

Tragedia lalki w żywiole komedii. Operowy kontekst filmu *Aria* Piotra Sapiiegina (2001)

DOI: 10.14746/rfn.2018.19.8

Lalka, martwy przedmiot aspirujący do naśladowania żywego człowieka, istota – jak twierdził Lothar Buschmeyer – ze swej natury zawsze groteskowa i komiczna, choć z woli artysty zdolna przeistoczyć się w tragiczną¹, podlega w filmie animowanym prawom niewątpliwie innym niż prawa teatru – sztuki, z którą od wieków pozostawała w symbiozie. Przede wszystkim radykalnemu osłabieniu ulega w filmie więź łącząca lalkę z animatorem, ugruntowana na właściwej teatrowi grze żywego aktora. Właściwą materią lalkowego filmu animowanego jest – podobnie jak w teatrze – życie plastyki², tyle że wykreowane za pomocą fotografii³ i w związku z tym dostarczające widzowi innego typu złudzenia, wrażenia obcowania

z rzeczywistością wprawdzie przerysowaną i wystylizowaną, ale osobiwie autonomiczną, zdającą się trwale i własnymi siłami istnieć poza rejestrującym ją medium. W tym miejscu wypada – nieco abstrakcyjnie – rozgraniczyć dwie kwestie: (1) możliwości wyrazowych lalki artystycznej jako szczególnego rodzaju artefaktu o rzeźbiarskiej proweniencji (specyfikę tego kierunku namysłu poświadczająby również rozliczne literacko-filozoficzne opisy zgłębiające istotę lalki) i (2) estetyki medium (teatru, filmu), w ramach którego lalka występuje i którego regułom – z wszelkimi konsekwencjami dla sposobu konstruowania znaczeń – podlega⁴. Patrząc *ex negativo* przez pryzmat uwarunkowanych medialnie różnic estetycznych kształtujących tradycje przedstawieniowe teatralną i filmową, tym precyzyjniej udaje się zarysować istniejący między nimi obszar ciągłości. Byłby ten obszar swoistym kontinuum rozwiązań artystycznych charakteryzujących „myślenie lalką”, świadczących o tym, że również film lalkowy buduje swój potencjał ekspresyjny na środkach wypróbowanych przez teatr, a więc sięga po język metafory wizualnej, poddaje rzeczywistość i jej parametry czasowe swobodnym

¹ L. Buschmeyer, *Die Kunst des Puppenspiels*, Erfurt 1931; cyt. za: H. Jurkowski, *Czy koniec specyfiki? Estetyka teatru lalek w końcu wieku*, „Teatr Lalek” 2000 nr 4 (63), s. 3.

² H. Jurkowski, *Die Puppe als ästhetisches und gesellschaftliches Phänomen*, [w:] *Figur und Spiel im Puppentheater der Welt*, red. Publikationskommission der UNIMA pod kier. D. Szilágyi, współpraca: L. Krafft i in., Berlin 1980, s. 15.

³ Zob. W. Starewicz, *Plastyka ożywiona*, „Film na Świecie” 1984 nr 307–308, s. 27–28. Jak przenikliwie zauważał Starewicz, kreacja ruchu nie jest jeszcze tożsama z kreacją życia. „Technika ruchu jakkolwiek doskonała, nie tworzy nic innego tylko ruch (częstokroć nowy i interesujący), ale nie tworzy wewnętrznego życia marionetki. Dla osiągnięcia tego celu trzeba czegoś więcej niż technika, trzeba czegoś, co animator musi sam posiadać i obdarzyć «tym» kreowaną marionetkę” (ibidem, s. 28).

⁴ Na temat komparatystyki mediów jako metody badawczej zob. W. Faulstich, *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu «The War of the Worlds» von G.H. Wells*, Heidelberg 1982, s. 53–60.

metamorfozom⁵, w lalce odnajduje „ekstrakt człowieka”⁶, a w samym posługiwaniu się nią – zachętę do obnażania umowności gry⁷. Jak mówił Friedrich Wolf, przypominając fundamentalną, a od dawna już zretoryzowaną myśl o funkcji teatru, scena marionetek to „wycinek, poprzez który oglądamy i w którym jesteśmy oglądani”. Niczym w źrenicy oka odbija się w nim w pomniejszeniu człowiek w jego prawdziwych rozmiarach⁸. Film *Aria* Piotra Sapieginą – główny przedmiot niniejszych rozważań – nie tylko pomysłowo wyzyskuje metaforę teatru i wypróbowane przez to medium walory wizualnego języka animowanej

plastyki w służbie narracyjnej zwięzłości, lecz także nawiązuje do długiej, sięgającej korzeniami XVII wieku, tradycji łączenia przedstawień lalkowych z teatrem operowym. Przede wszystkim temu jednemu obszarowi teatralno-filmowej ciągłości poświęcony jest ten artykuł.

O KOMIZMIE LALEK I LALKOWEJ EROTYKI Z PERSPEKTYWY OPERY

Świat lalek to świat konwencji. Lalki są tak samo nieprawdziwe jak [nieprawdziwe jest] zachowanie bohaterów operowych, gdy śpiewają oni swoje arie. W ambicji grania heroiczych postaci, w gestach pełnych godności zawiera się specyficzna dwuznaczność lalek. Cechuje ją, tak jak całą sztukę operową, powaga i zarazem komiczność, wzniosłość i pełna sztuczność⁹.

Poświęcając niewielki fragment swego syntetycznego eseju zagadnieniu konfrontacji lalki z muzyką operową, Henryk Jurkowski miał na uwadze podatność języka ekspresji na komediowe odkształcenie, będącą rezultatem skrajnej konwencjonalizacji obu form artystycznych¹⁰. W odniesieniu do opery już w XVII wieku tę właściwość wykorzystywały z powodzeniem francuskie trupy teatralne, zapoczątkowując – w ramach przełamywania monopolu paryskiej Académie Royale de Musique – marionetkowe tradycje komediowego i czysto parodystycznego naśladownictwa śpiewanych przedstawień muzycznych, które preferować będzie również teatr XIX i XX wieku, niezależnie od tego, że nie brak w historii opery lalkowej przykładów imitacji pozbawionych prześmiewczego

⁵ Zob. P. Molnár Gál, *Theater mit Puppen*, [w:] *Das ungarische Puppentheater heute*, przeł. J. Till, red. D. Szilágyi, Budapest 1978, s. 20; D. Szilágyi, *Drei Jahrzehnte Budapester Staatliches Puppentheater*, [w:] ibidem, s. 10: „Gra lalkowa różni się od teatru przede wszystkim tym, że potrafi zestawiać ze sobą na równych prawach rzeczywistość przedmiotów i grę ludzkiej fantazji, że stapia rzeczywistość z nierzeczywistością, pozwala w pełni naturalnie występować na przemian elementom cudownym i codziennym oraz ma władzę wyrażania myśli w sposób przedmiotowo-obrazowy” ([...] *daß es die gegenständliche Wirklichkeit und das Spiel der menschlichen Phantasie gleichwertig nebeneinander zu stellen vermag, daß es Realität und Irrealität miteinander verschmilzt, Wunder und Alltägliches ganz natürlich miteinander abwechseln läßt und Gedanken gegenständlich-bildlich ausdrücken kann*). Tu i dalej – jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie pochodzi od autorki artykułu.

⁶ K. Eidam, *Puppentheater und Autor. Referat auf der Konferenz der Puppenspieler und Autoren am 20./21. Mai 1959 in Karl-Marx-Stadt*, Leipzig 1959; cyt. za: *Figur und Spiel...*, op. cit., s. 199. Konstatując, że „najgorszą lalką, jaką można sobie wyobrazić, jest człowiek”, (*Die schlechteste Puppe, die man sich vorstellen kann, ist der Mensch*), Eidam wyrażał podstawową obserwację wielu innych autorów piszących o konwencji lalkowej. „Dlaczego? – pytał. – Ponieważ w takim wypadku wszystkie rysy istotne ulegają przemieszeniu z częściowo lub całkowicie nieistotnymi, nic nie zostaje wyselekcjonowane, zsyntetyzowane, wyabstrahowane, przetransponowane, spotęgowane” (*Warum? Weil da alle wesentlichen Züge mit den unwesentlicheren und völlig unwesentlichen verquickt sind, weil da nichts ausgewählt, nichts zusammengefaßt, abstrahiert, umgesetzt, verdichtet ist*).

