krótkim wstępie orkiestrowym, rozpoczyna aria Florestana, która jest kluczowa dla pogłębienia ideowej wymowy opery. W planie symbolicznym to czytelny sygnał, że cierpienie bohatera nie jest daremną ofiarą. Najpierw poznajemy kondycję egzystencjalną więźnia, doświadczającego duchowych ciemności i osamotnienia, które przeżywa jako ciężką próbę i realizację Bożej woli (*Gottes Wille*)⁴. Symboliczna wymowa tej części arii prześwieca niejako ponad realistycznie zarysowaną sytuację. Florestan jawi się jako figura Ofiary, więźnia, który cierpi nie za swoje winy. Ten duchowy wymiar zostanie jeszcze pogłębiony w dalszej części arii, gdy w planie muzycznym zostaje uobecniiona wizja Leonory/Anioła. Florestan odczuwa powiew słodkiego zapachu róż

⁴ Oto odpowiedni fragment libretta: „Florestan: Gott! Welch Dunkel hier! / O grauvolle Stille! / öd ist es um mich her; / nichts lebet außer mir. / O schwere Prüfung! / Doch gerecht ist Gottes Wille!” (Lisiecka, 2007: 346).

i – niczym Egmont w scenie więziennej dramatu Goethego – widzi anielską postać swojej żony⁵. Na tle słów arii wybija się na pierwszy plan grany na oboju przenikliwy, „niebiański” motyw Leonory, antycypując niejako przyszłe wypadki. Temat muzyczny jest znakiem nadziei, ujawnioną wizją duchową i sygnałem odradzającej się wiary Florestana w odzyskanie pełnej wolności i zbawienie w królestwie niebieskim („ins Himmlische Reich”). Scena ta nasuwa oczywiście nieprzypadkowe skojarzenia z opowieścią o uwolnieniu przez anioła świętego Piotra z więziennych lochów, zapisaną w Dziejach Apostolskich i utrwaloną następnie w XVI wieku przez Rafaela na słynnych freskach w stanzach watykańskich. W operze Beethovena więzień, porażony doniosłością doświadczeń, pada na ziemię.

Dopiero po tak symboliczno-ideowej odśłonie, jednoznacznie podkreślającej złożony głęboki plan operowego przekazu, rozpoczyna się jako osobna kolejna scena i zarazem kolejny numer muzyczny – wspomniany *Melodram i Duet*. Wobec poprzedzającej go wzniosłej sceny, będącej zintensyfikowanym obrazem przepowiadającym rozwój wypadków, ta melodramatyczna część stanowi dramaturgiczny kontrast. Służy raczej uwiarygodnieniu realistycznego planu, będąc logiczną kontynuacją więziennych zdarzeń, zapowiedzianych jeszcze w akcie pierwszym w rozmowie Rocca z Fidelitem.

Rozgrywające się odtąd wypadki będą naocznym przedstawieniem konkretnej sytuacji „tu i teraz”, czyli przygotowania miejsca egzekucji więźnia, rozpoczynającego sekwencję kolejnych ujęć prowadzących do *coup de théâtre* w momencie próby odebrania życia Florestanowi przez Pizzarra. Przypomnijmy pokrótce rozwój szybko następujących wówczas wypadków: Fidelio, osłaniając więźnia, wyjawia swoją prawdziwą tożsamość ku zdumieniu wszystkich obecnych i bezradnie mierzy z pistoletu w stronę Pizzarra; w tej chwili dobiega zza sceny dźwięk trąbki, zwiastujący pojawienie się Ministra, co zarazem oznacza udaremnienie egzekucji więźnia. Dalej, w muzycznym ekstatycznym duecie i w podniosłej atmosferze, jesteśmy świadkami spotkania małżonków

⁵ Florestan śpiewa: „Und spür‘ ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?/ Und ist nicht mein Grab mir erhellet? / Ich seh‘, wie ein Engel im rosigen Duft / sich tröstend zur Seite mir stellt. / Ein Engel, Leonoren, Leonoren, / der Gattin so gleich / der führt mich zur Freiheit / ins himmlische Reich!” (w przekładzie Hanny Goryszewskiej: „Ach, cóż to, ten powiew, łagodna woń róż? Kto mroki grobowca rozproszył? Ja widzę – to anioł w zapachu róż pociechę mi słodką przynosi. Mój anioł Leonora – małżonko, czy to ty? Na wolność mnie prowadź, swobodę daj mi”) (Lisiecka, 2007: 347, 389).

wychwalających niesamowitą chwilę, w której właśnie dokonał się cud (nr 15, *O namenlose Freude!*).

