

Između *animea* i opere: ženski likovi u animiranom filmu *Magnetna ruža* Kōjija Morimotoa

ŽENSKI LIKOVI U JAPANSKIM ANIMEIMA

Riječ *anime* predstavlja skraćenicu pojma „animacija“; termin je izvorno označavao „animirana djela producirana u Japanu“ (Brophy, 2007: 8) pa se u najširem smislu poistovjećuje s japanskim animiranim filmom. U užem smislu isti pojam koristi se za animirane filmove specifičnog stila i sadržaja preuzetoga iz japanske kulturne i umjetničke tradicije (ibid.).

Nastali u monokulturnom miljeu, namijenjeni isključivo japanskom tržištu, a zasnovani na unikatnoj domaćoj pripovjedačkoj tehnici, religijskim simbolima, kulturnim i kodovima ponašanja koji su teško razumljivi na drugim dijelovima planete, japanski su animirani filmovi ipak dosegli (...) uspjeh u rastuće multikulturnom zapadnom svijetu... (Ajanović, 2004: 267)

U suvremenoj percepciji termin se obično usko odnosi na one japanske animirane filmove u kojima je moguće prepoznati tipičan likovni dizajn temeljen na tehničkoj i grafičkoj jednostavnosti s mnogo manje detalja u odnosu na crteže animiranih filmova nastalih na zapadu (Pelliteri, 2011: 107). U *animeima* junaci tipično imaju „velike oči, empatične izraze lica, stilizirane nosove, zbijena ili tanka tijela“ (ibid.). Međutim, neki japanski animatori, autori poput Kōjija Morimotoa čijim ćemo se animiranim filmom *Magnetna ruža* u ovom tekstu baviti, dizajniraju svoje likove zadržavajući „ikoničku sintezu“ grafizma, ali se istodobno dijelom oslanjaju na zapadne uzore, konkretno na Walta Disneyja (ibid., 82–83; 184).

Izgled likova u *animeima* omogućuje jasno razlikovanje pozitivnih od negativnih junakinja i junaka. Naime, pozitivni likovi su „lijepi, visoki, dobro građeni“, dok zlikovci mogu biti i „vitki i groteskni, lijepi i ružni“, ali tako da se u njihovoj vizualizaciji maksimalno pretjeruje (Pelliteri, 108). Glavni likovi nazivaju se *cool*, što znači da su karizmatični i da fasciniraju, te da zrače ljepotom, snagom i samopouzdanjem – no takvi mogu biti i protagonisti i antagonisti; *kawaii* su, opet, simpatični

i „slatki“, sporedni likovi ovisni o glavnim junacima (ibid., 108–109).

Karakterizacije u *animeima* znaju biti vrlo kompleksne, što ih bitno razlikuje od karakterizacija likova klasičnih hollywoodskih i većine suvremenih srednjostrujaških filmova, gdje su protagonisticke pasivne, plošno ocrtane na temelju standardnih klišeja, dok su protagonisti trodimenzionalno osmišljeni nositelji radnje (Mulvey, 1995: 327). Japanski *anime* ima „daleko više aktivnih ženskih likova nego je to slučaj u Europi i USA“ (Ajanović, 276). Njihove junakinje reprezentativne su i dominantne te privlače pozornost ne samo izgledom, nego i aktivnim sudjelovanjem u fabuliranju. Po uzoru na japansku tradiciju ženskih vračeva, mogu biti „posrednice između bogova i smrtnih ljudskih bića“ (Freiberg, 1996: 100), no najčešće su – po uzoru na japanske stripove *mange* – superjunakinje, *ninje*, roboti i androidi (Ajanović, 276). Na primjer, Motoko Kusanagi iz franšize *Duh u oklopu* (prvi film: *Kōkaku Kidōtai*; na zapadu: *Ghost in the Shell*, Mamoru Oshii, 1995) je kiborg, visoko učinkovita policajka čiji je ljudski mozak zarobljen u protektivnom tijelu. Sharon Apple iz miniserije i istoimenog filma *Macross Plus* (Shōji Kawamori i Shinichirō Watanabe, 1994–1995 [serija]; 1995 [film]) također nije čovjek nego je *mecha* – robot, ujedno „artificijelna“ pjevačica i virtualni idol, s razvijenom umjetnom inteligencijom. Mima iz animiranog filma *Savršeno plavetnilo* (*Perfect Blue*, Satoshi Kon, 1997) također je pjevačica koja, kada postaje i glumica, podvaja osobnost – njezina psihološka karakterizacija u *animeu* majstorski je razrađena, pa podsjeća na igrani film.

Naravno, postoje i stereotipni prikazi ženskih likova, donekle bliski onima iz zapadnog svijeta. Žene su tada „predmet uživanja, često najbestijalnijih silovanja, torture i ponižavanja na najuzasniji način“ (Ajanović, 277). No u takvom ponižavanju, ističe Midhat Ajanović citirajući Horsta Schrödera, „krije se strah od slobodne žene, strah da će se rob dići na pobunu“. Zato se može „biti siguran da je svaki nagovještaj ženske inteligencije najava nekog zla“ (ibid.), pa se i Sharon Apple i Motoko i Mima

otimaju kontroli, a jednako su opasne druge junakinje, poput dr. Meduse iz serije *Soul Eater* (2008–2009), Lust iz serije *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009–2010), Rize Kamishiro iz serije *Tokyo Ghoul* (2015–2018), Annie Leonhart iz serije *Attack on Titan* (2013–2022) i brojne druge.

Schröder navodi tri tipa žene u dominantnom žanru japanskih *animea*, znanstvenoj fantastici. To su: žena „prijeteće demonske ljepote“, „barbarska ratnica u društvu divljih zvijeri“ i „tehnološki napredna amazonka na ratnoj stazi“ (cit. prema Ajanović, 278). Ajanović ga dopunjuje dodajući u niz još jedan tip, a to je „žena koja se sjeća“.

Radi se o ženskom liku u funkciji podsjećanja na stari svijet. U distopijskom svijetu bliske budućnosti žena je, naime, ta koja se sjeća civilizacije. Položaj žene je uvijek ono na čemu se zrcali civilizacijska razina određenog društva. Samo u modernom i visoko civiliziranom društvu žena je jednakopravna. (2004: 279)

Zanimljivo, Mulvey, dok prati uloge ženskih likova u klasičnom hollywoodskom filmu, otkriva slično – da ženski likovi svojom erotičnošću potkopavaju dominantne muške protagoniste te da se time izokreće odnos muškog i ženskog u naraciji (Mulvey, 321). Naime žena, u formiranju patrijarhalno nesvjesnoga „simbolizira prijetnju“ te sebe ostvaruje jedino „kao sjećanje“ (ibid., 322).

MAGNETNA RUŽA KŌJI MORIMOTOA

Godine 1995. na inicijativu uglednog autora *mangi*, scenarista, animatora i redatelja Katsuhira Otomoa snimljen je filmski omnibus *Sjećanja* (*Memorīzu*), koji je objedinio tri filma temeljena na tri Otomove *mange*: *Kanojo no omoide*, na zapadnom tržištu predstavljen kao *Magnetna ruža* (*Magnetic Rose*); *Saishū-heiki*, preveden kao *Smrdljiva bomba* (*Stink Bomb*) te *Taihō no machi*, distribuiran na zapadno tržište pod naslovom *Topovsko meso* (*Cannon Fodder*). Svaki film izradila je druga filmska ekipa, a sve pod nadzorom Otomoa kao izvršnog producenta. Film *Magnetna ruža* režirao je Kōji Morimoto prema scenariju koji je izradio Satoshi Kon; film *Smrdljiva bomba* režirao je prema Otomovu scenariju Tensai Okamura; film *Topovsko meso*, prema vlastitom scenariju, režirao je sam idejni začetnik omnibusa Katsuhira Otomo. Premda je svaka priča za sebe posebna, producirana, animirana i ispričovijedana na osebujan način, kritičari su najviše hvalili *Magnetnu ružu*. Uz elegantnu Morimotovu režiju i sofisticirani Konov scenarij, u *Magnetnoj ruži* istican je filozofski pristup znanstvenoj fantastici te dubinska karakterizacija likova (Bendazzi, 2016: 223). Hvaljena je također „snažna, dirljiva priča o ljubavi, gubitku, mukama slomljenog srca i hladnoj stravi“ (Wallis), a hvaljeni su i dijalozi te realistička prezentacija

svemira (McPherson). Budući da film obiluje glazbom – bilo „posuđenom“ od talijanskog opernog skladatelja Giacoma Puccinija, bilo originalno skladanom zahvaljujući vještini i talentu skladateljice Yōko Kanno – neki analitičari isticali su upravo glazbenost tvrdeći da film „od početka do kraja predstavlja čisto simfonijsko iskustvo“ (Kain i Kjeldoran).