⁷ Zob. J. Lotman, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teatr Lalek” 1990 nr 1 (29), s. 3: „[...] jeśli żywy aktor gra człowieka, to lalka na scenie gra aktora. Staje się przedstawieniem przedstawienia. Ta poetycka podwójność obnaża umowność, czyni przedmiotem przedstawianym również sam język sztuki”.

⁸ „Bez trudu dostrzegamy, jak, ujęta w ramy gry lalkowej, cała życiowa szamotanina jawi się jako »gra«, porównanie, »laleczka«, *pupilla!* Niczym w źrenicy oka, duży człowiek odbija się w tym, co nadzwyczaj małe, a przecież doskonałe. To wycinek, poprzez który oglądamy i w którym jesteśmy oglądani” (*Wir sehen müheles durch den Rahmen dieses Puppenspiels das ganze zappelnde Leben als »Spiel«, als Gleichnis, als »Püppchen«, Pupilla! Es spiegelt sich – wie in der Pupille – der große Mensch in winziger Kleinheit und doch Vollkommenheit. Es ist der Ausschnitt, durch den wir sehen und in dem wir gesehen werden*). F. Wolf, *Pupilla (Kasperltheater)*, „Die Neue Schaubühne” 1919 R. 1 z. 10, s. 314; cyt. za: *Figur und Spiel...*, op. cit., s. 73.

⁹ *Die Welt der Puppen ist eine Welt der Konventionen. Die Puppen sind ebenso unwahr wie das Verhalten der Opernhelden, wenn sie ihre Arien singen. In der Ambition, heroische Gestalten spielen zu wollen, in den Gesten voller Würde ist die spezifische Zweideutigkeit der Puppen enthalten. Sie ist ernst und belustigend zugleich, erhaben und voller Künstlichkeit wie die gesamte Opernkunst*. H. Jurkowski, *Die Puppe als...*, op. cit., s. 22.

¹⁰ Bardziej szczegółowe w tym aspekcie rozważania Holgera Sandiga – wychodzące od tej samej obserwacji – zmierzają ku wyróżnieniu konkretnych form teatru operowego skutecznie łączących się ze sztuką lalkową: będą to przede wszystkim Singspiel i opera buffa – jako gatunki komediowe, celebryjące żywioł gry, w których muzyka pełni funkcję iluzjotwórczą. Ograniczenia te zdają się nie istnieć w wypadku parodii operowych. Zob. H. Sandig, *Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen*, München 1958, s. 123–133.

nastawienia¹¹. W swej warstwie humorystycznej film Piotra Sapiegina wskrzesza te dalekie echa, nie dążąc wszakże do bycia jakimkolwiek wariantem teatralnej opery lalkowej. Figury w nim występujące nie śpiewają, nie naśladują też w żadnej mierze aktorskich zachowań śpiewaków. Odgrywają tylko losy fikcyjnych osób, które – rzecz oczywista, ale warta wypowiedzenia – wykreowane zostały pierwotnie na sposób operowy, czyli poprzez muzykę i śpiew. Można więc śmiało stwierdzić, że w samej fizjonomicznej koncepcji lalek Cio-cio-san (*Butterfly*) i Benjamin Franklina Pinkertona, odtwórców głównych postaci tragedii Giacoma Pucciniego *Madama Butterfly*, której libretto posłużyło za kanwę filmowej opowieści, musiały brać udział wyobrażenia pochodzące z całościowej lektury opery, z pełnego doświadczenia dzieła dramatyczno-muzycznego.

Filigranowa czarnowłosa *Butterfly* o jasnej cerze, skośnie wykrojonych oczach i dziecięcym wyrazie twarzy, spotęgowanym prostym modelunkiem nosa i uszu, już w piątym ujęciu filmu spotyka się z Pinkertonem – nieodmiennie uśmiechniętym, smagłym, muskularnym, sprawiającym wrażenie żywej reklamy samego siebie i amerykańskiej kultury wraz z jej ideałem piękna. Funkcję ekspozycji pełni w utworze scena erotyczna przedstawiająca cielesne zbliżenie dwojga bohaterów, gliniano-tekstylną lalki kobiecej oraz wywołującej efekt sztywności i – notabene – nienaturalności plastikowej lalki męskiej. Ekspozująca seksualną anatomię figur i mechaniczną „kinetykę”¹² aktu miłosnego, a przy tym starannie odtwarzająca wizualne zasady kreowania atmosfery zmysłowej intymności przez wybór planów bliskich oraz konwencjonalnego brzmienia muzycznego, scena ta nie ukrywa swego humorystycznego charakteru, tym bardziej że ponadto wyraźnie dialoguje z rozbudowanym operowym duetem z końca I aktu

operę Giacoma Pucciniego, który zdecydowanie humor upodrzednia.

Pucciniowski duet *Butterfly* i Pinkertona, odmalowujący z ogromnym wyczuciem tempa i wagi ceremoniału niecierpliwość poślubnej nocy – począwszy od wprowadzenia młodej gejszy do domu, poprzez zasunięcie ruchomych ścian budynku i odosobnienie kochanków, aż po rytualną zmianę szaty panny młodej i wyznanie miłości – wypełnia w operze całą drugą część aktu i przeciwstawia dynamicznej, pełnej ruchliwej krzątaniny części pierwszej statykę postaci, kameralność i skupienie na przedstawianiu doznań kochanków. Jak mówi Cio-cio-san: *Sì, sì, noi tutti soli.../ E fuori il mondo...* („Tak, tak, oboje sam na sam.../ A na zewnątrz świat...”)¹³. Oddzielenie od świata, udosłownione scenograficznie, jest w operze początkiem dramatu *Butterfly*, w II akcie całkowicie już obezwładnionej iluzją trwania miłości Pinkertona, a w rzeczywistości kroczącej wprost na spotkanie swemu tragicznemu przeznaczeniu. W tym precyzyjnie skonstruowanym dramacie, w którym niezmienna scenografia pogłębia tylko wrażenie fatalności i bezwyjściowości¹⁴, nie tylko miejsca, sytuacje i przedmioty, lecz także słowa i obrazy poetyckie podporządkowują się prawu symetrii i naznaczone są piętnem znaczeniowej podwójności. Niewątpliwie najważniejszy z tych obrazów – obraz skrzywdzonego motyla – pojawia się na prawach antycypacji w zwieńczeniu miłosnego duetu I aktu¹⁵, gdy do głosu dochodzi

¹³ G. Puccini, *Madama Butterfly* (da John L. Long e David Belasco), tragedia Giapponese di L. Illica e G. Giacosa, Milano 1920 (reedycja wydania z roku 1907), s. 161–162, <[http://imsjp.nl/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP43383-PMLP07734-Puccini_-_Madama_Butterfly_-_Act_I_\(full_score\).pdf](http://imsjp.nl/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP43383-PMLP07734-Puccini_-_Madama_Butterfly_-_Act_I_(full_score).pdf)> (10.08.2017). W całym artykule fragmenty libretta cytowane są za tym wydaniem.

¹⁴ Pomysł stałej oprawy scenicznej akcji, sprzyjający wydobyciu postępującej izolacji *Butterfly* od otaczającego ją świata i kumulacji znaczeń budowanych na przestrzeni całej opery, przejęty został z jednoaktowej sztuki Davida Belasco *Madame Butterfly*, która była dla Pucciniego bezpośrednią inspiracją do stworzenia adaptacji muzycznej. Wyraźnie włączając obszar wizualny w kształtowanie całościowej dramaturgii opery poprzez konsekwentne podkreślanie związku łączącego *Butterfly* z domem – związku sięgającego aż po utożsamienie – kompozytor pozostawał w zgodzie z normami kultury japońskiej. Zob. H.M. Greenwald, *Picturing Cio-Cio-San: House, Screen, and Ceremony in Puccini's „Madama Butterfly”*, „Cambridge Opera Journal” 2000 t. 12 nr 3, s. 237–247 i n.

