

AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK
UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

O TRANSFORMACJI PIERWOWZORU
LITERACKIEGO I SUBLIMACJI EMOCJONALNEJ
NA PRZYKŁADZIE *MADAMA BUTTERFLY*
GIACOMA PUCCINIEGO

W operze mamy wiele nośników emocji, wszak istotą tego gatunku jest synteza sztuk, a każdy z elementów składowych – muzyka, słowo, obraz, ruch, gest i gra aktorska – niesie ze sobą inne środki wyrazu. Już sama wielość składowych gwarantuje odbiorcy różnorodność przeżyć estetycznych. Drugim czynnikiem jest interpretacja wszystkich elementów dzieła operowego przez realizujących dane przedstawienie artystów. Badania nad operą wymagają więc bardzo szerokiej perspektywy i mają ogromny potencjał interdyscyplinarny. Stąd wiele kwestii związanych ze studiami operologicznymi można omówić jedynie w sposób cząstkowy, uwzględniający wybrane elementy składowe. Niniejszy szkic będzie więc swego rodzaju studium przypadku, w którym świadomie ograniczę się do strony słownej dzieła muzycznego. Analizie poddam źródła literackie *Madama Butterfly* Giacoma Pucciniego, a także dwa przykłady wariantów tekstowych dzieła, poszukując odpowiedzi na pytanie o przyczyny transformacji pierwowzoru literackiego. Transformacji, która zachodzi głównie w sferze przeżywania emocji przez postacie.

Odniesienie się do źródeł inspiracji kompozytora daje nam nie tylko odpowiedzi na pytania o jego zainteresowania estetyczne, muzyczne czy – w tym konkretnym przypadku – literackie. Sposób potraktowania tych źródeł pozwala odkryć cel artystyczny, do którego twórca dążył. Pucciniego możemy uznać w pewnym sensie za współautora librett własnych oper z uwagi na ścisłą współpracę z librecistami oraz liczne ingerencje w tekst, o czym świadczy choćby bogata korespondencja¹. Był on człowiekiem nieustannie poszukującym właściwych tematów dla swoich dzieł. Tu powstaje pytanie: co należy rozumieć pod pojęciem „właściwy temat”, gdy mówimy o twórczości Pucciniego? W jaki sposób kompozytor dążył do urzeczywistnienia swojej wizji? Jaki przyświecał mu cel?

Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, każdej fazie drogi twórczej przynależny niepowtarzalny zespół właściwości:

¹ W odniesieniu do pracy nad *Madama Butterfly* zob. np. listy Pucciniego, Luigiego Illiki i Giuseppe Giacosa z lat 1900–1904: *Carteggi pucciniani*, red. E. Gara, Milan 1958.

Droga twórcza – w swoim kształcie inwariantnym – przechodzi kolejno fazy, dla których szczególnie właściwe okazuje się: zrazu imitowanie tego, co dziedziczone; potem eksperymentowanie z tym, co obce a fascynujące; następnie – po osiągnięciu stylu własnego – monologizowanie, a dialogowanie po spotkaniu na swej drodze i zmierzaniu się z twórczością czy ideą stojącą naprzeciw; wreszcie, po przejściu przez drogę „smugi cienia”, próba rewizji celów i środków, i idące w ślad za tym wyzwalenie się z zewnętrznych i wewnętrznych ograniczeń².

Fazy te mogą się wzajemnie przenikać lub też obejmować różne sfery dzieła. I tak w przypadku *Madama Butterfly* możemy mówić o eksperymentowaniu z egzotyką w zakresie tworzywa muzycznego³. Poddając szerszemu oglądowi samą tylko stronę literacką dzieł Pucciniego, możemy dostrzec tendencję, którą za Tomaszewskim nazwałabym monologizującą. Puccini zawsze poszukiwał „właściwego tematu”: takiego, który poruszyłby go wewnątrz⁴. Niemal w każdym jego dziele w centrum stoi postać kobieca: Anna, Fidelity, Manon, Mimi, Tosca czy Butterfly. Mają one pewne wspólne cechy: są gotowe na wszelkie poświęcenia dla miłości, delikatne, lecz zarazem silne, podejmujące ostateczną decyzję o własnym losie⁵. Co interesujące, pierwowzór literacki ulegał niemal zawsze przekształceniom, które nadawały ten właśnie charakterystyczny rys głównym bohaterkom Pucciniego. Na potrzeby niniejszej analizy określiłabym proces owych przekształceń terminem „sublimacja emocjonalna”. Mam na myśli sublimację rozumianą jako taki sposób kształtowania sposobu postępowania oraz świata uczuć bohaterów, który prowadzi ku uwzniośleniu, osiągnięciu przez nich pewnego stopnia doskonałości. Owa sublimacja dokonuje się na poziomie autorskiej, monologizującej (wracając do terminu zastosowanego przez Tomaszewskiego) koncepcji estetycznej dzieła.

² M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki – studia, interpretacje, dokumentacje” 2012, nr 1, s. 17–18.

³ Mam na myśli inspirowanie się oryginalnymi melodiami japońskimi; zob. M. Carner, *Puccini. A Critical Biography*, 3rd edition, Londyn 1992, s. 414–416 czy J. Budden, *Puccini*, Rzym 2005, s. 260–290.

⁴ Z listu Pucciniego do jednego z niedoszłych współpracowników, Gabriela D’Annunzio: „Na pewno intuicyjnie pojąłeś, kim jestem; dlatego nalegam, abyś ożywił moją duszę muzyką (...) Znajdź dla mnie 2 lub (lepiej) 3 akty: różnorodne, teatralne, ożywione wszelkimi możliwymi uczuciami (...) umieść tam dzieci, kwiaty, cierpienia, miłość” („Certo, io penso, avrai intuito cosa io mi sia; dunque persisto perché tu faccia vibrare il mio spirito musicale (...) trovami 2 o 3 (meglio) atti, vari, teatrali animati da tutte le corde sensibili (...) metti dei bimbi, dei fiori, dei dolori e degli amori”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 601, s. 401. Wszystkie przekłady z języka włoskiego i angielskiego w niniejszym artykule pochodzą od autorki.

⁵ W dziełach napisanych po *Madama Butterfly* tendencja ta nie ulega istotnej zmianie. Minnie z *Dziewczyny z Zachodu*, bohaterka *Jaskółki*, Magda, Angelica czy Liù, mieszczą się w tej samej kategorii postaci kobiecej.