Animirani film *Magnetna ruža* (izvorni naslov *Kanojo no omoide* znači *Sjećanja stare dame*) odvija se u svemiru, u relativno bliskoj budućnosti (početak događaja zabilježen je u brodski dnevnik za 12. listopada 2092). Posada svemirskog broda Korona – „šef“ i pilot broda Ivanov, računalni mag Aoshima te dva operativca, Miguel i Heinz – na svojem su uobičajenom poslu. Kao svemirski smetlari, traže i uništavaju svemirsko smeće, poput satelita koji su upravo razorili eksplozijom. Iznenađuje ih SOS signal upućen iz smjera svemirskog groblja Sargas. Budući da prema svemirskim zakonima moraju pomoći, kreću prema izvoru i shvaćaju da, što su bliže prastarj svemirskoj stanici, to jasnije do njih dopiru zvuci ljupke pjesme. Ivanov prepoznaje ariju iz Puccinijeve opere *Madama Butterfly*. Praćeni arijom koja kao da ih privlači, Miguel i Heinz pomoćnom letjelicom spuštaju se na oronulu stanicu te otkrivaju neobično raskošan svijet gdje je nekada obitavala operna pjevačica Eva Friedel. Istražujući prostorije koje su očito dio jedne velike iluzije, pronalaze Evine slike i fotografije, čak ugledaju njezin „živi“ hologram: Eva je prelijepa i izrazito privlačna, uvijek je odjevena u crvenu haljinu koja – kao i sve ostalo: pozornica, saloni i njihov namještaj – podsjeća na 19. stoljeće. O Evi saznaju i više kada se, dok istražuju, pred Heinzom uključi njezina automatska projekcija koja samostalno izvodi dio dueta iz Puccinijeve opere *Tosca*. Ispod postolja s kojeg se projicira, stoji zapis: „Eva Friedel, vječni glas. 3. srpnja 2031.“ Za to vrijeme, Miguel u Evinoj garderobi proživljava nadrealno iskustvo: čini mu se da je stvarno prisutan kada se obožavatelji, okupljeni oko slavne pjevačice, dive njezinoj izvedbi Tosce, dok ona hvali svog partnera, Carla. Miguelu se još učini da je Eva baš za njega ostavila buket ruža na stolu. Heinz ga razuvjerava i pokazuje mu da su sve stvari, pa tako i taj buket, ili prastare ili iluzorne. No, Miguel ipak sve više vjeruje da je ono što vidi stvarno. I Heinz proživljava nadrealno iskustvo: na pozornici, usred operne scene, Eva ga „ubija“ nožem uzetim iz serviranog pribora za jelo. U Heinzovoj podsvijesti „budi“ se njegova vlastita noćna mora: on gleda smrt svoje desetogodišnje kćeri Emily, koja je pala s krova kuće dok je on popravljao vjetrokaz u obliku rakete. I dok opetovano gleda svoju kćer kako umire, a on je ne uspijeva spasiti, Miguel se potpuno prepušta ulozi Evina ljubavnika Carla Rambaldija, koji je nekoć bio Evin pjevački partner i čija je iznenadna smrt shrvala slavnu primadonu. Boreći se s vlastitim demonima, Heinz ga bezuspješno poku-

šava „prizvati k svijesti“. Za to vrijeme, Ivanov i Aoshima shvaćaju da magnetno polje svemirske postaje neumoljivo privlači njihov svemirski brod, pa naposljetku odlučuju pucati iz razornog oružja koje posjeduju, unatoč tome što znaju da će tako stradati i Miguel i Heinz. U trenutku uništenja, Eva pjeva finalnu ariju iz opere *Madama Butterfly* – čini se da joj moć raste i da se virtualna publika iz nekoga drugog vremena neizmjerljivo divi njezinom pjevačkom umijeću. No ona je zapravo mrtva, a njezin leš spokojno leži na raskošnom krevetu iluzornog svijeta sjećanja. S razornim udarom, Heinzovo tijelo završava u svemiru, gdje ostaje lebdjeti u vakuumu, dok ga okružuju crvene ružine latice. On jednu nježno otpuhuje...

U maštovitom pripovjednom tijeku filma *Magnetna ruža* na prvi pogled čini se da dvije arije i jedan duet iz dviju opera talijanskog skladatelja Giacomina Puccinija (1858–1924) – *Tosca* (1900) i *Madama Butterfly* (1904) – služe samo za predstavljanje Eve kao vrhunske operne pjevačice. Međutim, sadržaji i tretman likova, kao i značenje uglazbljenog teksta konkretnih opernih brojeva koji u oba slučaja potpisuju libretisti Luigi Illica (1857–1919) i Giuseppe Giacosa (1847–1906), pridonose dubljem i slojevitijem čitanju Evina lika, njezina odnosa prema drugim likovima, kao i cjelovitog koncepta filma *Magnetna ruža*. Da je tome tako, sugerira činjenica da je „Evina“ svemirska stanica uređena poput kazališta, da Eva nosi odjeću koja pripada opernim likovima a ne njoj, da se izrazito ponaša kao operna diva (sa sviješću da je javna i vrlo popularna osoba) te da se cijela njezina okolina – koja predstavlja njezina sjećanja – prikazuje po uzoru na društvo i društvena okupljanja u 19. stoljeću. Čak i kada se Heinz ruga Miguelu da je, eto, „upoznao nekoga iz prošlog stoljeća“, gledatelju filma u doba premijere (23. listopada 1995) u glavi „zvoni“ upravo 19. stoljeće, premda Heinz vjerojatno misli na 20. stoljeće.¹

Eva se u tolikoj mjeri povezuje s likovima iz Puccinijevih opera, *Toscom* i *Cio-Cio-San*, da one postaju dijelom njezina identiteta, dijelom njezine neobičnosti. Uostalom, njezina je pojava ionako ponajmanje fizička – njezino biće prije svega je vokalno. Eva se, naime, najprije pojavljuje kao bestjelesni, akuzmatski glas koji izvodi ariju „Un bel dì, vedremo“ iz drugog čina opere *Madama*

Butterfly; zatim je vidimo na velikom portretu, postavljenom nasred mramorne dvorane nalik na predvorje kazališta u koji ulaze zbunjeni Miguel i Heinz. U nastavku filma Eva će se pojavljivati kao nestvarno biće čija je tjelesnost redovito lažna: ona je hologram, ona je lik na brojnim slikama i fotografijama u privatnim odajama koje su joj očito nekada pripadale, ona je bista, i ona je projekcija koja izvodi dio dueta „Non la sospiri la nostra casetta“ iz prvog čina opere *Tosca*. Ona je, također, kako Aoshima sugerira uznemirenom Miguelu, duh – čiji je glas posvuda, a tijelo ga samo povremeno prati. Tijekom razvoja animirane pripovijesti taj duh, to biće sve češće prelazi u fizičku, tjelesnu dimenziju, no i dalje ga najuvjerljivije utjelovljuje pjevani, a ponekad i govoreni glas. Eva naposljetku poprima obličje za *anime* tipičnog robota koji (pjesmom) prijete okolini, te se, u posljednjim kadrovima filma, prikazuje u obliku koji je vjerojatno realan: kao mrtvo tijelo u raspadanju, položeno na raskošan krevet negdje u paralelnom svemiru.

Tosca i *Cio-Cio-San* u *Magnetnoj ruži* predstavljaju Evin *alter ego*, dimenziju identiteta koja prodire duboko i postaje neodvojivi dio njezina bića. Unatoč tome što je po mnogim karakteristikama „aktivna junakinja“ tipična za *anime*, Eva to istodobno nije, jer su joj uzori likovi iz opera oblikovanih prema pripovjednom kontekstu zapadne kulture. Ona je tako s jedne strane proizvod japanskih *mangi* i *animea* koji su se sredinom 20. stoljeća proširili na zapad, a s druge strane u sebi nosi karakteristike i temperament junakinje umjetničkih pravaca poput verizma i naturalizma. Međutim, premda je u filmu glazba iz opere *Madama Butterfly* dominantnija, u smislu da se arija „Un bel dì, vedremo“ koristi da označi Evinu pojavnost; kao i u smislu opernog finala koji se koristi na zvučnoj stazi da podupre razorni finale filma – čini se da Eva kao lik više uzima od *Toscina* temperamenta nego od nježnog i naivnog karaktera *Cio-Cio-San*.