¹⁵ Obraz motyla z kruchymi skrzydłami, które złamać obawia się (retorycznie) Pinkerton i (faktycznie) Sharpless, wprowadzony zostaje jeszcze przed wejściem *Butterfly* na scenę; zamyka arię *Amore o grillo* i stanowi punkt odniesienia dla wywiązującego się następnie dialogu.

¹¹ Zob. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, Warszawa 1970, s. 149–151, 173–188. Zob. także: M. Nedbal, *Live Marionettes and Divas on the Strings: „Die Zauberflöte”s Interactions with Puppet Theater*, „The Opera Quarterly” 2012 t. 28 nr 1–2, s. 22–25. Martin Nedbal uściśla, że pierwsze opery lalkowe wystawiane były już na początku XVII wieku w Wenecji, zanim w latach 70. rozpoczęły karierę w paryskim Théâtre des Pygmées pod kierunkiem Dominique’a de Normandina, zw. La Grille, i poważnie zagroziły sukcesom oper J.-B. Lully’ego.

¹² Zapożyczam to trafne określenie z tekstu Andrzeja Z. Mako-wieckiego, *Lalka, Eros, seks*, „Teatr Lalek” 1988 nr 1–2 (21–22), s. 17.



Ilustracje 1–4: Butterfly i Pinkerton. *Aria*, reż. Piotr Sapiegin, Kanada/Norwegia 2001.

U góry: Fizjonomia głównych bohaterów historii; u dołu: Estetyka sceny erotycznej.

strach dziewczyny i po raz ostatni wybrzmiewa w muzyce uporczywie powtarzany motyw wyklęcia Butterfly, umiejętnie zneutralizowany przez Pinkertona romantycznym zrównaniem aktu schwytania motyla z aktem wzięcia Cio-cio-san w posiadanie. Wprawdzie, jak słusznie zauważa Michele Girardi, powierzchowność uczuć Pinkertona nie ulega zatarciu nawet w tej tak wybitnie sprzyjającej wydobyciu piękna tenorowego głosu partii dzieła¹⁶, jednak można uznać, że wyjątkowość lirycznego nokturnu, przepelnionego żarem pożądania¹⁷, polega i na tym, że pozwala on

widzowi na czas jakiś zapomnieć o fikcyjności ślubu *all'uso giapponese*¹⁸, już na początku opery zdemaskowanego jako kłamstwo.

A zatem erotyczna scena lalek w filmie *Aria*, stosując udosłownienie i przenosząc punkt ciężkości z wyrazu uczuć postaci na ukazanie aktu cielesnego, parodiuje operę w tym sensie, że rozszerza repertuar przedstawianych przez nią obrazów – a chodzi tu o przedstawianie trojaki, słowno-muzyczno-sceniczne – o element obcy jej stylistyce, gdyż pochodzący z rejestru niskiego. Nie jest to też element przypadkowy –

¹⁶ Zob. M. Girardi, *Puccini. His International Art*, przeł. L. Basini, Chicago 2000, s. 242–243.

¹⁷ Już na etapie pierwszego szkicu libretta Luigi Illica był przekonany, że duet miłosny Cio-cio-san i Pinkertona walorami poetyckimi powinien

bez mała przewyższać scenę Rodolfa i Mimi z *La Bohème*. Zob. *Carteggi pucciniani*, red. E. Gara, Milano 1958, s. 209–210 (list 249). Cyt. za: J. Budden, *Puccini. His Life and Works*, New York 2005, s. 232.

¹⁸ G. Puccini, *Madama Butterfly...*, op. cit., s. 42.

przeciwnie, pozwala on uderzyć w to, co w operze najświętsze, gdy doniosłość „wyznania” miłosnego (budowaną na przestrzeni połowy aktu) sprowadza do „czynności fizycznej”. Uchwytne jest również w zabiegu Sapiiegina zmiana perspektywy narracyjnej względem opery: o ile u Pucciniego Pinkerton zdaje się dorastać na czas duetu do wyżyn miłosnego patosu charakteryzującego punkt widzenia Butterfly, o tyle w filmie dominuje w tym miejscu optyka Pinkertona. Z drugiej jednak strony, poprzez sposób przedstawienia trawestujący estetykę scen miłosnych właściwą filmom żywego planu, ten nowy obraz zrównany zostaje w prawach z klasycznymi obrazami filmu fabularnego i tym samym osłabia się ośmieszający potencjał pierwszego zabiegu adaptacyjnego. Tyle w kwestii operacji fabularno-narracyjno-stylistycznych. Ale pozostaje jeszcze problem animowanych lalek i „naturalnego dystansu, jaki lalka wnosi do obrazów erotycznych, nawet najbardziej śmiałych”¹⁹.

Rozpoznana jako sztuczny aktor-miłośnik, zaprzecza prawdzie aktu erotycznego, wprowadza doń nawias, cudzośłów, przypomina, że chodzi o „przedstawienie” często wykipujące, a nie o prawdziwe lub bliskie prawdziwe doznanie. Wszystko to wskazuje wyraźnie, że erotyzm w teatrze lalek posiada inny wymiar niż w teatrze aktorskim²⁰.

Dwie rzeczy stają się w konwencji lalkowej nieosiągalne: erotyka poważna i erotyka dosłowna²¹. Sapiiegina jest doskonale świadom źródeł tego ograniczenia. Wyrażenie kolejnych stadiów emocjonalnych Butterfly – rozkoszy (scena erotyczna), bólu (rozstanie z dzieckiem) i rozpacz (samobójstwo) – wiąże się u niego ściśle z jakąś metamorfozą lalkowego ciała i nieustannym przypominaniem o tym, że nawet najpoważniejsze i najtragiczniejsze treści objawiają się w filmie lalkowym zawsze w nawiasie humorystycznej umowności, ugruntowanej na fakcie cielesnej nietożsamości „ja” lalki i jej ciała²². Historia opowiadana

przez Sapiiegina to konsekwentnie przeprowadzony dramat ciała, toteż scenę naocznego przedstawienia seksualnego zbliżenia należy czytać jako element tej historii – ogniwo pewnej całości dramaturgicznej. Dopiero z perspektywy finału, w którym Cio-cio-san dokonuje fizycznej autodestrukcji – zniszczenia materii budującej jej ciało i szkielet – fizyczna dosłowność tego epizodu staje się całkowicie zrozumiała.

Warto pamiętać, że komediowy kontur tragiczna historia Butterfly otrzymuje już w samym dziele Pucciniego, szczególnie w pierwszej połowie I aktu. Okoliczność ta pozwala z innej jeszcze perspektywy spojrzeć na film Piotra Sapiiegina. Wyjaskrawione w nim groteskowo cynizm i arogancja Pinkertona, sprzężone z plakatową amerykańskością, to w rzeczywistości cechy zaczerpnięte z opery, tyle że – inaczej niż w pierwowzorze – nie zrównoważone jakimkolwiek atutem (wszak Pinkerton nie może tutaj śpiewać). Przynależne bohaterowi w operze dwie „portretowe” arie – *Dovunque al mondo* i *Amore o grillo*, pierwsza obramowana potężnymi cytatami amerykańskiego hymnu narodowego – a także epizody zwiedzania nowo nabytego domu i przyjmowania krewnych Cio-cio-san, zdradzają profil donzuan-obejzswiata, płytkiego egoisty, papierowy ślub traktującego jako wykwit swej naturalnej (tzn. amerykańskiej) energii²³, a żonę na niby – jako łatwy łup. Zresztą właśnie „papierowość” procederu, zderzona z papierowością ścian japońskiego domu²⁴ i związanej z tym modyfikowalnością przestrzeni życia, staje się w ekspozycyjnej scenie opery źródłem żartów i wyjątkowego dramatyczno-muzycznego konceptu, który z czasem nabierze

¹⁹ H. Jurkowski, *Erotyka i teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1988 nr 1–2 (21–22), s. 2.

²⁰ Ibidem.

²¹ Jak pisał Andrzej Z. Makowiecki (*Lalka...*, op. cit., s. 17), w materii erotycznej teatr lalek oferuje „[...] tylko możliwość gradacji, zaprojektowania poziomu śmiechu – od rechotliwej akceptacji «kinetyki seksualnej» do subtelnego rozbawienia parodią i karykaturą cielesnych uniesień”.