Drogą do lepszego poznania i zrozumienia procesu, określonego przeze mnie wyżej jako sublimacja emocjonalna, niech będzie analiza wybranych fragmentów tekstów źródłowych. Dzięki niej będziemy mieli szansę prześledzić pokrótce transformację literackich pierwowzorów opery: noweli Johna Luthera Longa *Madame Butterfly* oraz dramatu Davida Belasco o tym samym tytule. Obiektem szczególnej uwagi będzie postać Butterfly, ale także Pinkerton oraz jego żona.

Puccini zapoznał się z historią Cho-Cho-San dzięki jednoaktowej sztuce amerykańskiego dramaturga Davida Belasco, którą obejrzał w Londynie w Duke of York's Theatre w czerwcu 1900 roku. Pomimo niemal całkowitej nieznajomości języka angielskiego historia gejszy poruszyła go na tyle mocno, że postanowił ją uczynić tematem kolejnej opery⁶. Opowieść o Butterfly pojawiła się po raz pierwszy w świecie literackim dzięki oficerowi marynarki francuskiej, Louisowi Marie Julienowi Viaud, posługującym się pseudonimem artystycznym Pierre Loti. Na podstawie osobistych doświadczeń napisał on powieść *Madame Chrysanthème* (1887), która dała początek modzie na tego rodzaju tematy zarówno w świecie literackim, jak i muzycznym⁷. Powieść tę najprawdopodobniej znał także adwokat John Luther Long, gdy pisał swoją nowelę *Madame Butterfly*⁸. Styl Lotiego jest nieco górnolotny, czasem wręcz poetycki; styl Longa wręcz przeciwnie, prosty i realistyczny. Sztuka Belasco⁹ jest adaptacją opowiadania Longa, zmianie ulega jednak bardzo istotny element. Belasco kończy sztukę honorową śmiercią gejszy; u Longa Cho-Cho-San w wyniku *jigai*¹⁰ rani się nieznacznie, zostaje opatrzona przez Suzuki i prawdopodobnie rozpoczyna nowe

⁶ Tak oto prosi swojego wydawcę, Giulia Ricordiego, o wykupienie praw autorskich do sztuki Belasco: „Byłbym Panu wdzięczny, gdyby mi Pan powiedział, czy napisał do Nowego Jorku w kwestii tego amerykańskiego tematu. Wciąż o nim myślę” („Le sarei grato se mi dicesse se ha scritto a New York per quel tal soggetto americano. Io ci penso sempre”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 236 z 16 sierpnia 1900 roku, s. 202. W innym liście, także do Ricordiego, pełen chęci do pracy, pisze: „Im więcej myślę o *Butterfly*, tym bardziej zapalam się do tematu. Ach! Gdybym go już miał i mógł nad nim pracować!” („Quanto più penso alla *Butterfly* sempre più mi ci appassiono. Ah! Lavessi qui con me per lavorarmela!”), [w:] *Giacomo Puccini. Epistolario*, red. G. Adami, Milan 1928 (przedruk 1982), list nr 69, s. 89.

⁷ Np. *opéra-comique* André Messagera z 1893 r. o tym samym tytule czy *The Geisha* Sidneya Jonesa z 1896 r.

⁸ Nowela ukazała się po raz pierwszy w „Century Illustrated Monthly Magazine”, LV/3, styczeń 1898, s. 374–392. W tłumaczeniu A. Clericiego na język włoski opublikowano ją po raz pierwszy w periodyku „La Lettura”, IV/2, luty 1904, s. 97–109 i IV/3, marzec 1904, s. 193–204. Puccini czytał nowelę Longa już na początku 1901 roku, gdy wysłał ją Luigiemu Illice do konsultacji; stąd można wnosić, że tłumaczenie przygotowano na potrzeby kompozytora.

⁹ D. Belasco, *Madame Butterfly*, Boston 1928, s. 13, http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/butterfly/images/belasco_sm.pdf [dostęp: 15.08.2016 r.].

¹⁰ Była to kobieca wersja rytualnego samobójstwa, której córki i żony samurajów były uczone od dzieciństwa. Polegało ono na przecięciu w odpowiednim miejscu arterii szyjnych. Więcej na ten temat w kanonicznej pozycji I. Nitobé, *Bushido, the Soul of Japan* (1904) w rozdziale *The Training and Position of Woman*, <http://www.gutenberg.org/files/12096/12096-h/12096-h.htm#TRAINING> [dostęp: 15.08.2016 r.].

życie z synkiem u boku¹¹. Puccini nie miał wątpliwości, że w wersji operowej należało odtworzyć w całości sztukę Belasco, był to jednak materiał na operę jednoaktową. Potrzebne było uzupełnienie i do tego celu posłużyło Illice opowiadanie Longa.

W realistycznej, napisanej dosadnym, prostym językiem noweli Longa, *Butterfly* jest naiwną, prostoduszną dziewczyną. Z entuzjazmem odnosi się do wszystkiego, co nowe, zwłaszcza, jeśli powiedział lub zrobił to jej amerykański mąż. Nie grzeszy inteligencją; być może starannie ją ukrywa? Wyrocnią we wszelkich kwestiach jest „Ben-ja-meen Frang-a-leen Pikkerton”, jak w swojej łamanej angielszczyźnie nazywa porucznika amerykańskiej marynarki wojennej. Uparcie wierzy, że zawarła małżeństwo w myśl prawa Stanów Zjednoczonych, gdzie rozwód uzyskuje się przed sądem, procedura jest skomplikowana i trwa długo. W japońskim wariacie porzucenie żony wystarcza, by uznać ją za rozwódkę; tego *Butterfly* nie przyjmuje do wiadomości. Wierzy święcie, że Pinkerton wróci, zwłaszcza gdy dowie się o dziecku „o błękitnych oczach, jasnych włosach i różowych policzkach”¹². Nie dowierza Goro, swatowi (*nakodo*), gdy ten wspomina o odebraniu jej dziecka, do czego Pinkerton jako ojciec ma prawo; ufa, że mąż zabierze ją, dziecko i Suzuki do swojego zamku w Ameryce¹³. Jej sposób myślenia Long podsumowuje następująco:

Gdyby Pinkerton kazał jej wrócić do domu, to nawet jeśli nie miałyby domu, do którego mogłaby wrócić, rozwiodłaby się nie robiąc zbędnego zamieszania. Być może myślała logicznie (bo rozumowała tak, jak on ją nauczył – wcześniej nie rozumowała wcale) sądząc, że jeśli on wyraźnie zakazał jej tak zrobić, to miała być dodatkowa gwarancja jego powrotu¹⁴.