OBJEKT KOJI PRIVLAČI POGLED: EVA KAO TOSCA

Lik Florije Tosce u kazališnom komadu *Victoriena Sardoua* iz 1887. i u slavnoj istoimenoj operi Giacomina Puccinija operna je diva. Umjetnički poziv direktno je povezuje s Evom pa karakterizacija, iako se počinje graditi od samog početka *Magnetne ruže*, i Evini motivi, duboko ukotvljeni u njezinoj prošlosti, postaju jasniji tek nakon što Heinz u divinim odajama – specijalnoj prostoriji ispunjenoj brojnim peharima i nagradama – nailazi na hologramsku projekciju koja izvodi dio dueta „Non la sospiri la nostra casetta“ („Ne čezneš li za našom kućicom“) iz prvog čina *Tosce*. Radi se o ljubavnom duetu, istrgnutom iz opernog konteksta, u kojem sumnjičava *Tosca* na slici koja prikazuje Mariju

¹ Filmska stoljeća ionako nisu „posložena“ kako treba: radnja se odvija 2092., dakle krajem 21. stoljeća, no datumi koji sugeriraju najvažnije trenutke u Evinu životu (datum ispod hologramske projekcije nalik na glazbenu kutijicu, kao što smo vidjeli, je 3. srpnja 2031., dok je datum, koji je potaknuo Heinza na ironičnu primjedbu, datum na Carlovoj posjetnici umetnutoj u buket ruža – 15. lipnja 2005), govore da je Eva bila na vrhuncu slave na početku, odnosno tijekom prve polovice 21. stoljeća, a ne u „prošlom“, dvadesetom (ili devetnaestom?) stoljeću, kako podrugljivo sugerira Heinz.

Magdalenu (sliku je na oltaru rimske crkve Sant'Andrea della Valle upravo naslikao njezin ljubavnik, Mario Cavaradossi) prepoznaje model – markizu Giulio Attavanti, sestru bivšega rimskog konzula. U operi lik pjevačice je ljubomoran, no u filmu diva je zaljubljena. Gledatelj kroz pjesmu saznaje o romantičnom mjestu okruženom „šutljivim zvjezdanim sjenama“, o „šumama i gušticima“ i „noćnim glasovima“ koji se čuju oko kućice za kojom Tosca čezne. Tosca/Eva je ispunjena ljubavnom željom, no istodobno donosi sliku „dubina ruševnih grobnica, što mirišu po tamjanu“, a to nas posredno – jer je tekst pjevan na talijanskom jeziku – upućuje na pravu tjelesnost Eve koja je davno napustila svijet živih.²

Verističke opere, poput *Tosce*, rijetko se drže starije tradicije *bel canta* – arije su češće deklamacijskog tipa, a gusta i raskošna orkestralna tekstura zamišljena je da funkcionira kao sastavni dio operne dramaturgije.

Cijeli prizor s Toscom zapravo je dugačak duet, u kojem razgovor nikako da poteče glatko: Cavaradossi neprestano misli na bjegunca, skrivenog u kapeli. Tek u trenutku čistoga ljubavnog zanosa Tosca povlači za sobom i Marija, i njihove se dionice prepleću i sjedinjuju u širokoj razvedenosti tople ljubavne melodije. (Turkalj, 1997: 276)

No izvorni Cavaradossijevi „blijedi“ odgovori koji potpiruju Toscinu sumnjičavost izbačeni su iz filmskog prizora pa se stvara dojam da Eva pjeva ariju koja stoji kao zaseban glazbeni broj, a ne duet upleten u opernu radnju. Iz prizora u *Magnetic Rose* izbačen je i Evin partner Carlo, pa Miguel, u trenutku neobične halucinacije, ima priliku vidjeti „pravu“ Evu koja je netom otpjevala ariju iz *Tosce*, ali ne i njezina partnera. Carlo Rambaldi, Evin ljubavnik i suprug, čini se zauvijek zarobljen u zajedničkim slikama i fotografijama s Evom/Toscom.

Dok izvodi ariju „Non la sospiri la nostra casetta“, postavljena poput igračke na hologramski pijedestal, Eva predstavlja mimezu mimeze. Objedinjuje i Platonovo shvaćanje mimeze kao „oponašanja (imitacije, preslikavanja, odslikavanja, odražavanja, modeliranja)“ u inertnim umjetnostima

² Uz originalni tekst dijela dueta „Non la sospiri la nostra casetta“ koji je upotrijebljen u filmu *Magnetna ruža*, donosim i njegov slobodni prijevod: *Non la sospiri, la nostra casetta / che tutta ascosa nel verde ci aspetta? / Nido a noi sacro, ignoto al mondo inter; / pien d'amore e di mister? / Al tuo fianco sentire / per le silenziose / stellate ombre, salir / le voci delle cose! / Dai boschi e dai roveti, / dall'arse erbe, dall'imo / dei franti sepolcreti / odorosi di timo, / la notte escon bisbigli / di minuscoli amori* (Sardou, Illica i Giacosa, 1900: 9); „Ne čezneš li za našom kućicom / koja nas čeka skrivena u gaju? / Naše utočište, nama sveto i skriveno od svijeta, / puno ljubavi i tajni? / Uz tebe slušati / kako se glasovi noći / uspinju kroz šutljive / zvjezdane sjene! / Iz šuma i guštika, / iz spaljene trave, iz dubina / ruševnih grobnica / što mirišu po tamjanu, / noću se čuje šaptanje / o majušnim ljubavima“.

(kao što su u Platonovo vrijeme bili slikarstvo i kiparstvo) i Aristotelovo premještanje pojma u okvire progresivnih umjetnosti (dakle, pjesništva i glazbe koje, po njegovu mišljenju, nastaju iz božanskog nadahnuća), kao i njegovo razumijevanje mimeze kao dimenzije „prikazivanja/predočavanja (tvorenja, stvaranja proizvodnje, oblikovanja, dočaravanja novog svijeta)“ u smislu oplemenjivanja zbilje novim mogućnostima (usp. Biti, 2000: 316–317). Dok je igračka/lutka koja se vrti u zraku i pjeva prikovana nevidljivim vezama za podnožje, lik Eve prikazuje se kao biće koje posjeduje svojevrsnu tjelesnost, ali ne posjeduje volju; međutim, tijekom razvoja filmske fabule pokazuje se da se ona zapravo otkinula od sebe kao puke mimetičke reprezentacije te je, izgrađujući svoj svijet sjećanja, stvarno dobila dušu. U tom trenutku Eva preuzima kontrolu, i na taj način postaje opasna za svijet (buduće sadašnjosti?) kojim vlada patrijarhat (svi su uljezi koji prodiru na njezin „teritorij“ muškarci).

Eva odgovara prezentaciji ženskih likova u filmu kako ih vidi Laura Mulvey:

žene su istodobno gledane i izložene pogledu, a njihova pojava ostavlja snažan vizualni i erotski dojam (...) [jer] zadržavaju pogled poigravajući se s muškom željom, ali i označavajući je. (Mulvey, 326)

Zato Miguel, koji se, kao ženskar, prvi upleće u Evinu mrežu, u paralelnoj sceni doživljava priviđenje. Eva je najprije skrivena te se samo djelomično vidi iza tijela muških obožavatelja koji je okružuju; jako se dobro pak vidi buket crvenih ruža koji drži u krilu koji joj je, kako će se netom uspostaviti, darovao Carlo u nekome drugom vremenu. Kada se Eva izdvoji iz skupine i ostavi buket na stolu, Puccinijeve glazbe nestaje, a zamjenjuje je nova, sasvim drugačija, originalno skladana neprizorna glazba koju autorski potpisuje Yōko Kanno. Disonantni motiv izveden je na klaviru (do mi so ti- / do re- / ti-) te je blago obojen ležećim gudačkim tonom; u njemu se skupine tonova brojčano skraćuju (s četiri tona na dva; s dva tona na jedan), a međusobno su (sve kraće skupine tonova) odvojene pauzom kratkom poput daha. Taj kvaziimpresionistički glazbeni motiv uvodi u sasvim drugačiji zvukovni i vizualni svijet – svijet realnosti i intrige, ogoljen glazbenim komentatom tako da budi znatiželju i pomalo plaši. Tjeskoba se ne smanjuje ni nakon Heinzove zdravorazumske primjedbe da Miguel nije mogao ništa vidjeti jer je žena živjela „u prošlom stoljeću“, a prelazi u jezu nakon što pasaża harfe naglasi zajednički portret Eve i Carla pokraj kojeg Miguel prolazi dok izlazi iz prostorije.

Promjena glazbenog stila ključna je za promjenu ugođaja scene; ljepota arije, u kojoj do izražaja dolaze Evina pjevačka vještina i njezina fizička ljepota, zamijenjena je neprizornom glazbom čiji stil podsjeća na harmonijski jezik Bernarda Herrmanna, američkoga filmskog skladatelja koji je usko sura-

divao s „majstorom neizvjesnosti“ Alfredom Hitchcockom. Premda asocijacije na Herrmanna – uglavnom u smislu impresionističkog tretmana harmonija – postoje i u drugim scenama u *Magnetnoj ruži*, ne znamo jesu li te asocijacije uklopljene u partituru s namjerom ili su ipak bile proizvod skladateljčine podsvijesti. Moguće je da se radi o prvome, jer je Kanno tijekom karijere razvila specifičnu tehniku komponiranja s lakoćom prelazeći granice između stilova i udaljenih glazbenih žanrova. Ništa što se u njezinoj glazbi zbiva nije proizvod slučajnosti. Radi se o promišljenim glazbenim postupcima koji u ovom slučaju, preko asocijacija na glazbu filmskog skladatelja, kojega se ponekad nazivalo i „nezakonitim djetetom Giacomina Puccinija“ (Lochner, 2009), najvjerojatnije ciljano upućuju na posebnost postupaka britanskoga filmskog redatelja. Hitchcock je, pak, prema Mulvey, „pogled“ i „gledanje“ tretirao kao glavnu temu svojih filmova; a dok je obrađivao fabule koje su redovito oscilirale „između voajerizma i fetišističke fascinacije“ (Mulvey, 329), navodio je gledatelje da usvoje oba mehanizma, stvarajući pritom „savršenu sliku ženske ljepote i ženske mistike“ (ibid., 330).