Scena kopania grobu, czy też precyzyjniej – odkopywania i odsuwania wieka starej więziennej cysterny, do której po egzekucji ma zostać złożone ciało więźnia, jest melodramatycznym obrazem realizującym *par excellence* zasadę *tableau* zgodnie z założeniami koncepcji dramy mieszczańskiej Diderota (Diderot, 2008). Poraża ona swym w pełni skonwencjonalizowanym realizmem, odzwierciedlającym dzięki mówionym dialogom i dzięki ramie muzycznej rzeczywistość grozę sytuacji dramatycznej. Tak zbudowane quasi-realia, naznaczone muzycznymi i słownymi zabiegami, mają na celu uprawdopodobnienie przebiegu akcji. Rozmowie Fidelia z Roccim towarzyszą wstawki orkiestrowe, które ilustrują sytuację i miejsce zdarzeń, ale także antycypują myśli, przecucia i niepokoje bohaterów. Wyrażają je nie tylko słowa, ale i łatwo rozpoznawalne i słyszalne figury muzyczne, pełniące funkcję unaoczniającą emocjonalne aspekty tej sceny, jak i konkretne sceniczne znaki i działania aktorskie: schodzenie po schodach do więziennych lochów, chłód tam panujący, niepokoje Leonory o los tajemniczego więźnia, jak również natężenia dynamiczne podkreślające grozę sytuacji, silnie oddziałującą na emocje odbiorców. Na kolejnych stronach przedstawiono kilka muzycznych przykładów⁶.

W operze Beethovena *Numer 12: Melodram i Duet* pełni ważną funkcję w rozwoju akcji dramatycznej także z innego powodu. Został w nim bowiem zawiązany kluczowy melodramatyczny suspens. Widz spodziewa się bowiem, że dojdzie do rozpoznania i spotkania głównych bohaterów, a rosnące napięcie zdarzeń przygotowujących *anagnorisis* maksymalnie angażuje go w śledzenie wypadków, potęgując chęć wczucia się w przeżycia głównej bohaterki, bo przeciwnieństwie do widzów nie wie ona przecież, kim jest więzień, choć zarazem ma nadzieję, że rozpozna w nim swego małżonka. Odbiorca zostaje poddany dramaturgicznym zabiegom prowokującym owo oczekiwanie, wzrost napięcia i hipotetyczne pytania: *czy i kiedy się rozpoznają?, czy zdążą?, co się stanie?, jak to będzie...?*

⁶ Przykłady muzyczne podaję na podstawie partytury: Beethoven, *No. 12 Melodram und Duett (Fidelio)*, Leipzig: Edition Peters, s. 164). [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/2/IMSLP45566-PMLP03048-Beethoven_-_Fidelio,_Op._72_-_Act_II_\(full_score\).pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/2/IMSLP45566-PMLP03048-Beethoven_-_Fidelio,_Op._72_-_Act_II_(full_score).pdf) [dostęp: 21.04.2021].

Przykład 1. W partii wiolonczeli i basu – ośmioro członków grupy szesnastkowo-
ośmiokrotne ilustrujące schodzenie do więziennych lochów i dalej – figura trzy-
dziestodwójkowa w grupie instrumentów smyczkowych ilustrująca przejmujące
zimno i drżenie Leonory.

Poco sostenuto.

Oboe I.

Corno I. II.
in Es.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e
Basso.

pp

pp

pp

pp

Leonore (halb laut).
Wie kalt ist es in diesem
unterirdischen Gewölbe!