²² Zob. M. Augustyniak, *Aktorstwo lalki*, „Teatr Lalek” 1990 nr 1 (29), s. 4–5.

²³ Zarówno postać Pinkertona, jak i sama fabuła opery oparte są na trzech źródłach literackich: wpływowej autobiograficznej powieści Pierre’a Lotiego *Madame Chrysanthème* (1887), opowiadaniu Johna Luthera Longa opublikowanym w „Century Magazine” (1897) oraz – prymarnie – na sztuce teatralnej Davida Belasco *Madame Butterfly*, oglądanej przez Pucciniego w londyńskim Duke of York’s Theatre w czerwcu 1900 roku. Wzajemne zależności między tymi tekstami a operą Pucciniego zostały obszernie opisane w literaturze przedmiotu. W kontekście filmu Sapiiegina – zgodnie z prawem funkcjonowania serii tematycznej (zob. J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] eadem, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 34–52) – słuszniesze niż wskazywanie dalekich literackich antecedencji wydaje się potraktowanie opery *Madama Butterfly* jako właściwego punktu odniesienia. Ma to swoje uzasadnienie, rzecz jasna, również w muzyce cytowanej w ścieżce dźwiękowej filmu.

²⁴ Niezwykłość japońskiego domu okupowała już wcześniej wyobraźnię Pierre’a Lotiego i Johna Luthera Longa. Zob. H.M. Greenwald, *Picturing Cio-Cio-San...*, op. cit., s. 239.

charakteru centralnej teatralnej metafory i zdąży odślonić swoje tragiczne przesłanie: *Sono in questo paese/ elastici del par, case e contratti* („W kraju tym domy i kontrakty są tak samo elastyczne”) – mówi Pinkerton, a brzmienie fletów dopowiada właściwy sens krótką ulotną frazą melodyczną, niemieszczącą się w pełni ani w zachodnim, ani we wschodnim idiomie muzycznym. Niczym w pamiętnej scenie *Wesela Figara*, otwierającej komediowy świat bezceremonialnym *Cinque..., dieci..., venta...* głównego bohatera, Puccini przedstawia nam Pinkertona najpierw jako tego, który mierzy wzrokiem przestrzeń swego nowego (jakkolwiek tymczasowego) mieszkania. Cieszą go dające sobą swobodnie manewrować sufity, ściany, podłogi, które komponują się w coś na kształt składanego domu (*una casa a soffietto* [= dom dający się zdmuchnąć niczym domek z kart], *una casetta/ che obbedisce a bacchetta* [= domek zmieniający się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki]) – ruchomej konstrukcji, która będzie dla Butterfly tyleż obietnicą (akt I), ile pułapką (akt II). Muzycznym ekwiwalentem tej konstrukcji²⁵ jest otwierające akt czterogłosowe fugato – żywe i kompletne w pierwszej części opery, wybrakowane i jakby pozbawione swej pierwotnej energii w tragicznej części drugiej²⁶. Fragment tej zrekontekstualizowanej już w dziele Pucciniego melodii posłuży Normandowi Rogerowi – adaptatorowi muzyki w utworze Sapiegina – do podmalowania obrazów otwierających drugie pięć minut filmu.

ADAPTACJA MUZYKI OPEROWEJ GIACOMA PUCCINIEGO

W 10-minutowym filmie Sapiegina wyróżnić można dwa akty podzielone w sumie na pięć epizodów, których narracyjną ciągłość wspiera ścieżka dźwiękowa oparta w całości na muzyce z opery

Madama Butterfly Pucciniego, a dokładniej na arii *Un bel dì vedremo*. Normand Roger nie cytuje tej kompozycji linearnie i nie pozostawia jej bez reszty poza światem przedstawionym dzieła – zgodnie z konwencją wypróbowaną w antologiach filmowych, takich jak *Aria* (1987) czy *Opéra imaginaire* (1993) – lecz zwielokrotnia, by tak rzec, sposób jej funkcjonowania przez zastosowanie dwóch istotnych rozwiązań: (1) przez włączenie tematu muzyki do warstwy fabularnej filmu i (2) przez uaktywnienie poziomu muzycznej metanarracji.

W pierwszym wypadku chodzi o wprowadzenie do filmowej fabuły nieznanego operze Pucciniego rekwizytu – gramofonu. Pozwala on zaistnieć w diegezie filmowej tej samej muzyce, która spleta się ze światem przedstawionym od zewnątrz, i nadać jej charakter muzyki pierwszego stopnia (rzeczywistej, gdyż dobiegającej z trzeszczącej płyty gramofonu obsługiwanego przez postaci), nieustannie dialogującej z odbieraną jako pozakadrowa muzyką drugiego stopnia (nierzeczywistą w tym sensie, że ukierunkowaną na zniknięcie w akcie percepcji obrazu). Twórcy konfrontują widza z całą serią takich „przeskoków” z jednego na drugi poziom muzycznej obecności i swobodnie operują warstwą wokalną arii jako werbalnym nośnikiem opowieści. Aby dokładnie zrozumieć możliwości kreacyjne tych zabiegów, trzeba wszakże najpierw rozpoznać potencjał wyrazowy i dramaturgiczny arii *Un bel dì vedremo*.

Arię wykonuje opuszczona przez Pinkertona i od trzech lat wiernie, acz naiwnie, czekająca na jego powrót Cio-cio-san. Jesteśmy w II akcie opery. Rozpoczynająca go rozmowa ze służącą Suzuki daje wyobrażenie o rozmiarach fikcji, w której tkwi bohaterka, a którą demaskuje przed słuchaczem nawet orkiestra. Wymuszone na służącej przyznanie racji Butterfly, niewzruszonej w swych płonnych pragnieniach, skutkuje u Suzuki niekontrolowanym wybuchem płaczu. Aria *Un bel dì vedremo* – z jej szczegółowym opisem powrotu rzekomego męża – stanowi bezpośrednią reakcję na wyczuwaną przez służącą beznadziejność położenia i przypieczętowanie całkowite pograżenie się bohaterki w urojonym świecie. Istotnie, jak zauważał Girardi, po przekroczeniu tego progu „dystans między rzeczywistością a ułudą nie może być większy”²⁷.

²⁵ Dyscyplina, z jaką Puccini wprowadza w ośmioaktowych odstępach kolejne głosy, i jej efekt obrazowy w postaci wrażenia przesuwających się płaszczyzn brzmieniowych korespondują z prezentowaną Pinkertonowi ruchomością ścian japońskiego domu, które „na życzenie pojawiają się i znikają” (*Vanno e vengono a prova/ a norma che vi giova*). Zob. M. Girardi, *Puccini...*, op. cit., s. 235–236. Tę mimetyczną właściwość fugata Pucciniego wykorzystał interesująco Woody Allen w sekwencji montażowej ujęć budynków w filmie *Hannah i jej siostry*.

²⁶ Zob. J. Budden, *Puccini...*, op. cit., s. 258.

²⁷ M. Girardi, *Puccini...*, op. cit., s. 245.

Należałoby więc podkreślić – po pierwsze – szczególne miejsce arii w operze oraz – po wtóre – jej akcentujący teraźniejszość deskrypcyjny i wybitnie obrazowy charakter. Wyimaginowana scena przypomina

gotowy do odegrania scenariusz, w którego przebiegu pełnemu doprecyzowaniu ulegają relacje przestrzenne, elementy akustyczno-wizualne otoczenia, a także zachowania, myśli i emocje postaci.

*Un bel dì vedremo
levarsi un fil di fumo
sull'estremo confin del mare.
E poi la nave appare.*

*Poi la nave bianca
entra nel porto,
romba il suo saluto.
Vedi? È venuto!
Io non gli scendo incontro. Io no.*

*Mi metto là sul ciglio del colle e aspetto,
e aspetto gran tempo
e non mi pesa,
la lunga attesa.*

*È uscito dalla folla cittadina,
un uom, un picciolo punto
savvia per la collina.*

*Chi sarà? chi sarà?
E come sarà giunto
che dirà? che dirà?
Chiamerà „Butterfly” dalla lontana.
Io senza dar risposta
me ne starò nascosta
un po' per celia
e un po' per non morire
al primo incontro;
ed egli alquanto in pena
chiamerà, chiamerà:
„Piccina mogliettina,
olezzo di verbena”,
i nomi che mi dava al suo venire.*

*Tutto questo avverrà,
te lo prometto.
Tienti la tua paura,
io con sicura fede l'aspetto.*

Któregoś pięknego dnia ujrzymy,
jak z samego krańca morza
podnosi się smuga dymu.
A potem ukaże się statek.