¹¹ Możemy się tego domyślać, czytając ostatnie zdanie noweli: „Gdy pani Pinkerton przyszła następnego dnia do małego domku na wzgórzu Higashi, był on całkiem pusty” („When Mrs. Pinkerton called next day at the little house on Higashi Hill it was quite empty”), [w:] J.L. Long, *Madame Butterfly*, Nowy Jork 1903, <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/LONG/header.html> [dostęp: 15.08.2016 r.].

¹² „Purple eye, bald hairs, pink cheek”, [w:] J.L. Long, *Madame Butterfly*, dz. cyt., rozdz. IX: *Bout Birds*.

¹³ „«Jeśli wróci, prawdopodobnie zabierze ze sobą dziecko – takie ma prawo», powiedział ze smutną twarzą *nakodo*. Nic już jednak nie mogło zburzyć złudzeń *Butterfly*. Roześmiała się hałaśliwie na ten objaw kreciej wręcz ślepoty. «O-ho-ho! *Jak* ty nic nie wiesz! *Jak* ty nic nie rozumiesz co ja mam na myśli, w ogóle! Oczywiście że zabierze to dziecko ze sobą – oczywiście! *I mnie* – mnie też; i Suzuki, no tak! I pojedziemy i będziemy mieszkać w jego zamku już na zawsze!». Do powolnego umysłu *nakodo* zaczęła powoli docierać niemożność zmiany punktu widzenia dziewczyny” („If he returns he will probably take the child away with him – that is his right,» chanted the sad-faced *nakodo*. But nothing could ruffle Madame Butterfly now. She laughed sibilantly at this owl-like ignorance. «Oh-h-h! *How* you don’ know things! *How* you don’ onderstan’ me what I mean, whichever! Of course he take that chile away with him – of course! An’ *me* – me also; an’ Suzuki, aha! An’ we go an’ live in his castle for aever an’ aever!». The improbability of changing the girl’s point of view began to dawn upon the slow intellect of the *nakodo*”); tamże, rozdz. VII: *How He Didn’t Understand Her Whichever*.

¹⁴ „If Pinkerton had told her to go home, even though she had no home to go to, she would have been divorced without more ado. Perhaps she was logical (for she reasoned as he had

Butterfly jest więc sportretowana jako naiwna, głupiutka kobietka¹⁵ bez realnego spojrzenia na świat, obdarzona jednakże wielkim wdziękiem i urodą, których to atutów potrafiła używać w sposób bardzo skuteczny¹⁶. Jednak nie wystarczyło to, by utrzymać przy sobie amerykańskiego męża, który od początku uważał ją za „igraszkę”, „zabawkę”, „laleczkę” (plaything).

Cho-Cho-San z noweli Longa wzbudza w czytelniku bardziej politowanie niż współczucie. Belasco, adaptując wiele z dialogów poprzednika, wybiera te, które akcentują jej naiwność i prostolinijność. Butterfly żyje marzeniami i wyobrażeniami; z za dziecinnej maski przezierną już twarz matki, która poświęci życie dla dobra dziecka. Jednak dopiero w wersji Pucciniego, Illiki i Giacosa postać Butterfly ulega ostatecznej sublimacji. Jeszcze w scenie zaślubin widzimy piętnastoletnią dziewczynę, nieco nieśmiałą, lecz także kokieterijną. Próżno tu szukać obecnej u Longa trywialności. W scenie kończącej akt I, duecie miłosnym, przedzierzga się w kochającą kobietę. Akt II to manifestacja niezłomnej wiary w powrót amerykańskiego męża. Nie ma śmieszności w uporze Butterfly, akcentowanej u Longa i nieco mniej widocznej u Belasco. Jej przekonanie jest umotywowane wiarą w słowo dane jej przez Pinkertona: obiecał, więc wróci. Jeśli nie zechce, może to zrobić ze względu na dziecko. Dla niej, szlachetnie urodzonej, bycie gejszą to dyshonor (aria *Che tua madre dovrà*); pragnie stabilności, pragnie, by jej dziecko miało ojca. Dlatego niestrudzenie wyczekuje powrotu Pinkertona, żyje tą wizją (aria *Un bel dì, vedremo*). Dopiero rzeczywistość odbiera jej złudzenia; kiedy dostrzega kobietę czekającą w ogrodzie, gaśnie ostatnia nadzieja. Pozostaje już tylko miłość matczyna i resztki godności. Na skierowane przez Kate do Sharplessa pytanie, czy odda dziecko, Butterfly odpowiada: „Mogę mu go oddać, jeśli sam po niego przyjdzie”¹⁷. To miłość matki, a nie zdradzona miłość żony powoduje decyzją Cio-Cio-San¹⁸; świadczą o tym słowa ostatniej arii, skierowanej do dziecka (*Tu, tu, piccolo Iddio!*). Butterfly jest pierwszą postacią w twórczości Pucciniego, która ewoluuje w sposób tak całkowity i pełny: od naiwnej, kokieterijnej dziewczynki do dojrzałej kobiety-matki, poświęcającej życie dla dobra dziecka. Tego dojrzewania brak w noweli Longa, gdzie po nieudanej próbie samobójczej gejsza wraca do dawnego życia. U Belasco motyw skłaniający Butterfly do samobójstwa nie jest do końca jasny; jej ostatnie słowa: „Abym już więcej nie cierpiała (...)

taught her – she had never reasoned before) in considering that as he had distinctly told her not to do so, it was an additional surety for his return”; tamże, rozdz. VI: *Divine Foolery*.

¹⁵ Jak pisze Long, Butterfly odznaczała się „małym, nieużywanym, banalnym rozumem” („little, unused, frivolous mind”); zob. rozdz. XII: *Like a picture of Bunchosai*.

¹⁶ Zob. scena, w której swoim zachowaniem urzeka konsula w rozdziale XI: *The Mos' Bes' Nize Man*; tamże.

¹⁷ „A lui lo potrò dare/ se lo verrà a cercare”; cyt. za: *Tutti i libretti di Puccini*, red. E.M. Ferrando, Milan 1984, s. 280.

¹⁸ W operze Pucciniego użyto zitalianizowanej wersji imienia. Operują dwoma wersjami (Cho-Cho-San/Cio-Cio-San) imion zgodnie ze źródłami literackimi, z których pochodzą.