ČEŽNJA I ČEKANJE: EVA KAO CIO-CIO-SAN

Kazališni komad *La Tosca* premijerno je prikazan 24. studenog 1887. u pariškom Théâtre de la Porte Saint-Martin. Njegov autor, Victorien Sardou, bio je majstor „dobro ispriповijedanih“ djela (*pièce bien faite*) čije je fabule razrađivao gotovo matematičkom logikom, temeljeći ih često na povijesnim događajima. Gledatelje je dodatno – a oni su većinom pripadali srednjem građanskom sloju – očaravao senzacionalizmom i neočekivanim obratima pred sam kraj komada (Carner, 1985). Međutim, zbog davanja prednosti akciji, stereotipnim situacijama i dijalozima, karakterizacijom likova nije se previše bavio; smatrao je, naime, poput svog velikog uzora, Eugèna Scribea, da kazališno djelo treba biti predmetom zabave, a ne intelektualnog promišljanja (Carlson, 1984: 216).³ To mu je pribavilo oštre kritike uglednih suvremenika, posebice Georgea Bernarda Shawa, koji je njegov komad *La Tosca* smatrao „nespretno konstruiranim“, nazivajući ga „praznoglavom grozotom“, uz dodatnu sarkastičnu sugestiju da ju je trebao uobličiti kao operu, a ne kao dramsku predstavu (Baker, 2009; Stanton, 1999: xxii).

³ Prema Stephenu Stantonu, koji je u uvodu knjige *Camille and Other Plays* iscrpno objasnio način pisanja u *pièce bien faite* (odnosno, *well-made play*), Sardouova djela imala su veću dramaturšku širinu od djela njegova uzora, Scribea. Stanton tako ipak priznaje Sardouu da je „znao portretirati svoje junakinje sa, za njega tipičnim galskim poletom“ (Stanton, 1999: xxiii).

Unatoč negodovanjima književnih kolega i kritičara, publika je obožavala *La Toscu*, a uspjehu komada doprinijela je interpretacija slavne glumice Sare Bernhardt za koju je drama bila napisana. No, kao što je Shaw predvidio, interes za Sardouovo kazališno djelo jenjalo je početkom dvadesetih godina 20. stoljeća – za razliku od opere Giacomina Puccinija, koja se i danas prikazuje na kazališnim pozornicama diljem svijeta. Puccini se smatra jednim od „posljednjih velikih predstavnika talijanske romantične opere“ (Longobardi); smatra se također da je dijelom prigrlio veristički stil „kojemu je dao izrazito osobnu lirsku osobinu“ (Turkalj, 265). Za razliku od Sardoua skladatelj je bio poznat po vještoj karakterizaciji ženskih likova, i to najčešće netemperamentnih poput Tosce, nego nježno-romantičnih, poput Manon iz opere *Manon Lescaut* (1893), Mimi iz opere *La Bohème*, Liù iz opere *Turandot* (1926) te Cio-Cio-San iz opere *Madama Butterfly*.

Cio-Cio-San je, dakle, potpuno različita junakinja od Tosce; njezina karakterizacija mijenjala se i razvijala kroz nekoliko književnih oblika prije nego što je u operi uobličena u romantični prikaz sentimentalne i naivne gejša. Godine 1887., iste u kojoj je Sardou premijerno prikazao kazališni komad *La Tosca*, francuski moreplovac i pisac Louis-Marie-Julien Viaud objavio je, pod pseudonimom Pierre Loti, roman *Madame Chrysanthème*. Roman je pisan u prvom licu, u obliku mornarskog dnevnika, pa je moguće da je autor njime prenio događaj koji mu se stvarno dogodio. U romanu je Chrysanthème sporedni lik: predstavljena je kao neemocionalna, praktična gejša s kojom je Pierre doživio „malu avanturu“ (Jenkins).

Desetak godina kasnije, 1898., John Luther Long, odvjetnik iz Philadelphije, pretočio je Lotijev roman u kratku priču koja je bila objavljena u časopisu *Century Illustrated Monthly Magazine*. Priču je navodno oblikovao na temelju pripovijedanja svoje sestre Jennie koja je, kao supruga metodističkog misionara, neko vrijeme boravila u Japanu. Ako je za vjerovati njezinu pripovijedanju (izjave koje je dala 1931. bile su objavljene u američkom *The Japan Magazine*), Cho Cho San je stvarno postojala.

Na brdašcu nasuprot našem, živjela je mala djevojka iz čajane; ime joj je bilo Chô-san, gospođica Butterfly. [Chô na japanskom znači leptir, op. a.] Bila je tako slatka i nježna da su je svi voljeli. S vremenom smo shvatili da je imala ljubavnika. Njezin mladić je bio ljubazan, ali temperamentan; često je mijenjao raspoloženja. Jedne večeri nastala je prava uzbuna oko saznanja da je napustio jednu malu Chô-san i njezinu bebú. Obećao je da će se vratiti; čak su dogovorili signal da Chô-san prva sazna kad njegov brod bude uplovljavao u luku. No djevojčica-žena je uzalud čekala signal... Nikad se nije vratilo. (Gerbino)

Longova kratka priča odmah je osvojila publiku. Mnoge glumice htjele su otkupiti prava na nju, međutim to je uspjelo tek Davidu Belascu, američkom kazališnom piscu i producentu čija je karijera tada bila na vrhuncu. Belascov kazališni komad *Madama Butterfly: A Tragedy of Japan*, od trenutka kad ga je napisao i postavio na pozornicu (1900., u godini premijere Puccinijeve opere *Tosca*), postao je njegovo najuspješnije djelo. Predstava se odvija dvije godine nakon odlaska američkog časnika-ljubavnika (koji se ovdje zove Pinkerton, kao i kod Puccinija) te je stoga sva pažnja usmjerena na Cho Cho San i njezinu služavku (Jenkins). To je dosta blisko tretmanu likova u Puccinijevoj istoimenoj operi. Libretisti Illica i Giacosa su, usto, Belascovu predstavu unaprijedili (a to je, vjerojatno, jedinstven slučaj u povijesti opernog libreta), pretvorivši je u svojevrsnu monodramu u kojoj se ljubavnik Pinkerton, konzul Sharpless, princ Yamadori i služavka Suzuki pojavljuju „kao obični pomoćni likovi za unutarnju dramu koja se odvija u Cio-Cio-San“ (Dahlhaus, 2007: 348).

Puccinija je u Belascovoj predstavi najviše fascinirala scena nijemog čekanja, gdje tijekom četrnaest minuta Cho Cho San bdi je, očekujući Pinkertonov povratak. „Belasco je živopisno ocrtao noćne sjene zahvaljujući kreativnom osvjetljenju“ (Jenkins). Puccini je prizor ponovio skladajući *Intermezzo* između drugog i trećeg čina, gdje „Butterfly ustraje u čekanju“. Prizor je „postao središtem opere, iako se u njemu ništa ne događa te je ušao u arhetipski fundus slika kojima se hrani ljudska mašta“ (Dahlhaus, 353). Taj noćni *intermezzo* u dramaturškom smislu svakako je bio novost za operu nastalu na samom početku 20. stoljeća, no nadovezivao se na verističku ideju, sličnu Wagnerovu promišljanju, o orkestru kao aktivnom sudioniku u drami. Puccini je također zamislio da se u pozadini čuje pjesma mornara, čija melodija ponavlja melodiju arije konzula Sharplessa dok naglas čita Cio-Cio-San Pinkertonovo pismo, ali ga ne uspijeva pročitati do kraja. Zbog ovakvih, a i drugih sličnih trenutaka Puccinijeva glazba – baš onakva kakvu je pisao za *Madamu Butterfly* – stubokom je utjecala na skladatelje filmske glazbe, naročito one koji će djelovati u Hollywoodu kojih tridesetak godina kasnije.