Rocco.
Das ist natürlich, es ist ja
tief. —

Przykład 2. Wobec obaw Rocca i Leonory, czy więzień nadal żyje, pojawia się w partii oboju dwutaktowy temat Florestana antycypujący pozytywną odpowiedź Rocca (zob. linia melodyczna zapisana w pierwszym systemie od miejsca Poco Adagio, 2 kolejne takty).

Allegro.

Leonore (sieht unruhig nach allen Seiten umher').
sempre pp
 Ich glaubte schon, wir würden den Eingang gar nicht finden. —

Rocco (sieh gegen Florestan's Seite wendend).
 Da ist er.
Leonore (mit gebrochener Stimme, indem sie den Gefangenen zu erkennen sucht).
 Er scheint ganz ohne Bewegung.

Poco Adagio.

Leonore (schauernd).
 Ihr meint es?

Rocco.
 Vielleicht ist er todt.
Leonore (schauernd).
 Ihr meint es?

Poco Adagio.

Leonore (schauernd).
 Ihr meint es?

Rocco.
 Vielleicht ist er todt.
Leonore (schauernd).
 Ihr meint es?

Przykład 3. Wypowiedź na stronie: na tle rozłożonego harmonicznego akordu w partii instrumentów smyczkowych modlitewne westchnienie Leonory o silnym natężeniu emocjonalnym: „Boże, bądź przy mnie, jeśli to on!”.

Nacechowana melodramatycznymi inkrustacjami scena kopania grobu, podporządkowana muzycznemu przepływowi następstwa zdarzeń staje się w ten sposób w zasadzie symbolicznym znakiem rozciągniętego czasu, w którym odliczane są sekundy przed kluczowym *anagnorisis*. Ta sytuacja realistyczna wyznacza

w teatralnym czasobiegu moment – jak pisał Samuel Weber zainspirowany arystotelesowską *Poetyką* – przeobrażania się *opsis* w *synopsis*, gdy widz „ogarnia spektakl jednym spojrzeniem”, pochwycawszy celowość zdarzeń i symboliczny punkt ich dojścia (Weber: 89–90)⁷. To moment, gdy życie i działania postaci (*bios* i *praxis*) przybliżają odbiorcy *synopsis*, czyli w tym wypadku sytuację graniczną spodziewanej śmierci Florestana, ale i zarazem projektują – właśnie na sposób melodramatyczny – wynikającą ze splotu *bios* i *praxis* interwencję „Nieoczekiwanego”, które dzięki wyrafinowanej formie operowego trwania będzie artystycznie wyrażonym niezwykle spłotem okoliczności zewnętrznych. Ujmując to w kategoriach arystotelesowskich – byłaby to realizacja opisanej w *Poetyce* zasady zaskoczenia, zdziwienia (*to thaumaston*) (Arystoteles: 33)⁸, będącej spodziewanym i artystycznie uzasadnionym, tak w tragedii, jak w epice, sposobem przekroczenia reguł prawdopodobieństwa⁹. Widzowie spodziewają się przecież niezwykłego zwrotu zdarzeń, a budowane sukcesywnie napięcie dramatyczne sięga w tej rozciągniętej scenie więziennej swego zenitu. Można by wyrazić rzecz metaforycznie: scena kopania grobu jawi się w operowej szkatułce niczym wdzięczna pozytywka wyposażona w mechanizm zegarowy, odliczający czas do spodziewanego, choć wciąż niepewnego przecież, szczęśliwego *lieto fine*.

Dialog Rocca i Leonory, wypowiedany na tle muzyki w części pierwszej nr 12, tj. *Melodramie*, przeistacza się w jego drugiej części – w *Duecie* – w śpiewną melorecytację o... podnoszeniu wieka cysterny. Paradoksalnie przejmująca jest trywialność i prozaiczność tej sytuacji – za sprawą jeszcze silniejszego zintensyfikowania muzycznego przetworzenia zostaje wzmocniony quasi-realizm całej sceny i jej parametrów melodramatycznych. W duecie mówione dialogi płynnie stają się śpiewem, przypominają – kontynuujemy metaforyczny obraz – wskazówki odmierzającego czas, tykającego zegara. Napięcie dramatyczne zostaje osiągnięte i wyrażone w znakach i figurach dźwiękowych, a muzyczny,

⁷ Oto wskazany fragment: „Przez strukturę fabuły, którą Arystoteles nazywa »złożoną« lub »zawikłaną«, przypadkowe tylko *opsis* przekształca się w warunek *synopsis*, aktu obejmowania spektaklu »jednym spojrzeniem«. Aby jednak takie synoptyczne oglądanie stało się możliwe, tragedia musi mieć wewnętrzną jedność strukturalną, której nie mają zwykle zjawiska zewnętrzne”.