Wreszcie biały statek
wpływa do portu,
grzmi salwą na powitanie.
Widzisz? Wrócił!
Nie wyjdę mu na spotkanie. O, nie.

Zatrzymam się na krawędzi wzgórza
i poczekam, nawet długie godziny,
nie będzie mi przykre
długie wyglądanie.

Z miejskiego tłumu wylania się
ktoś, mały punkcik
rusza w stronę wzgórza.

Kto to może być? Kto?
I – gdy już dotrze –
co powie? Co?
Zawoła z oddali: „Butterfly”.
Zostawię go bez odpowiedzi,
nie wyjdę z ukrycia –
trochę dla żartu,
a trochę dlatego, by móc wytrzymać
to pierwsze spotkanie – i nie umrzeć.
Zaniepokoi się pewnie
i zawoła:
„malutka żonko,
kwiecie werbeny”,
imionami, które nadał mi, gdy przyszedł.

To wszystko naprawdę się stanie,
przysięgam.
Powstrzymaj swoje obawy,
z niezachwianą wiarą – będę czekać.

W operze Pucciniego nie ma drugiej takiej arii *d'azione* – położonej w węzłowym punkcie dramaturgicznym, szkicującej popadanie w tragiczne szaleństwo tak oszczędny i jednocześnie tak ekspresyjnymi środkami. Film Sapiegina opiera się na zawartym w arii koncepcie wizyjnego uobecnienia, grając płaszczyznami czasowymi tak, jak gra płaszczyznami narracji muzycznej. Spotkanie Butterfly z Pinkertonem rozgrywa się jednocześnie w teraźniejszości filmowej fabuły, zamrożonej na wieczność przyszłości – jak wynika z epilogu, w którym lalka przywrócona zostaje do życia – i przeszłości operowego cytatu, odtworzanego do znudzenia na zdartej płycie gramofonu.

(1) Strategia muzyczna nr 1

Mówiłam o „przeskokach” w diegetycznym i nie-diegetycznym cytowaniu muzyki jako o pierwszej kompozytorskiej strategii konstrukcyjnej. Przyjrzyjmy się kilku takim operacjom i wewnątrzstrukturalnym powiązaniom powstającym dzięki nim na przestrzeni całego utworu, nie tracąc zarazem z pola widzenia podstawowej funkcji zmysłnego rozwiązania: obnażania iluzoryczności niesionej przez muzykę Pucciniego i obezwładniania jej śmiechem. Bo czyż nie tak właśnie reagujemy, widząc nagich Butterfly i Pinkertona, słuchających dobiegającego z gramofonu fragmentu arii *Un bel di vedremo* lub oglądając Cio-cio-san wydającą na świat dziecko w towarzystwie tegoż samego muzycznego akcesorium? Sama jakość dźwięku wydobywającego się z leciwego sprzętu zdaje się zadawać kłam jakimkolwiek wzniosłym tęsknotom. Już w inicjalnym epizodzie filmu ustanowiony zostaje taki właśnie modus opowiadania.

Aria cytowana jest od początku wraz z tekstem, który urywa się po pierwszym, inicjującym opowieść dwuwiersie (*Un bel di vedremo/ levarsi un fil di fumo*), by ustąpić miejsca muzyce sfunkcjonalizowanej do uwznioślenia sceny erotycznej. Następnie, przy zachowaniu ciągłości przebiegu melodycznego, przenika na poziom *source music*, a jako niediegetyczna towarzyszy pożegnaniu Butterfly i Pinkertona. Pierwsza – trzymi-nutowa – część filmu trwa około jednej trzeciej długości arii, wyraźnie wyodrębniając epizod miłosny, któremu, inaczej niż pozostałym, nie towarzyszy linia wokalna. Precyzyjnie, z dramaturgiczną prawidłowością,

muzyka tej sceny w identycznym kształcie (jako muzyka czysto instrumentalna) i trybie (jako muzyka niediegetyczna) przywołana zostanie w II akcie filmu do podmalowania momentu odebrania Butterfly dziecka przez Pinkertona i jego amerykańską żonę. Chwilę wcześniej – gdy do portu w Nagasaki rzeczywiście powtórnie wpływa wypatrywany przez Cio-cio-san biały statek – dobiegają również (tyle że z gramofonu) te same pierwsze takty *Un bel di vedremo*, które rozpoczynały film Sapiegina, z drobnym wszakże rozszerzeniem tekstowym, tak by można było wyraźnie usłyszeć kluczową frazę *E poi la nave appare*. Efekt symetryczności obu części dzieła, który współtworzy także wspomniane już fugato otwierające II akt opery – w animacji wykorzystane mocno naśladowczo (do zilustrowania biegu postaci oraz sygnału parowca) – zdaje się powielać w miniaturze symetryczną kompozycję opery Pucciniego. W celu udratyzowania sceny oczekiwania głównej bohaterki na przybycie Pinkertona Normand Roger dodatkowo osłabił iluzjotwórczy potencjał muzyki operowej, podejmując próbę jej zagłuszenia przez dobiegające z pokładu odgłosy dyskotekowej zabawy.

W poszukiwaniu podobnych zależności między dwoma aktami filmu docieramy do końcowego epizodu, czyli samobójstwa lalkowej Butterfly, obudowanego w całości muzyką spoza świata przedstawionego, przytaczaną już wcześniej partiami jako muzyka gramofonowa (w scenie słuchania arii z Pinkertonem [*Mi metto là sul ciglio del colle*] i w scenie narodzin dziecka [począwszy od *Chiamerà „Butterfly” dalla lontana* do końca arii]). Logika muzycznego opracowania respektująca tragizm postaci nakazywałaby uwidocznić fakt, że targnięcie się na własne życie – nieważne, jakimi środkami to życie zostało pokazane – jest konsekwencją trwania w miłosnym złudzeniu. I tak właśnie się dzieje. Muzyka strzeże swego patosu, nie przebija się w scenie finałowej na poziom trywialnego gramofonowego brzmienia, gdyż – tak jak zdradzone marzenie – nie może pogodzić się z rzeczywistością. Tekst w tym fragmencie przycięty jest podwójnie znacząco. Z jednej strony zachowuje ciągłość z dopiero co wygasłą melodią dramatycznego rozstania (zaszyfrowaną, jak mówiliśmy, jako melodia sceny erotycznej). *Mi metto là sul ciglio del colle* („Zatrzymam się na krawędzi wzgórza”) – śpiewa raz jeszcze w filmie Sapiegina



Ilustracje 5–10: Samobójstwo lalki. *Aria*, reż. Piotr Sapiegin, Kanada/Norwegia 2001.

U góry: Odebranie Butterfly dziecka przy akompaniamencie muzyki sceny erotycznej; w środku: Butterfly w akcie rozpaczyny opuszczająca miejsce akcji; u dołu: Autodestrukcja lalkowego „ciała”.

Butterfly, podczas gdy jej lalkowa odtwórczyni udaje się nie na skraj wzgórze, lecz na skraj filmowego świata, tam, gdzie kończy się scenografia uzasadniająca jej cielesne istnienie²⁸. Z drugiej strony, wyraźnie wybrakowany cytat słowno-muzyczny drastycznie omija fragment opisujący przyście Pinkertona i koncentruje się od razu na kulminacyjnej partii arii, wydobywającej aż dwukrotnie emfaticzną frazę ze słowem *morir*, jak gdyby z intencją rozpisania scenariusza autodestrukcji na dwa etapy – etap zdjęcia „ciała” i etap rozmontowania przez lalkę tworzącej jej szkielet metalowej konstrukcji. Padające w tekście arii pieśzotliwe określenia – *piccina mogliettina*, *olezzo di verbena* – w zderzeniu z obrazem unicestwiającej się Cio-cio-san i stukiem narzędzi „zbrodni” wywołują efekt tragicznej ironii, nieustannie kontrowanej komizmem sytuacji. Muzyka w scenie samobójstwa prowadzi jednocześnie ku nieuchronnemu końcowi arii Pucciniego, aby dobrać do finałowego fortissimo i jedyne w tej długiej kompozycji ekstatycznego skoku głosu o sekstę w górę; pozostanie jeszcze do zagospodarowania obrazem krótka coda, w materiale tekstowym obejmująca cztery końcowe wersy – deklarację niezłomnej wiary, a w materiale muzycznym przedstawiająca niczym niezmacony obraz potężnej „heroicznej iluzji”²⁹.