ZAVODLJIVA ARIJA

Patnje djevojčice-nevjeste, „djeteta sa zavodničkim očima“ (u libretu „bimba dagli occhi pieni di malia“ [Gerbino]) duboko su impresionirale kazališnu publiku, dijelom i zato što se radnja kazališne predstave i Puccinijeve opere odvijala u Japanu. Japan je, naime, početkom 20. stoljeća još uvijek bio velika nepoznanica za Europljane. Zbog toga je jedan kritičar londonskog *Timesa*, nakon što je

odgledao Belascovu predstavu ljeta 1900. – istu koju je vidio i Puccini – napisao da bi „u svakom drugom, osim u egzotičnom okruženju, ta drama bila neizdrživo bolna“ (Jenkins). Novinarska tvrdnja odražava ne samo tadašnji odnos prema ženama, nego i tadašnja razmišljanja o rasnim i rodnim pitanjima, izniknulima iz kolonijalne politike zapadnih zemalja. Nažalost, „privremeni brakovi“, u kakav se upustila Cho Cho San, doista su bili tužna realnost mnogih naivnih Japanki koje su doživjele trgovinsko otvaranje Japana prema Zapadu krajem 19. stoljeća.⁴

Kako bi naglasio bol i čežnju (koja je čest motiv romantičnih sižea), Puccini je beskrajno, a vjerojatno i uzaludno čekanje Cio-Cio-San – koja se nada da će se Pinkerton ipak vratiti (premda su od njihove ljubavne priče i njegova odlaska prošle tri godine) – ocrtao arijom „Un bel di, vedremo“ („Jednog lijepog dana“) na početku drugog čina opere *Madama Butterfly*. „Un bel di, vedremo“ pojavljuje se i u *Magnetnoj ruži*; to je, uostalom, najvažnija operna arija koja se u filmu odmah prepoznaje – prepoznaju je gledatelji, od kojih se ne očekuje dubinsko poznavanje klasične glazbe, i likovi od kojih se, s obzirom na njihovo neumjetničko i zapravo vrlo prizemno zanimanje, to uopće ne očekuje.

Arija je u *animeu* tretirana kao „znak“ za Evu i za njezine neobične pojavnosti, a predstavlja je na mjestu gdje se prvi put u filmu pojavljuje, i to u obliku akuzmatičnoga glasa. To je glas koji snagom identičnom magnetnom polju privlači pomoćnu letjelicu Korone na naizgled napuštenu svemirsku stanicu.

Pojam „privlačenje“ namjerno se koristi da antropomorfizira film i operu, da nagovijesti prijelaz, da sugerira kako se filmovi nose s operom kao objektom želja koji jednako može biti opasan za njihovu autonomiju kao i za njihov usko shvaćen filmski identitet (...) Ali „pojavnost“ također uključuje specifičan slučaj kada film priziva slike čije podrijetlo leži, takoreći, izvan filmskog medija. Te slike uvedene su u film zahvaljujući skrivenoj snazi koja pripada operi – one su spektralni ostaci nematerijalnoga, nevidljivog opernoga glasa. (Grover-Friedlander, 2005: 2–3)

Tračci „nematerijalnoga (...) opernoga glasa“ čuju se već kada posada Korone prima SOS signal, ali melodija je distorzirana i jedva se naslućuje među ritmičnim zvukovima koji vjerojatno pripadaju stro-

⁴ Japan je dvije stotine godina bio zatvoren za strance. Trgovačke odnose uspostavio je najprije sa Sjedinjenim Američkim Državama, i to zahvaljujući admiralu Matthewu Perryju, koji je 1853. uplovio u japansku luku Uruga. Nakon toga, američko i europsko tržište postalo je preplavljeno izvornim suvenirima iz Japana: lepezama, kimonima, brončanim kipićima, lakiranim kutijicama, pa i ukiyo grafikama, čiji je način oblikovanja „plutajućeg svijeta“ utjecao na europske likovne umjetnike (impresionizam i postimpresionizam), ali i na stil japanskih autora mangi (Ives, 2000; Levi, 1996: 21).

jevima svemirskog broda, a možda predstavljaju neke druge, nama nepoznate zvukove iz svemira.

Na pamet pada niz opozicija: od opozicije mehanička buka – operna glazba, do opozicija kao što su: tehnologija – umjetnost, nehumano – humano, stroj – čovjek, budućnost (ili možda čak: sadašnjost?) – prošlost. Inače sklon simboličkom korištenju ikonografije animiranog filma, redatelj Morimoto namjerno je upotrijebio zvukovni kontrast kako bi naglasio osjećaj nostalgije: „pažljivijim slušanjem možete iza buke prepoznati operu i otkriti melodiju koju ste već negdje čuli“ (Wallis, 1997). Buka je ujedno izazvala skladateljicu Kanno da na nju nadoveže svoj specifičan glazbeni jezik. Pravilni (prizorni?) zvukovi, koji jednako pristaju uz „klikanje“ Aoshimova tipkanja po tipkovnici kao što podsjećaju na kapanje vode na metalnu podlogu ili na ritmično pomicanje metalnog predmeta, postaju dijelom izrazito suvremeno tretiranoga glazbenog jezika. Duboko u sebi, glazba Yōko Kanno nosi elemente impresionističkih tehnika (na primjer, „atmosferski“ motiv klavira oblikovan u kontekstu mola sa sniženim drugim stupnjem, ili boja saksofona koja bi drugdje asociirala na *jazz*, no u ovoj je partituri upotrijebljena s religijskim konotacijama). Tim postupkom skladateljica je dovitljivo „pokrila“ sažeto vrijeme putovanja Korone prema izvoru signala, pripremajući nastup Puccinijeve najpoznatije arije iz opere *Madama Butterfly* „Un bel dì, vedremo“. Puccini je, naime, u toj operi, uz kasno-romantične elemente, uz asocijacije, pa čak i direktne citate japanske narodne glazbe, koristio i elemente bliske onima koje je upotrebljavao njegov suvremenik – impresionist Claude Debussy.

U filmu, zaključivši da im se ne sviđa kamo ih je signal odveo, Aoshima i Ivanov zastaju zaprepašteni prizorom pred sobom: svemirska postaja ima oblik raspadnute, ali svejedno lijepe crvene ruže čije se latice vrte oko njezina središta.⁵ Prizor je fascinant i zato što se neobičnim prostorom jasno širi prekrasna pjesma koju pjeva nevidljiva pjevačica. Raniji kontrast metalne buke i lijepe melodije prelazi na vizualno područje: mjesto kroz koje Heinz i Miguel prolaze svojom pomoćnom letjelicom metalno je i artifično te predstavlja tehnološke ostatke nečega što izvana nalikuje na svemirsku postaju. Za razliku od nepoznatoga „vanjskoga“, melodija Puccinijeve arije predstavlja poznato „unutarnje“. Ustvari, toliko je poznata da je prepoznaje čak i „smetlar“ Ivanov, no on vjerojatno ne zna značenje njezina teksta, kao ni njezin operni kontekst. Eva je u tom trenutku *Butterfly* i obraća se upravo Miguelu i Heinzu pjevajući pjesmu čežnje i dugotrajnoga, strpljivog čekanja: „Jednog lijepog

dana, vidjet ćemo oblačak dima, koji se uspinje nad dalekim morskim horizontom. I tada će se pojaviti brod...“⁶

Ovo je trenutak u kojemu prvi put dolazimo u doticaj s Evom, no ona još nije poprimila tjelesan oblik – što zapravo nikada ni neće – nego predstavlja *acousmètre*, „specijalno biće, vrstu (...) sjene“ čija je „akuzmatična prisutnost glas“ (...); biće „koje još ne vidimo, ali koje će se najvjerojatnije svakog trena pojaviti u vizualnom polju“ (Chion, 1999: 21). Taj glas je upravo Evina bit. Ona je *pounutrila* identitete junakinja Puccinijevih opera u tolikoj mjeri da ih je prihvatila kao svoje vlastite. Dapače, Puccinijeve junakinje vječno žive, poput Eve, koja živi vječno, u svijetu svojih sjećanja, proživljavajući trenutke svoje slave, kao i svoju ljubavnu priču, uvijek ispočetka.