⁸ *Poetyka*, 1452a, 5–10.

⁹ Więcej na temat tej kategorii w odniesieniu do poetyki opery w Lisiecka, 2019: 202–239.

meliczny komentarz, dopełniający obrazu kopania grobu, pełni w tym procesie funkcję wszechwiedzącego opowiadacza-narratora, dyskretnie dookreślającego i dopełniającego dialogi i działania postaci. Czyni to w taki sposób, by odbiorca jak najpełniej dał się wciągnąć w rozgrywane „tu i teraz” kulminacyjne zdarzenia. Dzięki muzycznej osnowie melodramatycznego modelu przedstawienia uprawdopodobniły się zdarzenia sceniczne, a muzyka, niczym figura epickiej opowieści, wykreowała komentarz audialny, który jakże czytelnie ukonstytuował całą sytuację dramatyczną – to dzięki muzyce stała się ona jeszcze czytelniejsza i bardziej kunsztowna dla percepcji odbiorczej.

4

Podsumowując niniejsze rozważania o funkcji melodramatycznego modelu opery Beethovena i o jego kunsztownej, szkatułkowej budowie, warto na koniec zwrócić uwagę na fakt umowności i schematyczności świata przedstawionego w *Fideliu*. Jako ciekawy punkt odniesienia dla tych kwestii jawi się konkluzja rozważań Ericha Auerbacha, poświęcona Schillerowskiej *Intrydze i miłości* w siedemnastym rozdziale jego nadal aktualnego dzieła o *mimesis* w literaturze (Auerbach, 2004: 417–434). Zestawiając ze sobą obie historie – tę u Schillera i tę w operze Beethovena – niewątpliwie możemy zauważyć sporo podobieństw: nawiązanie do sytuacji politycznej, wyraziste nakreślenie postaci zgodnych z wyjściowym schematem czarno-białych charakterów, czy wreszcie – tak u Schillera, jak w librecie kolejnych wersji opowieści o Leonorze/Fideliu – silny ładunek uczuciowy skontrastowany z nakreśleniem wyrazistego tła, oddającego aurę sytuacji społeczno-politycznej. Prywatna izba muzykanta Millera, „ciasne” poglądy jego żony i córki Luizy mają swój odpowiednik w mieszczańskim sposobie widzenia świata przez Rocca, przez jego córkę Marcelinę i pomocnika Jaquina. Auerbach bezlitośnie demaskował niedostatki takiego realizmu i braki dramaturgiczne sztuki młodego Schillera, wynikające m.in. z niedopełnienia zasady prawdopodobieństwa, trzymającej w posadach świat przedstawiony. Z właściwą sobie celnością i wyrazistością widzenia podsumowywał te uchybienia, degradując nazbyt splecioną konwencję realistyczną do... melodramatu, wraz z cechującą go nieautentycznością, sztucznością i schematyczną karykaturalnością. Pisał:

O całej problematyce wewnętrznej, o jej historycznym uwikłaniu, o funkcji panujących i o przyczynach ich moralnego rozkładu, o autentycznych stosunkach w księstwie – nie dowiadujemy się tutaj niemalże nic. **Nie jest to rzeczywistość, ale melodramat**; nadaje się on znakomicie do tego, by wyzwolić **silną uczuciową reakcję polityczną**, nie zdaje natomiast żadnego rachunku z rzeczywistości swojej epoki. **Jest to karykatura** nawet tam, gdzie obrazuje rzeczywiste wydarzenia i autentyczny stan rzeczy, ponieważ obraz ów pojawia się tu w oderwaniu od swych korzeni, **pozbawiony jest swej wewnętrznej istoty, prześwietlony w sposób pełen entuzjazmu i tendencyjny**.