²⁸ W operze *Madama Butterfly*, jak w żadnej innej operze Pucciniego, stosowana po wagnerowsku technika lejtmotywiczna wspiera rozwój akcji skupionej na dramacie centralnej bohaterki (zob. M. Girardi, *Puccini...*, op. cit., s. 225, oraz obszernie referowana przez Girardiego argumentacja z tekstu: P. Ross, *Elaborazione leitmotivica e colore esotico in „Madama Butterfly”*, [w:] *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini: Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini a Torre del Lago*, red. J. Maehder, Pisa 1985, s. 99–110). W arii *Un bel di vedremo* spotykają się ze sobą motyw obietnicy powrotu Pinkertona i motyw tęsknoty Butterfly (J. Budden, *Puccini...*, op. cit., s. 259), a także – wykorzystany przez Normanda Rogera z dużym wycuciem walorów dramatycznych – motyw przekleństwa (M. Girardi, *Puccini...*, op. cit., s. 226–227), którego cała tragiczna energia zdaje się przetransponowana w arii na obraz fatalnego wzgórza (melodia towarzysząca słowom *Savvia per la collina*). Jak wiemy, Puccini przedstawia wejście Butterfly na scenę właśnie jako uroczyste wejście na szczyt wzgórza, gdzie oczekuje Pinkerton. To tutaj zawiązuje się węzeł akcji. Wzgórze jest w operze miejscem naznaczonym symbolicznie – jak pisze Girardi, *salire la collina* („wchodzić na wzgórze”) to metafora śmierci Butterfly – i rzeczywiście po raz ostatni odegra ono swoją rolę tuż przed śmiercią bohaterki, gdy ta odesła przybyłych po dziecko Kate i Sharplessa i poprosi ich o powrót za pół godziny (*Fra mezz'ora salite la collina*), zyskując w ten sposób czas na powzięcie decyzji o odebraniu sobie życia.





²⁹ M. Girardi, *Puccini...*, op. cit., s. 244.

(2) Strategia muzyczna nr 2

Koncepcja różnicowania relacji łączących muzykę ze światem przedstawionym filmu obejmuje także strategię, którą nazwałam muzyczną metanarracją. Tak jak sugeruje sam tytuł – *Aria* – animacja Sapiiegina nabiera cech opowieści nie tylko o jednej konkretnej arii, lecz także o arii w ogóle. Ten poziom abstrakcyjności osiągnięty jest poprzez zastosowanie w ostatniej minucie filmu – ukształtowanej jako epilog o wyraźnie dwudzielnej budowie – nowego rodzaju spłotu fabularno-wizualno-muzycznego.

Ukazana w arii *Un bel di vedremo* wizja powrotu Pinkertona, która w układzie fabularnym opery pełni funkcję futurospekcji, w ostatniej części filmu Sapiiegina ulega retrospektywizacji za pośrednictwem obrazu. Całość nabiera w ten sposób charakteru swoistej – zdeeterminowanej wizualnie – arii *da capo*. Prosta kłamra kompozycyjna, polegająca na powtórzeniu początkowych dwóch ujęć, Butterfly z motylem i Butterfly patrzącej poza kadr, uzmysławia ten zabieg, nadając dotychczas snutej narracji filmowej nowy status: historii skazanej na wieczne powtarzanie się. Finałowy zwrot akcji zdaje się podporządkowywać sobie całą dotychczasową opowieść i reorganizować na naszych oczach jej fabularną strukturę. Oto szczątki rozmontowanej Butterfly ożywają za podmuchem wiatru i z ciemnej bezkształtnej materii znów wyłania się znana nam dziewczęca postać, która – jak sądzimy – za moment wprowadzi w kadr swojego Pinkertona. A wszystko to przy dźwiękach patetycznej muzycznej cody, fragmentu arii już u Pucciniego wyodrębnionego harmonicznym, melodycznym i tekstowym. Śpiew Butterfly wyraźnie porzuca tutaj, dzieloną dotychczas z orkiestrą, funkcję „odzwierciedlenia” wyimaginowanej sceny³⁰ na rzecz opisywania uczucia.

³⁰ Zob. S. Kunze, *Koncepcja dramatyczna a związek muzyki ze sceną w „Tannhäuserze” Richarda Wagnera*, przeł. K. Kozłowski, [w:] *Niemieckie studia nad muzyką i dramatem: antologia przekładów na język polski*, wybór, oprac. i posłowie A. Igielska, K. Lisiecka, wstęp K. Kozłowski, przekłady przejr., popr. i oprac. A. Igielska, Poznań 2015, s. 174 („Images” 2015 t. XVI nr 25, Supplement): „Wielorako rozumiana relacja sceniczna, która charakteryzuje dramaty muzyczne Wagnera, wpisuje się w zasadniczą tendencję opery XIX wieku do muzycznego «odzwierciedlenia» sceny. [...] Funkcja wytwarzania podobnych zależności przypada w udziale prawie wyłącznie orkiestrze. Głosy wokalne zaś – jeśli w ogóle biorą udział w realnym procesie konstytuowania sceny – zmierzają w kierunku deklamacji zorientowanej na (zapewne podniosłe) mówienie. Dzieje się tak bez przerwy –

STRUKTURA	CZŁON 1	CZŁON 2
Fabula	Epilog: po samobójstwie Butterfly	Kompozycja pierścieniowa: ożywienie motyla = ożywienie Butterfly
Obraz	Ciemność. Unoszone wiatrem szczątki lalki. Fruwający kolorowy motyl.	Tryb retrospektywny: ujęcie barwne, powtórzenie sekwencji ruchów Butterfly z początku filmu.
		
		
Libretto	<i>Tutto questo avverrà, te lo prometto. Tienti la tua paura, io con sicura fede...</i>	<i>l'aspetto</i>

Pisał kiedyś Béla Balázs – a miał na myśli fizyczność przedmiotów nieorganicznych i wynikające stąd możliwości ich cielesnych metamorfoz – że „lalki muszą odgrywać losy lalek”, nie ludzi³¹. Skoro tak, to nic nie stoi na przeszkodzie, by samoniszcząca się lalka

nawet jeśli w różnych stopniach – w Wagnerowskim dramacie muzycznym i w obszernych partiach także w późnej fazie opery włoskiej (późne dzieło Verdiego, Giacoma Pucciniego)”.

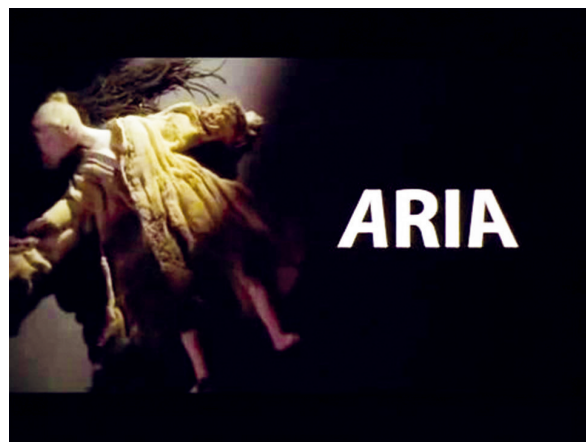
³¹ B. Balázs, *Wybór pism*, wybór i wstęp A. Jackiewicz, przeł. R. Porges, K. Jung, Warszawa 1957, s. 183.

mogła w sprzyjających warunkach dokonać autorekonstrukcji. W filmie tego „sprzyjającego” kryterium uzasadniającego zmartwychwstanie lalki szukać należy nie w jej podmiotowej woli, lecz na płaszczyźnie muzycznej – w tytułowej „arii”. Oprócz dwojakiego statusu dramaturgicznego – bycia jednocześnie częścią większej całości fabularnej (tj. opery *Madama Butterfly*) i jednostką względnie samodzielną pod względem muzycznym i tekstowym – arię charakteryzuje swoistość wyrazowa polegająca na tym, że wszystko, co

śpiewane, choćby miało to być wspomnienie najdalszej przeszłości albo najmniej rzeczywista wizja przyszłości, wyrażone w materii dźwięku i poddane prawdom formy ciężącej prymarnie ku prezentacji afektu, ulega nieuchronnie uteraźnieniu i zastygnięciu w swoistej beczcasowości³². W *Un bel dì vedremo* ta powszechna właściwość arii zostaje jakby podwójnie spotęgowana. Po pierwsze, poprzez wybranie jako kluczowej emocji wiary bohaterki – afektu charakteryzowanego muzycznie i werbalnie bardziej jako pewność niż przypuszczenie (z efektem w postaci szczegółowego, wizualnie nasyconego, scenariusza ponownego spotkania z Pinkertonem). Po drugie, poprzez przełamanie na ostatnich czterech wersach libretta dotychczasowego sposobu obrazowania dramatyczno-muzycznego.