Morimoto, međutim, mijenja strukturu arije, i to ne samo zato da je prilagodi trajanju filmskog prizora, nego baš zato da filmskim likovima i gledateljima omogući njezino sigurnije prepoznavanje. Naime, ponovivši prvu strofu arije dva puta, redatelj sugerira da se radi o strofnoj pjesmi, što ona zapravo nije – njezina je izvorna struktura prokomponirana, s naglaskom na deklamaciju, čime se uklapa u Puccinijevu dramaturgiju opere, a zbog čega je nije tako jednostavno „iščupati“ iz opernog konteksta kao što se to može, primjerice, s Verdijevim arijama. U filmu *Magnetna ruža*, arija „Jednog lijepog dana“, nadovezujući se na operni podtekst, postaje sastavnim dijelom filmskog konteksta. Nakon ponavljanja prve strofe, čime se produžuje užitak u prepoznatoj opernoj melodiji, zaokružuje se operni fragment s posljednjom strofom arije, u kojoj se glazbeni ugođaj zamračuje: „Sve će se to obistiniti, obećavam. Zadrži svoju bojazan. Čekam ga čvrsto vjerujući“.⁷

Ovi stihovi u operi predviđaju tragičnu sudbinu Cio-Cio-San, no u filmu oni zvuče poput prijetnje muškim likovima jer su se usudili zaći na teritorij kojim vlada žena. A prijetnja će se obistiniti tako da će jedan od dvojice „uljeza“ doista preuzeti ulogu izgubljenog ljubavnika kojega je, kako se zaključuje tijekom razvoja neobičnih događaja, Eva sama ubila da ga zadrži u vječnosti. Međutim, karakteristike „vječnosti“ uspjela je prisposobiti samo sebi, jer se Carlo Rambaldi u njezinu svijetu pojavljuje samo kao statična figura na fotografijama i slikama, za razliku od primadone koja je očito na neki način živa i koja pjeva i u smrti. Arija završava glazbenim vrhuncem na riječ „*l'aspetto*“ čiji se izgovor uslijed pjevanja na jednom tonu izobličuje (kao u ekstazi) u jedan dugačak „aaa“, ispod kojeg orkestar punom

⁶ Na talijanskom ti stihovi glase: *Un bel dì, vedremo / Levarsi un fil di fumo sull'estremo / confin del mare / E poi la nave appare* (Illica i Giacosa, 1904: 22).

⁷ *Tutto questo avverrà, te lo prometto. / Tienti la tua paura – Io con sicura / Fede lo aspetto* (Illica i Giacosa, 22).

⁵ Taj prizor, kao i sličan prizor na kraju filma, rađen je uz pomoć tada sasvim nove računalne tehnologije pa je animirana prava ruža; inače je najveći dio animiranog filma crtan rukom.

snagom ponavlja glavnu melodiju. Uz divin ekstatični vrisak svemirska letjelica prodiše u svemirsku postaju zahvaljujući generiranju centrifugalne gravitacije, pri čemu se zapravo vizualno sugerira seksualna penetracija. No Miguel je najbliže istini kad situaciju komentira riječima: „Kao da idemo na dno pakla.“

ETIKA NASILJA

U romanima realizma i naturalizma većina junakinja počinu samoubojstvo (Dabidžinović, 2011: 137–138), jer jedino tako mogu izmaknuti muškom pogledu te se iskupiti za svoju „amoralnost“, svoje preljube, izvaninstitucijske iskorake ili pobune protiv pravila, normi i ustaljenih društvenih konvencija – sjetimo se samo Tolstojeve Ane Karenjine ili Zoline Thérèse Raquin. U verističkim operama tragični finale je obavezan jer također predstavlja jedino rješenje za „probleme, najčešće seksualne, romantične ili nasilne prirode“ (Schoell, 2006) opernih protagonista koji su, u pravilu, prosječni muškarci i žene preneseni iz stvarnih, svakodnevnih, najčešće siromašnih i/ili ruralnih okruženja. Međutim, analitičarke poput Catherine Clément i Michal Grover-Friedlander uz to ističu motiv žrtvovanja, što nije tipično samo za verističke opere (u koji se žanr, s određenim odmakom, mogu svrstati Puccinijeve opere *Tosca* i *Madama Butterfly*), nego svih opera uopće. Opera je rođena iz tragedije pa je logično da slijedi Aristotelov koncept dramske strukture koji u sklopu raspleta obavezno donosi katarzu. Operna junakinja mora umrijeti, a kako „Clément provokativno tvrdi“, čini se da je ubija „sam čin pjevanja“ (Grover-Friedlander, 4).

I u *animeima* postoji „etika samoubojstva koja se može promatrati uzimajući u obzir organizaciju vrijednosti u japanskom društvu, u smislu časti, vojne tradicije i nekih osnova glavnih nacionalnih religija, kao što su budizam i šinto“ (Pelliteri, 161). Među razlozima zbog kojih se u japanskim *animeima* izvršava samoubojstvo, Pelliteri navodi čežnju i žalost, dodajući da takav pristup zapravo nije toliko tipičan za japansku tradicionalnu ideologiju, koliko je usvojen iz europske književnosti (ibid.). Izgleda da, ipak, tragičan završetak u smislu ubojstva ili samoubojstva u *animeima* ne predstavlja scenarijsku obavezu te da je zamisao i oblikovanje karaktera junakinja u svojevrsnu odnosu spram muških likova, drugačiji (ali opet ne sasvim) od onog europskog.

Ženski likovi se sjećaju civilizacije (...) iz čega crpe energiju koja ih čini herojima, dok se muškarci začuđujuće brzo prilagođavaju najprimitivnijim oblicima društva koja uključuju takav patrijarhat gdje žena nije više ni objekt već naprosto vlasništvo. (Ajanić, 280)

Međutim, „konfrontirani sa ženama koje sve više postaju moćne i nezavisne“ (Napier, 2001: 359), japanski muškarci pokazuju se slabima i nemoćnima jer su „očito izloženi vlastitoj krizi identiteta.“ (ibid.).

U *Magnetnoj ruži* lik Miguela misli da se ostvaruje ljubujući istovremeno s nekoliko djevojaka i mijenjajući ih „kao čarape“ (na početku filma, bira između fotografije Cecilije i prisjećanja na Katarinu). No njegov identitet, izgrađen na tim premisama, ruši se pri prvom susretu s Evom, koja mu pogled ne privlači samo izgledom, nego i glasom. Ona je pritom više Tosca nego Cio-Cio-San, čiju ariju „Un bel di, vedremo“ pjeva u trenutku *privlačenja* – što s jedne strane stvarno predstavlja privlačenje letjelice svemirskoj postaji, a s druge ima značenje metaforičkog privlačenja muškarca ženi. Zato lik Eve, kada koketira s Miguelom, nema osobine karaktera koji bi mogao opisati Cio-Cio-San – ona nije *la grisette*, „slatkica“ koja „javno trguje svojom seksualnošću nadajući se kako će s muškarcima sklopiti unosan savez“, o čemu piše Goldstein prenoseći tipologiju pariških žena zabilježenih u 19. stoljeću u *Enciklopediji morala* (2004). Upravo suprotno, lik Eve je žena-predator, dakle – prema navedenoj tipologiji – *la lionne*, „lavica“, „mondena žena, rado viđena na ulicama Pariza“, sposobna „prekoračiti rodne granice i u privatnom i u javnom životu“. No ona „zadržava svoju ženstvenost“ i „voli ogovarati te rado udvara mladim muškarcima“, pri čemu nalazi vlastiti način da se „suprotstavi građanskim normama“ čiji postulati vezuju ženu za supruga i dom (ibid.).

Lik Tosce je u tom smislu spreman boriti se za život svog ljubavnika svim sredstvima, pa naizgled prihvaća Scarpijin nemoralanu ponudu, a istodobno od njega izmamљуje propusnice za Cavaradossija i sebe kao preduvjet pristanka.⁸ Netom nakon što su propusnice potpisane, ubija Scarpiju nožem koji je uzela iz pribora za jelo, serviranoga na susjednom stolu. Scenografija tog opernog prizora uključuje dva stola – pisaći stol, na kojemu se nalaze svijećnjak, tintarnica, pero i različiti spisi, te stol postavljen malo dalje, s priborom za jelo. Ovaj drugi stol obično je u pozadini – u operi se ne vidi da je Scarpia objedovao prije nego što je u svoje odaje pozvao zarobljenu Toscu (za „desert“), pa taj detalj saznajemo iz Sardouova romana. Bez obzira na njihovu ulogu u operi, pozicija stolova i rekvizita zadržana je u prizoru *Magnetne ruže*, gdje Heinz na pozornicu dopijeva iz sasvim drugog svijeta – polupotopljenog, porušenog, metalnog, oronulog, starog, ružno-stvarnog. Scenografija i pozornica u *animeu* imaju isključivo simboličnu ulogu podsjećanja na sjećanje pa Heinz ne zna odrediti gdje se nalazi, a kada ga

⁸ U *Tosci* je to *quid pro quo* situacija, tipična za fabulu u *pièce bien faite* (Stanton, xvii, xxii).

Eva ubode nožem uzetim iz pribora za jelo (na zaprepaštenje gledatelja, jer se Heinz činio najsimpatičnijim i najstabilnijim likom s kojim je lako povezati se) ne zna što ga je snašlo, kao uostalom ni Scarpia, kojemu je u trenutku ubojstva oduzeto pravo vlasti nad ženama, patrijarhalnim sustavom dodijeljena pozicija moći. Lik palog moćnika, prefekta rimske policije, baruna Vitellija Scarpije, oko čije glave Tosca raspoređuje dva svijećnjaka, a na prsa mu stavlja raspelo, postaje time dijelom operne (antireligijske) simbolike, scenografski rekvizit kakvim je smatrao Toscu. Heinz je, s druge strane, „kažnjen“ na drugačiji način: nakon „ubojstva“ uvučen je u svoju najgoru noćnu moru – sjećanje na sretan obiteljski život, i na kućicu u kojoj su živjele njegova supruga i desetogodišnja kći Emily, nestrpljivo ga i vjerno čekajući (poput Cio-Cio-San?) da se vrati sa svojih svemirskih putovanja.