(Auerbach, 2004: 424, podkr. K.L.)

Przyznajmy, że w takim sposobie zdefiniowania melodramatycznych cech Schillerowskiego dramatu pobrzmiewa silnie krytyczne nastawienie. Auerbach, tropiąc przejawy realistycznych konwencji w sztuce przedstawieniowej, wykazując wielokrotnie jej niedostatki, ale i należnie doceniając wartościowość innych zabiegów, postrzegał melodramatyczną formę jako zaprzeczenie *mimesis*, swoistą symplifikację możliwości mimetycznych dramatycznej formuły poddanej tendencjom melodramatycznym. Oczywiście należy założyć, że Auerbach, podobnie jak i późniejsi badacze i tropiciele realizmu w literaturze, doskonale zdawał sobie sprawę z uwarunkowań artyficyjnej formy melodramatu. Jej karykaturalne uproszczenie i nadrzędne nastawienie na wytworzenie „silnie uczuciowej reakcji” u odbiorców było wszakże jednym z dobrze znanych postulatów osiemnastowiecznej koncepcji dramatu mieszczańskiego, ujmowanych z różnych stron – czy to przez Woltera i Diderota, czy przez Lessinga w mieszczańskiej odmianie tragedii (Lessing, 1956). W wywodzie Auerbacha można jednak wyczuć sugestię, że od obdarzonego talentem młodego Schillera warto oczekiwać więcej: choćby przekroczenia schematów i wzorców zbyt dosłownie podejmujących dramatyczne „dziedzictwo mieszania stylów” podpatrzonych przede wszystkim u Szekspira i nie do końca udolnie naśladowanych (Auerbach, 2004: 306–327)¹⁰. Z tego powodu pojawia się nuta krytyki, zrównoważona w następnych akapitach uznaniem dla innych atutów stylu Schillera.

Zauważmy, że w nawiązaniu do opery Beethovena uwagi o karykaturalności i niedostatkach realizmu, zarzucane melodramatycznej konstrukcji

¹⁰ Chodzi o rozdział XIII *Zmęczony książę*, tu m.in. o mieszaniu stylów w dramatach Szekspira.

Intrygi i miłości, można potraktować jako punkt odniesienia, który na gruncie sztuki operowej pozwalałby zarzut przekuć na atut. Wyostrenie sztuczności świata przedstawionego jest bowiem w zasadzie konstytutywnym elementem teatru operowego i w związku z tym genetyczne niedostatki realizmu cechujące dzieło dramatyczno-muzyczne można uznać nie tyle za wadę wszelkich zabiegów o melodramatycznej proveniencji występujących w operze, ale widzieć je jako intrygujący potencjał własny w zakresie kreacji mimetycznej. Polegałby on między innymi na dramatyczno-inscenizacyjnej multiplikacji fikcji owych sztucznych światów, możliwych do wykreowania na scenie dzięki ramie libretta oraz jego podstawie melorytmicznej, którą zapewniał muzyczny grunt partytury, podejmujący rolę komentatora, quasi-narratora operowej opowieści. Muzyka staje się w takim układzie odpowiedzialna za przepływ czasu, formtuje w zrytmizowany sposób czasoprzestrzeń świata przedstawionego i jego zdarzeń, uobecnia sferę przeżyć wewnętrznych postaci, wyeksponowanych na tle dramaturgii scenicznej *praksis*. Kreacyjny potencjał muzyki, słowa i sceny jest w zasadzie w każdym dziele operowym w podwójnym znaczeniu melodramatyczny: odrealniony i artyficyjny – nasycony silnym pokładem napięć dramaturgicznych, generuje emocjonalne, uczuciowe zaangażowanie odbiorcy, a kunsztowna przestrzeń przepływu afektów pozostawia swój znaczący ślad na szkatułce, na wszystkich poziomach dzieła operowego: w partyturze, w librecie, na deskach teatralnej sceny melodramatu.