Szkoda, że rudziki nie uwiją już gniazda¹⁹, wskazują raczej na zawiedzioną miłość niż poświęcenie dla dobra dziecka (passus o rudzikach odnosi się do obietnicy Pinkertona, że wróci, gdy rudziki uwiją gniazdo). Postać Butterfly nabiera głębi i prawdziwego tragizmu dopiero w dziele Pucciniego. Nic dziwnego, że kompozytor czuł się niezwykle emocjonalnie związany z dziełem; temat poświęcenia dla dziecka powróci kilka lat później w jednoaktówce *Siostra Angelica*, którą Puccini uważał za jedno z najlepszych swoich dzieł.

Istotnym transformacjom podlega także postać Pinkertona. Long opisuje porucznika jako prostackiego i zadufanego w sobie człowieka, nieustannie naigrawającego się ze swojej japońskiej żony²⁰. Przybyłych na ślub krewnych Butterfly uważa za „odrażającą hordę” (*appalling horde*); nie zamierza utrzymywać kontaktów z „zacofaną” (*back number*) rodziną Cho-Cho-San²¹. Czuje się jak demiurg, który stworzył „amerykańską udoskonaloną wersję japońskiego produktu”, czy też „amerykańskie ulepszenie japońskiego wynalazku”²². Dowiedziawszy się po powrocie do Nagasaki o dziecku, postanawia rozwiązać problem odpowiednią sumą pieniędzy, wykorzystując pośrednictwo osób trzecich: kopertę wręcza Butterfly konsul, zaś o dziecko upomina się żona, Adelaide. Ona i Butterfly spotykają się przez przypadek w konsulacie, gdzie Adelaide przyszła wysłać telegram do męża dotyczący właśnie małego synka Cho-Cho-San. Zachowanie amerykańskiej żony Pinkertona cechuje otwartość i bezceremonialność:

Weszła kobieta.
 „Pan Sharpless – konsul amerykański?” zapytała, przechodząc przez próg. Konsul uklonił się.
 „Czy może Pan skontaktować się telegraficznie z moim mężem w Kobe?”
 „Tak sądzę. Kto jest Pani mężem?”
 Mówiąc to, podniósł notatnik.
 „Porucznik Pinkerton z –”
 „Na miłość Boską, jedną chwilę!”
 Było już za późno. Oczy małej kobietki siedzącej na krześle były w nim utkwione. Nawet próbowała się uśmiechnąć się nieco, ze znużeniem, widząc ten smutny finał jego kłamstw powodowanych litością. Skinęła głową, prosząc o milczenie.
 „Przepraszam Panią; jestem – jestem – gotów –” powiedział konsul niedbale. Niczego więcej nie wyjaśniał. „Proszę mówić dalej”.
 „Chciałam prosić o wysłanie tego telegramu: «Właśnie widziałam dziecko i jego nianię. Czy możemy go mieć natychmiast? Jest uroczy. Jutro mam się spotkać w tej sprawie

¹⁹ „So that I suffer no more (...) Too bad those robins didn' nes' again”; D. Belasco, *Madame Butterfly*, dz. cyt., s. 32.

²⁰ „O! Obawiam się znaczy cieszę się? Tak. Tak właśnie mówi Pan B.F. Pikkerton – *myśli* co innego niż mówi i mówi co innego niż *myśli* – nie inaczej” („Oh ! ‚Fraid mean glad? Yaes. Tha’,s way Mr. B.F. Pikkerton talking – *don’* mean what he say an’ *don’* say what he mean – ezag”), tamże, rozdz. IX: *Bout Birds*.

²¹ Zob. tamże, rozdział II: *Mr. B.F. Pikkerton – and his way*.

²² „An American refinement of a Japanese product, an American improvement in a Japanese invention”; tamże, rozdz. IV: *Trouble – meaning Joy*.

z matką. Nie było jej dziś w domu, gdy tam poszłam. Mam nadzieję dołączyć do Ciebie w przyszlą srodeę na *Kioto Maru*. Mogę go przywieźć ze sobą? ADELAJDA».

Gdy podeszła i zobaczyła Cho-Cho-San, zatrzymała się w nieklamnym podziwii.

«Ależ jesteś czarująca – ależ urocza – moja droga! Czy możesz mnie pocałować, ty piękna – *laleczko!*».

Cho-Cho-San wpatrywała się w nią okrągłymi oczyma – tak jak dziecko, które się boi. Jej nozdrza poruszyły się, a powieki powoli zamknęły.

«Nie» powiedziała bardzo łagodnie.

«No dobrze», zaśmiała się druga, «Nie mam Ci tego za złe. Mówią, że nie robicie takich rzeczy – przynajmniej w stosunku do kobiet. Niemal jestem w stanie wybaczyć naszym panom, że się w was zakochują. Dziękuję, że pozwoliłaś mi sobie przeszkodzić. Aha, panie Sharpless, czy może Pan to wysłać natychmiast? Miłego dnia!»

Wyszła tak samo szybko jak weszła. To była ta blondynka, którą widzieli na pokładzie pasażerskiego parowca²³.

Adelajda Pinkerton traktuje Butterfly przedmiotowo; być może po części usprawiedliwii ją fakt, że nie wie, z kim naprawdę ma do czynienia. Butterfly nie zostało oszczędzone bezpośrednie spotkanie z rywalką; podobnie dzieje się w dramacie Belasco. Amerykański dramaturg zmienia jednak miejsce akcji na dom Butterfly; nieoczekiwane najście Kate (takie imię otrzymuje tu żona Pinkertona) potęguje dramat gejszy, osaczonej we własnym domu.