Nakon prve izvedbe Sardouova kazališnog komada na engleskom jeziku u New Yorku 1889., nasilne scene, kao što je bilo ubojstvo Scarpije, navodile su kritičare poput Williama Wintera da upozore Amerikanke na prizore „šokantne za nervni sustav i izrazito uvredljive za stvarno senzibilne osobe“, s naglaskom na tome da bi dotični prizori mogli „načiniti nepopravljivu štetu još nerođenoj djeci“ (Savran, 2009: 229). Nicassio čak prenosi da su ugledne američke žene nakon gledanja brutalnih prizora nasilja napuštale kazališni auditorij (Nicassio, 2000).⁹ Oštre reakcije publike navele su američku glumicu Fanny Davenport da u svojim predstavama izmijeni završetak *La Tosca*. Tako je, umjesto da se baci s bedema i za dlaku izbjegne ruci pravde (odnosno policajcima koji su otkrili da je Scarpia mrtav), Tosca u interpretaciji Davenport stradavala od metaka streljačkog voda, koji je puščane cijevi usmjerio na nju dok je još očajavala nad mrtvim Cavaradossijevim tijelom (Jones, 2006: 70).¹⁰

Libretisti Illica i Giacosa muku su mučili s autorom komada Victorienom Sardouom, čiji je ugovor s Puccinijevim izdavačem Ricordijem ostavljao piscu pravo da utječe na krajnji izgled libreta („Tosca, opera by Puccini“, Wallis, *Britannica*). I oni su, naime, pokušali promijeniti završetak kazališnog komada – smatrali su da je bolje da Tosca na kraju poludi nego da počini samoubojstvo (Nicassio, 1999: 272–274). No pisac se čvrsto držao Scribeova koncepta *pièce bien faite*, ističući da je ključ svakog



Heinz u *Magnetnoj ruži*



Luca Salsi kao Scarpia u *Tosci*.

Produkcija: Teatro alla Scala, Milano, 7. Prosinca 2019.
(redatelj: Davide Livermore)

komada konflikt nakon kojeg slijedi snažan klimaks, te je ustrajao na Toscinu samoubojstvu.¹¹

Slična je bila kronologija razvoja fabule za *Madamu Butterfly*. Dok se junakinja Lotijeva romana, ovdje još zvana Chrysanthème, od svojeg Pierrea rastaje „u prijateljstvu“ te čak broji srebrnjake koje je dobila kao odštetu za bračni ugovor (Jenkins); u kratkoj priči Johna Luthera Longa *Butterfly* se u očajanju pokušava ubiti, ali ne uspijeva. Jenkins prenosi „amatersku, ali dirljivu završnu scenu“ (ibid.) gdje Cho Cho San povijaju rane, no ona na kraju ipak ostaje živa. Belasco je, međutim, to odlučio promijeniti pa njegov kazališni komad doista završava samoubojstvom. U predstavi se američki ljubavnik Pinkerton, koji je ovdje sporedni lik, na pozornici pojavljuje tek pred sam kraj, tako da samo uspijeva nemoćno svjedočiti, ali ne i spriječiti

⁹ Publika je također bila uznemirena mučenjem Cavaradossija koje, doduše, nije bilo prikazano na pozornici, ali su ga gledatelji mogli čuti kako vrišti. Puccini je istu scenu zadržao u operi, ali je otišao još dalje, pa je, za razliku od Sardoua, publici omogućio da *vidi* kako streljački vod ubija Toscina ljubavnika.

¹⁰ Isti završetak iskoristila je Sarah Bernhardt tijekom američke turneje 1892., kad se predstava davala u mjestu Fort Worth u Texasu (Jones, 70).

¹¹ „Kada počne akcija, junak najprije pobjeđuje, a njegov protivnik doživljava poraz; no tada – *vice versa*. (...) Konflikt se ubrzava, postaje sve uzbudljiviji, donosi sve više napetosti, a sreća prelazi s jedne strane na drugu. Nakon nekoliko takvih obrata, junak doživljava neočekivanu promjenu sudbine – *peripeteiu* iz klasične tragedije“ (Stanton, xv).

Cho Cho San da izvrši harakiri. Na isti način završava i Puccinijeva opera.

Veličina opere, njezini fino oslikani likovi, njezino neumoljivo napredovanje prema vrhuncu i raspletu (*dénouement*), zajedno s prelijepim stihovima i dijalozima koje je konstruirao Giuseppe Giacosa, predstavljaju snažan kontrast [izvornom Lotijevu romanu, Longovoj kratkoj priči i Belascovoj jednočinki] (...) Povezani s Puccinijevom duboko emocionalnom glazbenom partitурom, temeljni dojam koji stvara *Madama Butterfly* istodobno je intiman i neodoljiv, a pritom tvori nezaboravnu sliku opasnosti do kojih dovodi „slijepa“ ljubav. (Jenkins)

IZMEĐU ŽIVOTA I SMRTI

Lik Eve kao Tosce i kao Cio-Cio-San u *Magnetnoj ruži* ne ostvaruje se samo odnosom prema sebi i svojim zrcalnim odrazima iz Puccinijevih opera, nego i odnosom prema ostalim filmskim likovima. Važan je, stoga, njezin odnos prema Heinzu kojega je Morimoto zamislio tako da predstavlja suprotnog joj junaka; no Heinz je ujedno njezin odraz u ogledalu, njezino „drugačije ja“ koje s njom dijeli neke zajedničke osobine (bol, patnju, čežnju za izgubljenim voljenim bićem, nemogućnost ostvarenja te čežnje). S druge strane Evin odnos prema pjevačkom partneru i ljubavniku Carlu – koliko god se on činio jedinim opipljivim dijelom njezinih sjećanja – zapravo je lažan. U stvarnom svijetu, koji je (u odnosu prema gledateljima) svijet bliske budućnosti, Carlo se gotovo nikada ne pojavljuje u fizičkom ili polufizičkom obliku (npr. kao hologram ili iluzija): on je samo lik na slici na kojoj pozornost svojim izgledom privlači Eva, a ne on. „Fotografija, slika i slične forme vizualne umjetnosti prizivaju pogled (...) prizivaju buljenje – kako bi se, u nekim slučajevima, vidjelo ljudsko tijelo“ (Buhler, 2014: 366). Tu osobinu da kao žena dobrog izgleda privlači pogled muškaraca Eva koristi na isti način na koji se koristi svojim glasom: kako bi „začarala“ surogate koji ništa ne sumnjaju, poput Miguela. Odnos Eve i Miguela može se čitati kao obrnuti odnos Pinkertona i Cio-Cio-San: sada je žena ta koja preuzima kontrolu, a muškarac je zaveden i odbačen.

Lik Eve u *Magnetnoj ruži* oblikuje se i svojim odnosom prema sporednim ženskim likovima. Heinzova je supruga, poput Kate Pinkerton iz opere *Madama Butterfly*, uredna, pristojna žena-domaćica, pa Eva bez problema dominantno „ulazi“ u nju, preuzimajući ulogu surogat-supruge, te stavljajući na njezino mjesto njezinu suprotnost: sebe, kao pobunjenicu protiv ustaljenog (patrijarhalnog) porетка koji lakoćom ruši oblikujući svoj nestvarni, ali zato neuništivi svijet. Eva je mrtva, poput Heinzove Emily, ali je u toj smrti istodobno živa te predstavlja biće, a u dramatičnim trenucima razvoja filmske fabule čak surogat-majku. No ona je akuzmatično

biće, slično lutki s kojom uspoređuje i uz pomoć koje utjelovljuje Heinzovu mrtvu kćer. Naime, Eva nudi Heinzu Emily na niz različitih načina, ali najčešće u obliku lutke: kao lutku na glazbenoj kutijici koju Heinz ne uspijeva uhvatiti, kao lutku koja se poput utvare spušta pred njega na koncu, kao razbijenu lutku... Lik Emily, moguće, odražava ili čak utjelovljuje dječaka kojeg Cio-Cio-San mora izgubiti na kraju opere: njega će usvojiti Pinkerton i njegova zakonita američka supruga Kate. Zato je i on na neki način lutka, okidač junakinjinih emocija i emocija publike, ali i fragilno sredstvo kojim Cio-Cio-San namjerava privući i zadržati Pinkertona.¹²

Arije opernih junakinja oduvijek su predstavljale spektakularnu najavu katarze, „pročišćenja od emocija“ koje „u gledatelja izaziva strah i sućut“ (Solar, 2007: 182). Ideju katarze u tom smislu nalazimo i u Puccinijevoj *Tosci*, gdje rasplet u obliku junakinjina samoubojstva pokreću dva ubojstva – Scarpijin i Cavaradossijevo. *Madama Butterfly*, međutim,

egzistira u potpuno drugačijoj – i potencijalno glamuroznoj – situaciji. Smještena u suvremenost, bavi se sramotnim odnosom američkog mornara prema njegovoj japanskoj nevjesti, pa izrezuje umjetno „egzotičan“ svijet u kojem obitava, i završava scenom u kojoj djevojčica-gejša – možda u smislu praslrike glamura – počini samoubojstvo na pozornici. (Wallis, „Verismo“).