³² W *Un bel dì vedremo* Puccini skonstruował ciekawą dramaturgicznie sytuację, w której zsubiektywizowane „dzianie się” nie występuje samodzielnie – i w tym sensie nie podporządkowuje sobie formy wypowiedzi dramatyczno-muzycznej – lecz jest służebne względem nadrzędnej funkcji arii, jaką jest prezentacja afektu. Rozwiązanie to wymagało z jednej strony obmyślenia struktury muzycznej partycypującej w przedstawianiu rozwijającej się akcji, z drugiej – dbałości o zachowanie prymatu emocji i poruszania się w obrębie tradycyjnej formy zamkniętej. Na poziomie poetyckim mamy tu do czynienia z klasyczną, opisywaną przez starożytne retoryki, figurą myśli polegającą na ożywieniu emocjonalnym wypowiedzi przez zastosowanie opisu uobecniającego (zob. M.T. Ciceron, *O mówcy*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył B. Awianowicz, Kęty 2010, Ks. III, 202, s. 665: „Bardzo bowiem poruszające jest zatrzymanie się w jednej mowie nad czymś dłużej i przedstawienie czegoś tak jasno, jakby się właśnie działo, niemal na oczach obecnych”). Sytuacji tej nie poświęca uwagi Carl Dahlhaus (idem, *Dramaturgie der italienischen Oper*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, t. 2: *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie/ Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*, red. H. Danuser, współpraca: H.-J. Hinrichsen, T. Plebuch, oprac. B. Meischein, Laaber 2001, s. 497–500), a ciekawie uzupełnia ona jego spostrzeżenie, że „[...] wyraz muzyczny w przeciwieństwie do językowego wykazuje tendencję do przedstawiania się w postaci «czystej terażniejszości». To, co przestrzennie lub czasowo odległe, jest muzyce właściwie niedostępne, chyba że środkami Wagnerskiej techniki leitmotywicznej, tak że trudno jest sugestywnie ukazać w operze przedakcję lub akcję niewidoczną” (ibidem, s. 497: „[...] weil musikalischer Ausdruck im Unterschied zu sprachlichem dazu tendiert, sich in «reiner Gegenwart» zu präsentieren. Das räumlich oder zeitlich Entfernte ist der Musik, außer mit den Mitteln der Wagnerschen Leitmotivtechnik, kaum zugänglich, so daß es schwierig ist, in der Oper eine Vorgeschichte oder eine verdeckte Handlung sinnfällig zu machen). Pod pojęciem „akcji niewidocznej” (*verdeckte Handlung*) rozumie Dahlhaus „wydarzenia, które wprawdzie przynależą do czasu, ale nie do miejsca akcji dramatu, i o których donosi się publiczności za pośrednictwem teichoskopii, mowy posłańca lub wzmianki w dialogu” (ibidem: *Unter einer verdeckten Handlung versteht man Ereignisse, die zwar – anders als die Vorgeschichte – der Handlungszeit des Dramas, aber nicht dem Handlungsort angehören und durch Teichoskopie, durch einen Botenbericht oder durch Erwähnung im Dialog dem Publikum mitgeteilt werden*).

Wydźwięk słów jest w tej partii kompozycji Pucciniego ogólniejszy, ma charakter podsumowujący, a muzyka – zintensyfikowana w filmie odgłosami wyjącego wiatru – staje się medium samospełniającego się uczucia. Na przestrzeni kilku taktów wprowadzające odcień niepewności tremolo instrumentów smyczkowych, początkowo jakby mocujące się z popędzanym triolami głosem przysięgi (*Tutto questo avverrà, te lo prometto*), przeistacza się w potężną muzyczną fanfarę i jeszcze przed osiągnięciem toniki (*l'aspetto*) niemalże zanika w masywnym fortissimo instrumentów dętych, dublujących linię melodyczną. W chwili harmonicznego rozwiązania tremolo jest znacznie bardziej ukryte w obrazie brzmieniowym, podtrzymywane przez jedną ledwo słyszalną wiolonczelę i kotły, nie tyle więc dialoguje, ile wprowadza w – rzecz by można – aż karykaturalnie wyrazistą melodię (podwójna obsada oboju, klarnetów, fagotów, obu waltorni i trąbek) wymiar tragizmu. Całość kończy się powrotem do frazy początkowej w nowej odsłonie brzmieniowej. Podobnie w filmie, w którym powrót inicjalnej melodii *Un bel dì vedremo* i pierwszych kadrów z *Butterfly* jest bogatszy o świadomość tragicznego finału, opowiedzianego już wcześniej obrazem i w kołowej strukturze opowieści zakłętą na wieczną pamiętkę. Ten podstawowy pomysł adaptacyjny uchwycono już w grafii filmowego tytułu:



Ilustracja 11: Klamrowa kompozycja filmu zapowiedziana w grafii tytułu. *Aria*, reż. Piotr Sapiegin, Kanada/Norwegia 2001.

Bohater operowy to – bliski bohaterowi lalkowemu – konstrukt oparty na nietożsamości ciała. Jednakże w przeciwieństwie do lalki nie ciało służy mu

za podstawowy instrument ekspresji, lecz dźwięk muzyczny. Obu bohaterów można z równym prawdopodobieństwem uśmiercić w zwykły sposób – jednoznacznie, jak człowieka – jak i przeprowadzić przez śmierć wielokrotną. Ten drugi wariant wybierają twórcy filmu *Aria*, chcąc najwyraźniej opowiedzieć o czymś więcej niż o fabule pewnej słynnej opery, przy wykorzystaniu udratyzowanego scenariusza pewnej słynnej arii. Opowiadają oni o przymierzu żywego z martwym oraz nieznanym aktorom rejestrach komizmu i metaforyzacji, o możliwościach audiowizualnego medium – w zakresie repetytywności, urealniania oglądanego, gry konwencjami przedstawieniowymi, operowania muzyką i odgłosami, modelowania czasu i przestrzeni. Opowiadają wreszcie o zdolności lalki do wyrażania w dialogu z muzyką nadziei, patosu, cierpienia – uczuć wiodących w ariach operowych swój osobliwie samodzielny żywot. Nade wszystko jednak *Aria* wyprowadza widza w tak lubiany przez teatr – a także przez film animowany³³ – obszar narracji o sobie samym³⁴. A na tym poziomie dzieje się rzecz szczególna: komediowość odsłania się jako niezbywalny atrybut nie tylko lalkowej egzystencji.

³³ Na temat „wychodzenia poza ekran” zob. M. Wellins, *Mysleć animacją. Podręcznik dla filmowców*, przeł. A. Wojnach, Warszawa 2015, s. 70–74. Interesującego przykładu obnażania iluzji przedstawienia – wprawdzie w innym znaczeniu niż chciałby Wellins, bo nie poprzez zerwanie tejże iluzji, tylko immanentną demaskację jej medialnego zapośredniczenia – dostarcza już wczesny film Władysława Starewicza *Zemsta kinooperatora* z roku 1912. Nie wspomina tu o fakcie podstawowym, jakim jest oczywista analogiczność zwierzęcego świata względem świata ludzkiego, której rozpoznanie również działa deziluzyjnie.