Mówiąc o transformacjach pierwowzoru literackiego w odniesieniu do postaci nie można tracić z oczu istotnego faktu: Puccini z pewnością znał oba źródła. Czytał nowelę Longa już na początku 1901 roku, gdy wysyłał ją Luigiemu Illice do konsultacji²⁴. Musiał uznać pierwsze tłumaczenie za niewystarczające, skoro

²³ „A woman entered. «Mr. Sharpless – the American consul?» she asked, while crossing the threshold. The consul bowed. «Can you reach my husband at Kobe – by telegraph?» «I think so. Who is your husband?» He took up a writing-pad as he spoke. «Lieutenant Pinkerton of the – ». «One moment, for God's sake! ». It was too late. The eyes of the little woman in the chair were fixed on his. They even tried to smile a little, wearily, at the poor result of his compassionate lying. She shook her head for silence. «I beg your pardon; I'm – I am – ready –» said the consul, roughly. He made no other explanation. «Proceed». «I should like you to send this telegram: „Just saw the baby and his nurse. Can't we have him at once? He is lovely. Shall see the mother about it tomorrow. Was not at home when I was there to – day. Expect to join you Wednesday week per *Kioto Maru*. May I bring him along? ADELAIDE”». As she advanced and saw Cho-Cho-San, she stopped in open admiration. «How very charming – how lovely – you are, dear! Will you kiss me, you pretty – *plaything!*». Cho-Cho-San stared at her with round eyes – as children do when afraid. Then her nostrils quivered and her lids slowly closed. «No» she said, very softly. «Ah, well,» laughed the other, «I don't blame you. They say you don't do that sort of thing – to women, at any rate. I quite forgive our men for falling in love with you. Thanks for permitting me to interrupt you. And, Mr. Sharpless, will you get that off at once? Good day!» She went with the hurry in which she had come. It was the blonde woman they had seen on the deck of the passenger-steamer”;

²⁴ Zob. list do Illiki z 6 marca 1901 roku: „Jutro wyślę Ci tekst powieści [mylnie określenie gatunku przez Pucciniego – przyp. A.M.-A.]. Tłumaczenie jest takie sobie; wystarczy jednak,

poprosił o przekład oddający klarownie intencje autora pewną Amerykankę znającą dobrze język włoski²⁵. Czytał również dramat Belasco, opublikowany przez wydawnictwo Ricordi w 1901 roku w tłumaczeniu na język włoski²⁶. Poszukując „właściwego tematu” Puccini sięgnął więc do źródła, by w realizowaniu wizji dzieła być pełnoprawnym partnerem librecistów. Poprzez dogłębne poznanie pierwowzorów literackich, krytyczny do nich stosunek²⁷ i czytelne komunikowanie swoich wymagań współpracownikom kompozytor dążył do realizacji własnej koncepcji estetycznej dzieła: sublimacji emocjonalnej. Nawiązując częściowo do pierwowzorów literackich tam, gdzie wymaga tego kontekst, przyjrzymy się kolejnym transformacjom. Tym razem będą one dotyczyły tekstu libretta.

Madama Butterfly miała swoją prapremierę 17 lutego 1904 roku w La Scali. Mediolańska publiczność wygwizdała operę, a Puccini nigdy już nie powierzył temu teatrowi realizacji żadnego ze swych kolejnych dzieł. Na ile do zmian w kształcie opery doprowadziło fiasko premiery, na ile zaś były one do przewidzenia, biorąc pod uwagę różnice zdań pomiędzy Puccinim a librecistami, jest kwestią wymagającą osobnego opracowania. Poprawiona wersja miała premierę w Brescii trzy miesiące później. Dzieło ulegało modyfikacjom jeszcze dwukrotnie²⁸. Przyjrzymy się bardzo istotnej zmianie, która dokonała się w drugiej wersji *Madama Butterfly*. Dotyczy ona arii Pinkertona *Addio, fiorito asil* oraz poprzedzającego ją fragmentu konwersacji z konsulem Sharplessem. Oto zestawienie tekstów obu wersji: pierwotnej, mediolańskiej oraz poprawionej, z Brescii, powielonej także w późniejszych wersjach: londyńskiej i paryskiej.

by dać Ci wyobrażenie” („Domani ti spedisco il copione del romanzo. La traduzione è così così; basterà però per fattene un'idea”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 245, s. 207.

²⁵ Zob. list do Illiki: „Intanto ho fatto fare una nuova traduzione della *Butterfly* da una signora americana che conosce molto bene la nostra lingua e potrà rendere bene le intenzioni del romanziere”; tamże, list nr 253, s. 212.

²⁶ D. Belasco, *Madame Butterfly*, Milano 1901, brak informacji o autorze przekładu.

²⁷ Niech jako jeden z wielu przykładów posłuży fragment listu do Illiki, w którym Puccini pisze tak: „Masz u siebie sztukę i nowelę? Przeczytaj jeszcze raz «miejsce z dwiema kobietami» [spotkanie Kate Pinkerton i Butterfly w zakończeniu dzieła – przyp. A.M.-A.]: ze sztuki nie zdołasz wydobyć żadnego dobrego pomysłu, bo i tam jest defekt. Być może dzięki noweli ukaże się właściwy, prawdziwy i jedyny w swoim rodzaju obraz spotkania.” („Tu hai la commedia e la novella? Rileggi il „punto delle due donne”: dalla commedia non potrai ritrarne buona idea perché anche lì c'è il difetto. Forse dalla novella sorgerà il giusto e vero ed unico incontro.”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 301, s. 233.

²⁸ Prapremiery kolejnych wersji układają się według następującej chronologii: 1) Mediolan, Teatro alla Scala, 17 lutego 1904 roku; 2) Brescia, Teatro Grande, 28 maja 1904 roku; 3) Londyn, Covent Garden, 10 lipca 1905 roku; 4) Paryż, Opéra Comique, 28 grudnia 1906 roku.

Wersja I (Mediolan)	Wersja II (Brescia)
<p>PINKERTON Nie mogę dłużej zostać, Sharpless, poczekam na Pana na zewnątrz.</p>	<p>PINKERTON Nie mogę dłużej zostać, Sharpless, poczekam na Pana na zewnątrz.</p>
<p>SHARPLESS A nie mówiłem Panu?</p>	<p>SHARPLESS A nie mówiłem Panu?</p>
<p>PINKERTON Niech to Pan pomówi z nią o synu, ja nie śmiem. Mam wyrzuty sumienia; jestem oszołomiony! – Żegnaj – przejdzie mi²⁹.</p>	<p>PINKERTON Niech Pan jej jakoś pomoże... Dręczy mnie sumienie.</p>
	<p>SHARPLESS Mówiłem Panu... czy Pan pamięta? Wtedy, gdy oddawała Panu swoją rękę: «Proszę uważać! Ona Panu wierzy» i moje słowa były prorocze. Głucha na dobre rady, głucha na wątpliwości, otoczona wzdargą, na upartym oczekiwaniu skupiła swoje siły.</p>
	<p>PINKERTON Tak, w tej właśnie chwili widzę mój błąd i czuję, że ta udręka nigdy mnie nie opuści!</p>
	<p>SHARPLESS Niech Pan idzie, sama pozna smutną prawdę. Już teraz to szczere serce dręczy przecucie.</p>
	<p>PINKERTON <i>ze słodyczą i żalem</i> Żegnaj, kwietny zakątku radości i miłości. Ten subtelny obraz już zawsze będę wspominać z rozdartą duszą. Żegnaj, kwietny zakątku, twój blask jest zbyt wielki! Uciekam, jestem podły! <i>Ścisła dłoń konsula i pospiesznie wychodzi: Sharpless ze smutkiem zwiesza głowę³⁰.</i></p>