Bibliografia

- Allévy-Viala, Marie-Antoinette. *Inszenizacja romantyczna we Francji*. Tłum. Wojciech Natanson. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.
- Arystoteles. *Poetyka*. Tłum. i oprac. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłum. Zbigniew Żabicki. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Beethoven, Ludwig van. *Fidelio: Oper in zwei Aufzügen nach dem Französischen des J.N. Bouilly, bearbeitet von Joseph Sonnleithner, neu bearbeitet von Friedrich Treitschke, Op. 72b (Dritte Bearbeitung der Leonore)*. Leipzig: Edition Peters, 1982.

- , *Leonore: Oper in drei Aufzügen. Partitur der Urfassung vom Jahre 1805*. Hrsg. v. Willy Hess. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1967.
- , *Leonore: Oper in zwei Aufzügen. Das Libretto der Aufführung von 1806*. Hrsg. v. Helga Lühning. Bonn: Beethoven-Haus, 1996.
- Bérard, Jean. „Une curiosité du theatre à l'époque de la Révolution, les *Faits historiques et patriotiques*”. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3 (1979): 250–277.
- Bouilly, Jean-Nicolas. „Léonore ou l'amour conjugal. Fait historique en deux actes et en prose mêlée de chants”. Willy Hess. *Das Fidelio-Buch. Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1986. 327–363.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Laaber-Verlag, 1980.
- , „Über das kontemplative Ensemble”. *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Klaus Hortschansky. Tutzing: H. Schneider, 1975. 189–195.
- Diderot, Denis. „Rozmowy o *Synu naturalnym*”. Tłum. Marek Dębowski, Andrzej Siemek. Tegoż. *Pisma estetycznoteatralne*. Oprac. Marek Dębowski. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2008. 39–126.
- Döhring, Sieghart. „Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse”. *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*. Hrsg. v. Helga Lühning, Sieghard Brandenburg. Bonn: Beethoven-Haus, 1989. 109–136.
- Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*. Hrsg. v. Peter Csobádi i in. Anif/ Salzburg: Müller-Speiser, 1998.
- Goldberg, Jonathan. „Fidelio: Melodramas of Agency and Identity”, *Criticism* 55.4 (2013): 547–565.
- Hess, Willy. *Das Fidelio-Buch. Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1986.
- Jacobs, Helmut C. „Jean Nicolas Bouilly (1763–1842) und die Genese des Leonorenstoffes. *Léonore ou L'amour conjugal* als *Fait historique* der Revolutionszeit”. *Archiv für Musikwissenschaft* 48.3 (1991): 199–216.
- Lessing, Gotthold Ephreim. *Dramaturgia hamburska. Wybór*. Tłum. Olga Dobijanka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956.
- Lisiecka, Katarzyna. *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2019.

- , *Świadectwo opery. „Fidelio” Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.
- Lühning, Helga. „Beethovens langer Weg zum *Fidelio*”. *Opernkomposition als Prozess. Referate des Symposiums Bochum 1995*. Hrsg. v. Werner Breig. Kassel: Bärenreiter, 1996. 65–90.
- Martello, Pier Jacopo. *Dialogo della Tragedia antica, e moderna a o sia l'Impostore* [Paris, 1714]. Tłum. fragm. Anna Szweykowska. Anna Szweykowska. *Wenecki teatr modny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981. 116–133.
- Mungen, Anno. „*BilderMusik*” – *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. 2 Bände. Remscheid: Gardez! Verlag, 2006.
- Pavis, Patrice. „Melodramat”. Tegoż. *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne Anna Ubersfeld. Tłum., oprac. i uzup. Sławomir Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998. 285.
- Przyboś, Julia. *L'enterprise mélodramatique*. Paris: José Corti, 1987.
- Przychodniak, Zbigniew. „W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza”. *Dramat i teatr romantyczny*. Red. Dobrochna Ratajczakowa. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992. 309–320.
- Pyzik, Teresa. „Kilka uwag o melodramacie”. *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*. Red. Eleonora Udalska. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1988. 41–62.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015.
- , „Muzyka melodramatu”. *Muzykalia* 1 (2008). http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/ratajczakowa_zeszyt_francuski.pdf: 8 [dostęp: 10.01.2020].
- , „Szarlatan i teatr”. *Teksty* 2 (1976): 28–46.
- Riethmüller, Albrecht. „Die Einheit des Musikwerks in der Vielfalt seiner Fassungen (aus Anlaß von Leonore/Fidelio)”. *Von der Leonore zum Fidelio. Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Hrsg. v. Helga Lühning, Wolfram Steinbeck. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000. 25–40.
- Rougemont, Martine de. „Le Mélodrame classique: exercice de poétique retrospective”. *Revue des sciences humaines* 162 (1976): 163–170.