³⁴ Obejmuje on zarówno odsłanianie techniki teatralnej przekształcającej rzeczywistość w fikcję przedstawienia, jak i demaskowanie społecznej natury teatru przez upatrywanie w nim modelu działania świata. Przemianom tej ostatniej tradycji – sięgającej korzeniami *Praw* Platona i przeżywającej znamiennej ewolucję w XIX wieku – uwagę poświęcił Richard Sennett. Zob. R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 54–79. W kontekście charakterystycznej dla schyłku rzymskiej starożytności przemiany stosunku człowieka do świata materialnego topos świata jako sceny marionetek umiejscawia Eric R. Dodds, uzupełniając tym samym znany przegląd Ernsta R. Curtiusa (idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2009³, s. 147–153) o ważne ogniwo historyczne. Zob. E.R. Dodds, *Pogaństwo i chrześcijaństwo w epoce niepokoju. Niektóre aspekty doświadczenia religijnego od Marka Aureliusza do Konstantyna Wielkiego*, przeł. J. Partyka, Kraków 2014, s. 20–23.

FILMOGRAFIA

Aria, reżyseria: Piotr Sapiegin, scenariusz: Berit Reiss-Andersen, muzyka: Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, partia wokalna w wyk. Natalie Choquette, aranżacja muzyczna: Normand Roger (współpraca: Denis Chartrand), Kanada/Norwegia 2001, 10 min. 45 s., film barwny, 35 mm, Pravda/National Film Board of Canada < https://www.nfb.ca/film/aria_en/ >.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska Janina, *Serie tematyczne*, w: eadem, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1995, s. 34–52.
- Augustyniak Monika, *Aktorstwo lalki*, „Teatr Lalek” 1990 nr 1 (29), s. 4–5.
- Balázs Béla, *Wybór pism*, wybór i wstęp Aleksander Jackie-wicz, przeł. Raoul Porges, Karol Jung, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957.
- Budden Julian, *Puccini. His Life and Works*, Oxford University Press, New York 2005.
- Buschmeyer Lothar, *Die Kunst des Puppenspiels*, Oppelner Nachrichten Carl J. Pohl, Erfurt 1931.
- Carteggi pucciniani*, red. Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958.
- Curtius Ernst R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. Andrzej Borowski, Universitas, Kraków 2009.
- Cyceron Marek Tulliusz, *O mówcy*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył Bartosz Awianowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2010.
- Dahlhaus Carl, *Dramaturgie der italienischen Oper*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, t. 2: *Allgemeine Theorie der Musik II. Kritik – Musiktheorie/ Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft*, red. Hermann Danuser, współpraca: H.-J. Hinrichsen, T. Plebuch, oprac. B. Meischein, Laaber Verlag, Laaber 2001, s. 467–545.
- Das ungarische Puppentheater heute*, przeł. Johanna Till, red. Dezső Szilágyi, Corvina Verlag, Budapest 1978.
- Dodds Eric R., *Pogaństwo i chrześcijaństwo w epoce niepokoju. Niektóre aspekty doświadczenia religijnego od Marka Aureliusza do Konstantyna Wielkiego*, przeł. Jacek Partyka, Wydawnictwo „Homini”, Wydawnictwo Benedyktynów „Tyniec”, Kraków 2014.
- Eidam Klaus, *Puppentheater und Autor. Referat auf der Konferenz der Puppenspieler und Autoren am 20./21. Mai 1959 in Karl-Marx-Stadt*, Leipzig 1959.

- Faulstich Werner, *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu «The War of the Worlds» von G.H. Wells*, Winter Verlag, Heidelberg 1982.
- Figur und Spiel im Puppentheater der Welt*, red. Publikationskommission der UNIMA pod kier. Dezső Szilágyi, współpraca: Ludwig Krafft i in., Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1980.
- Girardi Michele, *Puccini. His International Art*, przeł. Laura Basini, University of Chicago Press, Chicago 2000.
- Greenwald Helen M., *Picturing Cio-Cio-San: House, Screen, and Ceremony in Puccini's „Madama Butterfly”*, „Cambridge Opera Journal” 2000 t. 12 nr 3, s. 237–259.
- Jurkowski Henryk, *Czy koniec specyfiki? Estetyka teatru lalek w końcu wieku*, „Teatr Lalek” 2000 nr 4 (63), s. 2–7.
- Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Jurkowski Henryk, *Erotyka i teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1988 nr 1–2 (21–22), s. 2–9.
- Kunze Stefan, *Koncepcja dramatyczna a związek muzyki ze sceną w „Tannhäuserze” Richarda Wagnera*, przeł. Krzysztof Kozłowski, [w:] *Niemieckie studia nad muzyką i dramatem: antologia przekładów na język polski*, wybór, oprac. i posłowie Anna Igielska, Katarzyna Lisiecka, wstęp Krzysztof Kozłowski, przekłady przejrz., popr. i oprac. Anna Igielska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 155–175.
- Łotman Jurij, *Lalki w systemie kultury*, przeł. Paweł Ustrzykowski, „Teatr Lalek” 1990 nr 1 (29), s. 2–3.
- Makowiecki Andrzej Z., *Lalka, Eros, seks*, „Teatr Lalek” 1988 nr 1–2 (21–22), s. 15–17.
- Nedbal Martin, *Live Marionettes and Divas on the Strings: „Die Zauberflöte”s Interactions with Puppet Theater*, „The Opera Quarterly” 2012 t. 28 nr 1–2, s. 20–36.
- Puccini Giacomo, *Madama Butterfly* (da John L Long e David Belasco), tragedia Giapponese di Luigi Illica e Giuseppe Giacomini, Milano 1920, <[http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP43383-PMLP07734-Puccini_-_Madama_Butterfly_-_Act_I_\(full_score\).pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP43383-PMLP07734-Puccini_-_Madama_Butterfly_-_Act_I_(full_score).pdf)> (10.08.2017).
- Ross Peter, *Elaborazione leitmotivica e colore esotico in „Madama Butterfly”*, [w:] *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini: Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini a Torre del Lago*, red. Jürgen Maehder, Giardini, Pisa 1985, s. 99–110.
- Sandig Holger, *Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen*, Salzer Reprographischer Betrieb, München 1958.
- Sennett Richard, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, Warszawa 2009.

Starewicz Władysław, *Plastyka ożywiona*, „Film na Świecie” 1984 nr 307–308, s. 27–28.

Wellins Mike, *Mysleć animacją. Podręcznik dla filmowców*, przeł. Andrzej Wojnach, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2015.

Wolf Friedrich, *Pupilla (Kasperltheater)*, „Die Neue Schaubühne” 1919 R. 1 z. 10, s. 312–314.

SUMMARY

Anna Igielska

The tragedy of a doll in the element of comedy. The operatic context of the film *Aria* by Piotr Sapegin (2001)

The subject of the analysis is the animated puppet film *Aria* by Piotr Sapegin, which refers to the plot and the music – through the quotes from the aria ‘Un bel di vedremo’ in the arrangement of Normand Roger – of the opera *Madama Butterfly* by Giacomo Puccini.

By taking as a main reference point a description of musical operations made in the film and their contribution in constructing the meanings of the audiovisual work, the author of the article moves successively between several interpretation levels: historical (she situates the film within the puppet's opera tradition), media-theoretical (she considers the qualitative transformation of the doll in theater and film in the perspective of different aesthetics of both media), theatrollogical (she reflects on the doll's ontology, with particular emphasis on the question of comicality), and operological (she refers in part to the entire opera of Puccini and portrays more accurately verbal, musical and dramaturgical values of the aria ‘Un bel di vedremo’, while proving that the Sapegin's film is an example of meta-reflection on aria as a form of dramatic-musical expression).

The multiple perspectives of the study are used to reveal the dramatic, stylistic, adaptive and philosophical complexity of Sapegin's work and lead to the recognition of the capabilities of an animated film as an audiovisual medium that continually leads a creative dialogue with music as well as the potential of the puppet aesthetics at the beginning of the 21st century.

Keywords

Piotr Sapegin, *Aria* (2001), Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, puppet animation film, opera and animation film, Normand Roger