²⁹ „P: Non posso rimaner, Sharpless, v’aspetto per via./ S: Non ve l’avevo detto?/ P: Voi del figlio parlatele,/ io non oso. Ho rimorso;/ sono stordito! – Addio – mi passerà”; G. Puccini, *Madama Butterfly*, Milano, Teatro alla Scala, Ricordi, Milano 1904, s. 68; cyt. za: M. Girardi, *Giacomo Puccini. L’arte internazionale di un musicista italiano*, Wenecja 1995, s. 224.

³⁰ „P: Non posso rimaner, Sharpless, v’aspetto per via./ S: Non ve l’avevo detto?/ P: Datele voi... qualche soccorso.../ Mi struggo dal rimorso./ S: Vel dissi... vi ricorda?/ quando la man vi diede:/ «Badate! Ella ci crede»/ e fui profeta allor./ Sorda ai consigli,/ sorda ai dubbi, vilipesa,/

Spójrzmy na wersję pierwszą: widzimy w niej Pinkertona, który na pierwszy rzut oka zdaje się odczuwać powagę sytuacji. Wie, że nie stanie na wysokości zadania, prosi więc Sharplessa o pomoc; przyznaje, że ma wyrzuty sumienia i brak mu siły, by wziąć sprawę w swoje ręce. Ucina jednak dalszą rozmowę żegnając się i rzucając jakby od niechcienia krótkie dwa słowa: „przejdzie mi”. W obliczu tego lakonicznego stwierdzenia, zwłaszcza zderzonego z wyznaniem: „mam wyrzuty sumienia”, trudno interpretować zachowanie Pinkertona inaczej jak bezduszne i nacechowane poczuciem „nieznośnej lekkości bytu”. Niesmak pogłębia fakt, że chwilę wcześniej wręcza konsulowi pieniądze, by owo sumienie zagłuszyć. Pierwotna wersja *Madama Butterfly* przedstawia bardzo jednoznaczny, negatywny obraz postaci Pinkertona, który w dużej mierze wynikał z charakterystyki tej postaci w obu pierwowzorach literackich³¹. U Longa porucznik nie wykazuje żadnej skruchy; nawet nie pojawia się w domu Butterfly, być może z powodu tchórzostwa, być może z obojętności, powierzając uregulowanie spraw w ręce konsula i żony. W dramacie Belasco jesteśmy o krok dalej: Pinkerton pojawia się w domu Cho-Cho-San z zamiarem rozmówienia się z gejszą osobiście. Nie zastaje jej jednak; Butterfly układa właśnie dziecko do snu. W wypowiedzi Pinkertona pobrzmiewa emocjonalny załżeł arii *Addio, fiorito asil* – żal za pięknymi chwilami spędzonymi w domku na Higashi Hill:

Mój pokój... zupełnie tak jak wyglądał przedtem... mój hotel (...). Sharpless, gdy opuściłem ten dom, wydawało mi się, że skończy się na kilku łzach i szlochach oraz grzecznościowym żalu, gdy tylko przekroczy próg. Miałem zamiar zawrócić jeszcze na chwilę, ale powiedziałem sobie: „Nie rób tego; ona już pewnie sprawdza złote monety, żeby przekonać się, czy są prawdziwe”. Wiesz przecież, co robią japońskie dziewczyny takie jak ona³².

Chwilę później, słysząc nadchodzącą Butterfly z dzieckiem na ręku wycofuje się, mówiąc: „Sharpless, (...) to jedno mogę jej dać – pieniądze”³³. Wyznaje: „Nie dam rady!

nell'ostinata attesa/ raccolse il cor/ P: Sì, tutto in un istante,/ io vedo il fallo mio e sento/ che di questo tormento/ tregua mai non avrò! no!// S: Andate, il triste vero/ da sola apprenderà./ Ma or quel cor sincero/ presago è già./ P: dolcemente con rimpianto/ Addio, fiorito asil/ di letizia e d'amor./ Sempre il mite suo sembiante/ con strazio atroce vedrò./ Addio, fiorito asil./ non reggo al tuo squallor!// Fuggo, fuggo, son vill!// Strette le mani al Console, esce rapidamente dal fondo: Sharpless crolla tristemente il capo”; cyt. za: *Madama Butterfly, tragedia giapponese in tre atti di G. Giacosa e L. Illica*, [w:] *Tutti i libretti di Puccini*, dz. cyt., s. 276–278.

³¹ W zdecydowanie negatywnym świetle widzi Pinkertona także Illica. W liście do Giulia Ricordiego pisze tak: „Pinkerton jest antypatyczny! Pojawiwszy się raz... nie powinien pojawiać się już nigdy!” („Pinkerton è antipatico! Presentato... non si deve più vedere!”); *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 252, s. 211.

³² „My room... just as it used to look... my chair (...). Sharpless, I thought when I left this house, the few tears, sobs, little polite regrets, would be over as I crossed the threshold. I started to come back for a minute, but I said to myself: «Don't do it; by this time she is ringing your gold pieces to make sure they're good». You know that class of Japanese girl”; D. Belasco, *Madame Butterfly*, dz. cyt., s. 28.

³³ Sharpless, (...) that's one thing I can do – money”; tamże, s. 29.

Odchodzi³⁴. Rozbudowanie sceny i zwieńczenie jej arią *Addio, fiorito asil*, w której bohater mówi wprost o żalu i wyrzutach sumienia, jest wynikiem transformacji pierwowzoru w procesie sublimacji emocjonalnej. Pinkerton nie jest już stuprocentowym „głównym winowajcą”, gdyż wyznając swoją małość, tym samym uzyskuje u widza częściowe rozgrzeszenie. Umiejętność refleksji nad własnym postępowaniem jest cechą, która wyróżnia postać Pinkertona wykreowaną przez Pucciniego, Illikę i Giacosę.