- Stachuła, Daniel. „*Melpomeny podrzucone dziecię oraz grand monstre*. Porównanie dramatycznej architektoniki dzieł Wojciecha Bogusławskiego – *Herminia, czyli Amazonki* oraz *Izkahar, król Guaxary*”. *Pamiętnik Teatralny* 3 (2017): 16–42.
- Szapkowska, Małgorzata. „Melodramat, czyli potrzeba serca”. *Dialog* 1 (1989): 110–118.
- Taylor, Charles. *Etyka autentyczności*. Tłum. Andrzej Pawelec. Kraków: Znak, 2002.
- Tomaszewski, Boris. „Francuski melodramat początku XIX wieku”. Tłum. Eugeniusz Szrojt. *Dialog* 11 (1967): 109–124.
- Von der Leonore zum Fidelio. Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Hrsg. v. Helga Lühning, Wolfram Steinbeck. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.
- Weber, Samuel. *Teatralność jako medium*. Tłum. Jan Burzyński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Wild, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle. Les théâtres et la musique*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989.

An Aristotelian Frame Story, or Melodrama in Opera's Embrace: A Case Study of the Grave-Digging Scene in Ludwig van Beethoven's *Fidelio*

Summary

This article analyzes the complex connections and interrelations between opera and the French melodrama of the late 18th and early 19th century, using Ludwig van Beethoven's 1814 opera *Fidelio* as a vantage point. Underpinning the author's inquiry is the question about the ways in which the musical plain deepens and amplifies the melodramatic qualities of the operatic work, and the extent to which one can demonstrate the cohesion of dramatic measures of melodramatic provenance in light of the categories proposed by Aristotle in his *Poetics*, including *anagnorisis*, *opsis*, *mythos*, probability, and astonishment (*to thaumaston*). *Fidelio*'s key scene, the grave-digging duet (Act II, No. 12: *Melodrama and duet*), may serve as a case in point for Beethoven's use of such a melodramatic structure.

The article comprises four sections. In the first section, the author discusses the connections between Beethoven's opera and its French melodramatic counterpart, J.N. Bouilly and P. Gaveaux's comic opera, *Léonore ou l'amour conjugal. Fait historique en deux actes et en prose mêlée de chants* (1798). The second section discusses *Fidelio*'s melodramatic structure, while the third analyzes the dramatic layout of the grave-digging scene (Act II, No. 12), emphasizing its key dramatic measures, such as 1) the deceleration of time, 2) the intensification of the characters' emotions, 3) the accumulation

of events culminating in a resolution and a chain of recognitions (*anagnorisis*), 4) the effect of quasi-reality created in line with the law of probability, and 5) the association of astonishment (*to thaumaston*) with the rule of suspense. Owing to their melodramatic properties, all of these dramatic measures help appreciate Beethoven's opera as an immensely sophisticated and refined work of art. The author metaphorically reads *Fidelio* as what she dubs the "Aristotelian frame story," on account of its consistent rearrangement of a dramatic form based on the Aristotelian tragedy. The fourth and final section of the article points to the crucial role of the musical plain in creating *Fidelio's* setting. In Beethoven's opera, music serves as a commentator (much like a narrator in an epic story – hence the notion of the "Aristotelian frame story"), regulates the flow of time and (in step with melodramatic intent) nudges one towards the key feelings, premonitions, emotions, and reasoning of *Fidelio's* characters.

Keywords: melodrama, opera, Aristotelian poetics, suspense, *anagnorisis*, dramaturgy of opera, Beethoven's *Fidelio*

Słowa kluczowe: melodramat, opera, poetyka Arystotelesa, suspens, *anagnorisis*, dramaturgia opery, *Fidelio* Beethovena