W Brescii *Madama Butterfly* nie uzyskała jednak ostatecznego kształtu. W kolejnych wersjach Puccini poczynił znaczne skróty i wprowadził liczne zmiany. Przyjrzyjmy się jednej z najistotniejszych, dotyczącej finałowej sceny spotkania Butterfly z Kate Pinkerton. O zmianach w fragmencie dzieła Puccini myślał już na rok przed prapremierą dzieła. Tak pisze w liście do Illiki z 31 stycznia 1903 roku:

A więc: idziemy szybko naprzód, a przede wszystkim żywo i logicznie; trzeba pomyśleć o bardzo krótkiej scenie i zawrzeć całą esencję w tych kilku słowach, które Kate mówi do Butterfly, a także w lakoniczności wypowiedzi i milczeniu Butterfly (u Butterfly milczenie jest konieczne)³⁵.

W rezultacie rola Kate Pinkerton zredukowana zostaje do minimum. Wypowiada ona kilka zdań do Suzuki, kilka zdań do Sharplessa i tylko jedno do Butterfly. Niezwykle ważna jest wszakże sama jej obecność. To swego rodzaju sygnał, który otwiera oczy Butterfly na świadomie dotąd wypieraną prawdę o swojej roli i o swoim położeniu. Kate traci zupełnie typowo amerykański impet i bezpośredniość, cechujące tę postać w wersji Longa. Wersja Pucciniowska jest bardzo bliska propozycji Belasco. Kobiety spotykają się w domu Butterfly, gdzie Kate przybiega za mężem. Widząc wrażenie, jakie na Butterfly wywarła jej obecność, Kate, zdjęta litością, objąwszy gejszę mówi: „Któż na świecie mógłby winić Cię... czy obarczać odpowiedzialnością... śliczna mała laleczko”³⁶. Odpowiedź Butterfly jest pełna godności: „Laleczko – o nie... Jestem Panią porucznikową B.F. – Nie – nie – teraz jestem już tylko Cho-Cho-San, ale nie laleczką...”³⁷. Kate pragnie zająć się dzieckiem; obiecuje, że będzie o nie dbała jak o własne. W jej natarczywych pytaniach widoczna jest pewna niecierpliwość. Butterfly kapituluje, każe wrócić za piętnaście minut; Kate z pewną niechęcią, ale odchodzi. Wraca po chwili z mężem, by zastać Butterfly umierającą. Już u Belasco Kate Pinkerton zyskuje pewne szlachetne rysy, jak łagodność, umiejętność współczucia. Cechy te ulegają dalszemu rozwinięciu u Pucciniego.

³⁴ „I can't face it! I'm going”; tamże, s. 29.

³⁵ „Dunque, andar via rapidi e soprattutto con pronta logica; pensare a far una scenetta molto corta e trovare nelle poche parole che Kate dice a Butterfly tutto il succo necessario, come pure nel laconismo e nei silenzi di Butterfly (silenzi ci vogliono, per Butterfly)”; *Carteggi pucciniani*, dz. cyt., list nr 299, s. 232.

³⁶ „Who in the world can blame you or... call you responsible... you pretty little plaything”; D. Belasco, *Madame Butterfly*, dz. cyt., s. 30.

³⁷ „No – playthin'... I am Mrs. Lef-ten-ant B.F. – No – no – now I am, only – Cho-Cho-San, but no playthin'...”; tamże, s. 30.

Wersja III (Londyn)	Wersja IV (Paryż)
<p>BUTTERFLY (<i>do Kate</i>) Kim Pani jest? Po co Pani przyszła? (...) (<i>patrzy na Kate jak oczarowana</i>): Boję się tej kobiety o włosach blond! Boję się jej!</p> <p>KATE Jestem niewinną przyczyną wszystkich Pani nieszczęść. Niech mi Pani przebaczy. (<i>chce zbliżyć się do Butterfly, lecz tamta wyniosłe daje jej znak, by nie podchodziła</i>)</p> <p>BUTTERFLY Niech mnie Pani nie dotyka. (<i>długa, męcząca cisza, po czym Butterfly mówi spokojnie</i>) Od jak dawna jest Pani jego żoną?</p> <p>KATE Od roku. (<i>Butterfly milczy</i>) Czy pozwoli mi Pani zrobić coś dla dziecka? Otoczę go troską i uczuciem... (<i>Butterfly nie odpowiada. Kate, przejęta tym milczeniem, wzruszona, nalega</i>) To bardzo, bardzo trudne, ale niech to Pani zrobi dla jego dobra.</p> <p>BUTTERFLY (<i>po długim milczeniu</i>) Kto wie? Wszystko już skończone!</p> <p>KATE (<i>łagodnie</i>) Czy może mi Pani wybaczyć, Butterfly?³⁸</p>	<p>BUTTERFLY (<i>do Sharplessa</i>) Co to za kobieta? Czego ode mnie chce? (...) (<i>zrozumiała wszystko i patrzy na Kate jak oczarowana</i>) Ach! Boję się tej kobiety! Bardzo się boję!</p> <p>SHARPLESS Jest niewinną przyczyną wszystkich Pani nieszczęść. Niech jej Pani przebaczy.</p> <p>BUTTERFLY (<i>pojawszy wszystko, krzyczy:</i>) Ach! To jego żona! (<i>spokojnym głosem</i>) Wszystko dla mnie umarło! Wszystko skończone!</p> <p>SHARPLESS Odwagi.</p> <p>BUTTERFLY Chcę mi odebrać wszystko! Mojego syna!</p> <p>SHARPLESS To poświęcenie dla jego dobra...</p> <p>BUTTERFLY (<i>z desperacją</i>) Ach! Smutna matka! Muszę zostawić syna! (<i>Stoi nieruchomo, spokojnie.</i>) Niech tak będzie. Muszę być mu posłuszna!</p> <p>KATE (<i>nieśmiało podeszła do tarasu, nie wchodząc do pokoju</i>) Czy może mi Pani wybaczyć, Butterfly?³⁹</p>

³⁸ „B: (a Kate) Chi siete? Perché veniste? (...) B: (guarda Kate, quasi affascinata): Quella donna bionda mi fa tanta paura! Mi fa tanta paura! K.P.: Son la causa innocente / d’ogni vostra sciagura. Perdonatemi. (e fa per amcarsi a Butterfly, ma questa imperiosa le fa cenno di starle lontano)/ B: No, non mi toccate. (lungo, penoso silenzio, poi Butterfly riprende con voce calma)/ Quanto tempo è che v’ha sposata... voi?/ K.P.: Un anno./ (Butterfly tace) E non mi lascerete far nulla pel bambino?/ Lo terrei con cura affettuosa... (Butterfly non risponde: Kate impressionata da questo silenzio insiste commossa)/ È triste cosa, triste cosa,/ ma fatelo pel suo meglio.../ B: (dopo lungo silenzio) Chissa? Tutto è compiuto ormai!/ K: (dolcemente) Potete perdonarmi, Butterfly?”; M. Carner, *Puccini. A Critical Biography*, dz. cyt., s. 446–447.

³⁹ B: (a Sharpless) Quella donna? Che vuole da me? (...) B: (Ha capito e guarda Kate, quasi affascinata.) Ah! Quella donna/ mi fa tanta paura! tanta paura!/ S: È la causa innocente/ d’ogni vostra sciagura. Perdonatele./ B: (comprendendo, grida:) Ah! È sua moglie!/ (con voce calma)/ Tutto è morto per me! tutto è finito! Ah!/ S: Coraggio./ B: Voglion prendermi tutto! Il figlio

Dwie wersje sceny, które widzimy powyżej, ukazują ostateczną transformację postaci Kate. Fragment wersji ostatecznej, paryskiej, jest zbudowany tak, by pokazać wrażliwość i delikatność uczuć bohaterki. Chodzi tu przede wszystkim o włożenie niemal wszystkich kwestii Kate w usta innej postaci. To Sharpless tłumaczy, wyjaśnia, delikatnie perswaduje. Jedyne słowa, które Kate kieruje do Butterfly, to nieśmiała prośba o wybaczenie. Jej milczenie jest wyrazem szacunku dla drugiej kobiety, znajdującej się w najbardziej dramatycznym momencie jej życia. Jest także rękojmnią niewinności Kate. Oto kolejna po Butterfly i Pinkertonie postać, która dzięki dokonanej przez twórcę sublimacji może być interpretowana w sposób bardziej złożony i bogaty.

Jednym z wielu celów, jaki pragnął osiągnąć Puccini w swoich dziełach, była prawda dramatyczna, rozumiana przez niego jako prawda emocji. Poszukiwaniu właściwych tematów, czyli takich, które odpowiadałyby jego artystycznej wrażliwości, poświęcał wiele uwagi. Szukał źródeł, wariantów, możliwości, odcieni, interpretacji. Nieustannie podejmował trud wyboru tematu, by potem z pomocą wybitnych współpracowników kształtować go aż do uzyskania perfekcyjnej całości, dającej niezwykle sceniczny efekt. Hipoteza odnosząca się do procesu sublimacji emocjonalnej wydaje się być uprawniona, gdy patrzymy na twórczość Pucciniego z perspektywy historycznej, mogąc a posteriori zauważyć i określić istniejące w niej mechanizmy. Przyczyną każdorazowo dokonywanych transformacji pierwowzoru literackiego była być może uświadomiona, choć nigdy nie nazwana, koncepcja estetyczna dzieła. Jej istotą, jak u wszystkich wielkich twórców, było poszukiwanie piękna poprzez poddawanie wzorców literackich uwzniośleniu, niejako idealizacji. Piękna, które wraz z dobrem i prawdą tworzy triadę transcendentaliów i stanowi kategorię fundamentalną każdego dzieła sztuki.

SUMMARY

ABOUT THE TRANSFORMATION OF THE LITERARY PREKURSOR AND EMOTIONAL SUBLIMATION ON THE EXAMPLE OF *MADAMA BUTTERFLY* BY GIACOMO PUCCINI

The final version of *Madama Butterfly's* libretto is a result of modifications that took place in four subsequent variants of this opera. Puccini gave the utmost importance to the dramatic and emotional expression of his works; each change made in the libretto was aimed to

mio!/ S: Fatelo pel suo bene il sacrificio.../ B: (disperata) Ah! triste madre! Abbandonar/ mio figlio! (Rimane immobile e calma.)/ E sia. A lui devo obbedir!// K: (che si è avvicinata timidamente al terrazzo, senza entrare nella stanza) Potete perdonarmi, Butterfly?"; *Tutti i libretti di Puccini*, dz. cyt., s. 278–279.

strengthen the stage effect. In the present paper we will examine how language modifications in the selected scenes of *Madama Butterfly* influenced dramatic and emotional expression of this opera in the whole. The evolution of the main characters based on literary sources of the libretto (a short story *Madame Butterfly* by John Luther Long and a unanimous play by David Belasco) will be also analyzed.

KEY WORDS: Puccini, *Madama Butterfly*, text versions, emotional expression, evolution of the characters

AGNIESZKA MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK – *italianistka, muzyk, adiunkt w Międzywydziałowym Studium Nauk Humanistycznych i Języków Obcych UMFC. W pracy naukowej zajmuje się komparatystyką muzyczno-literacką (praca doktorska na temat aspektów muzycznych włoskiej prozy dekadencjonalnej). Obecnie jej zainteresowania oscylują głównie wokół związków muzyki z tekstem we włoskich librettach operowych ze szczególnym uwzględnieniem dzieł Giacomo Pucciniego oraz wybranych zagadnień przekładoznawstwa. Dokonuje także autorskich tłumaczeń librett operowych, adaptując je do wizji reżyserskich. Ważniejsze publikacje: Transkrypcja literacka dzieła muzycznego na przykładzie opowiadania R. Schumann [z op. 68] Antonia Fogazzaro (2007), Literacka parafraza preludium do wagnerowskiego „Tristana i Izoldy” w powieści „Triumf śmierci” Gabriele D’Annunzio (2009), Sonata Księżycowa op. 27 nr 2 Ludwiga van Beethovena w poetyckiej wersji Antonia Fogazzaro (2010), Emocje w muzyce – formy przekazu na przykładzie monologu Manon z IV aktu opery Manon Lescaut Giacomo Pucciniego (2013), Adaptacja libretta operowego na potrzeby realizacji scenicznej – kilka uwag od tłumacza (2013), Puccini – następca Verdiego, admirator Wagnera (2015), Mozartowski Don Giovanni – przegląd wybranych przekładów librett i kwestia stylizacji (2015), Leila – ostatnia powieść Antonia Fogazzara i jej konteksty muzyczne (2016).*