Finale *Madama Butterfly*, čija se drama odvija u unutrašnjosti junakinje, prenesen je u *Magnetnoj ruži* u scenu „smaka svijeta“ koji nije uništila Eva (premda se tako čini), nego ostatak posade Korone. Eva (po tko zna koji put?) „umire“ doista glamurozno: dok njezin svijet tone, pjeva posljednju ariju Cio-Cio-San „Tu, tu piccolo iddio!...“ No jasno je da Morimotova i Otomova junakinja ne može stvarno umrijeti – jer je već mrtva – nego da i dalje živi u svojem vlastitom svijetu nudeći u trenutku katarze muškom pogledu pravi spektakl. Diže se iz mrtvih, raste do nadnaravne veličine te svojim nestvarnim likom zauzima prostor kuglive koje nalikuje na zemaljsku kuglu. Kugla na kojoj Eva putuje i pjeva, zapravo predstavlja „rajski“ ružin vrt gdje je zarobila svoje sjećanje na Carla Rambaldija, no čini se da kugla kao okrugli komadić prirode istodobno nosi simboliku romantizma, podsjećajući na kućicu od pruca s cvjetnim vrtom u kojoj su u sretnim danima živjeli Benjamin Franklin Pinkerton i Cio-Cio-San.¹³

¹² Zanimljivo, dok većina produkcija Puccinijeve *Madama Butterfly* u finalnoj sceni traži nijemu ulogu dječaka-statista, redatelj Anthony Minghella je u produkciji opere Metropolitan iz 2019. godine s Hui He u ulozi Cio-Cio-San na pozornici koristio lutku u prirodnoj veličini dječaka koju su pokretala dva lutkara.

¹³ I u tekstu arije „Tu, tu piccolo iddio!“ pojavljuje se riječ „ruža“. Njome Cio-Cio-San, netom prije nego će se ubiti, tepa svom sinu: „Tu, tu piccolo iddio! / Amore, amore mio, / Fior di

Puccinijeva glazba, međutim, nije direktno prenesena iz opere, nego je deklamacijsko pjevanje očajne male Japanke – potpuno uklopljeno u sliku svemirske stanice-svijeta koji se ruši – obogaćeno glazbenom intervencijom skladateljice Kanno. Arija je, naime, još raskošnije orkestrirana nego u operi, a dodan joj je i zbarski kontrapunkt, zvukovno blizak pretjerano patetičnim vokalnim *glissandima* tipičnima za glazbu „zlatnog doba“ Hollywooda. Kanno svojom interpretacijom Puccinija balansira na rubu, ali nikad ne prelazi granicu dobrog ukusa. Njezino skladateljsko umijeće omogućuje da u prizoru u kojem se realni zvukovi oružja, topa i eksplozija bespoštedno „bore“ s (nerealnom?) opernom arijom – da u tom prizoru „arija smrti“ Cio-Cio-San, usprkos okolnoj „buci“, ostane dominantna. Pitanje je da li je najava tragične sudbine slatke Japanke ujedno najava kraja Eve i njezinih sjećanja, no finale animiranog filma *Magnetna ruža* nudi daleko širu sliku, neobičan prizor pjevačice koja lebdi zajedno s kuglom svojega svijeta, odjevena u haljinu crvenu poput ruža, ljubavi, strasti, ljubomore, krvi, revolucije... kakvu bi nosila dominantna i nepokolebiva Tosca. Ona je očigledno isto toliko Tosca koliko je Cio-Cio-San, koliko je Yōko Kanno, a i koliko je jedna od najvećih opernih diva na svijetu, Maria Callas.

Naime, redatelj Morimoto je u *Magnetnoj ruži* upotrijebio snimke glasa slavne grčke sopranistice, među čijim su najvećim ostvarenjima u karijeri bile upravo uloge Tosce i drugih junakinja iz Puccinijevih opera. Prenoseći neobičnu epizodu s pogreba dive koja je čvrsto vjerovala u reinkarnaciju pa je tražila da se njezin pepeo raspe u Egejsko more,¹⁴ Grover-Friedlander naglašava da prema grčkom vjerovanju rasipanje pepela preminulih predstavlja postupak pročišćenja duše od tijela (Grover-Friedlander, 135–143). Stoga, u simboličkom smislu upotreba stvarnih snimki primadone Callas u filmu *Magnetna ruža* nije samo osigurala vrhunski doživljaj uz vrhunsku glazbenu izvedbu, nego je omogućila da film u trenutku katarze otvori „prostor između života i smrti“ (ibid., 3).

giglio e di rosa“ (Illica i Giacosa, 38). U slobodnom prijevodu autorice: „Ti, ti, božiču mali! Ljubavi, ljubavi moja, cvjetiču ljiljana i ruže“.

¹⁴ Prema pripovijedanju primadonine sestre Jackie Callas, svečano rasipanje pepela Marije Callas s ratnog broda grčke mornarice, uz prigodni govor ministra kulture i svećenikovu molitvu, popratila je doista bizarna epizoda: u trenutku otvaranja urne, puhnuo je vjetar, a divin pepeo razletio se u neočekivanom smjeru, rasipajući se po prisutnima, ulazeći im u usta, oči i nosove (Grover-Friedlander, ibid., 142). Također, u kontekstu opernih arija koje junakinji donose smrt, čini se da direktan uzrok smrti Marie Callas nikada nije bio objašnjen. Zanimljivo je da su Renzo i Roberto Allegri u njezinu molitveniku koji je držala pokraj kreveta pronašli citat iz trećeg čina Ponchiellijeve opere *La Gioconda* kojemu je – možda namjerno – nedostajala ključna riječ: „samoubojstvo“ (ibid., 140).



Angela Gheorghiu u finalu *Tosce*. Produkcija: The Royal Opera House, Covent Garden, 2001.



Eva u finalu *Magnetne ruže*

Slavoj Žižek (...) interpretira operu kao subjekt koji ne može umrijeti, koji čezne za mirom u smrti. Žižek umeće i lacanovski (...) motiv „dviju smrti“, te postojanja „između dviju smrti“, pri čemu je prva biološka smrt, a druga umiranje „sa sređenim računima, bez simboličnog duga koji proganja (...) sjećanja“. (Grover-Friedlander, 5)

No Eva, kao ni njezina protuteža Heinz, unatoč svim razaranjima na kraju *Magnetne ruže* ne nalazi mir, nego nastavlja živjeti u hibridnoj formi između stvarnosti i jave, ili, kako bi Grover-Friedlander rekla, „između dviju smrti“, u „stanju vječne čežnje i neispunjene želje“ (ibid.). Film na mjestu završetka nudi cirkularnu formu s otvorenim krajem, s mogućnošću povratka na početak. Likovi Eve i Heinza nadilaze svoju tjelesnost, opstajući kao duhovi ili duše čija će sjećanja opsjedati razorenu svemirsku postaju na svemirskom groblju. U ne tako dalekoj budućnosti, film/opera može započeti ispočetka, obrađujući vječnu pripovijest (mit?) o Evi u čeznutljivoj potrazi za Carlom i Heinzovim grozničavim, ali neuspjelim pokušajima da spasi Emily.

LITERATURA

Ajanović, Midhat 2004. *Animacija i realizam*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Baker, Evan 2009. *Sardou and Sardoodledom, Puccini and Tosca*, programska knjižica opere San Francisco. Dostupno na: <https://web.archive.org/web/20100327074828/http://sfopera.com/o/273.asp>, pristup: 25. svibnja 2022.

Bendazzi, Giannalberto (ur.) 2016. *Animation: A World History. Volume III: Contemporary Times*. Boca Raton: CRC Press.

Biti, Vladimir 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Brophy, Philip 2007. *Tezuka: The Marvel of Manga – Education Kit*. Art Gallery New South Wales.

Buhler, James 2014. „Gender, Sexuality, and the Soundtrack“, u: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, ur. David Neumeyer, Oxford University Press, str. 366–382.

Carlson, Marvin 1984. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca i London: Cornell University Press.

Carner, Mosco 1985. *Giacomo Puccini, Tosca*. Cambridge: Cambridge University Press. Dostupno na: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620041>, pristup: 25. veljače 2022.

Chion, Michel 1999. *The Voice in Cinema* (prev. Claudia Gorbman). New York: Columbia University Press.

Dabidžinović, Ervina 2011. „Domaćica ili Medeja – Ana K“, u: *Size zero/mala mjera II: Ženski lik u književnom tekstu*, ur. Aleksandra Nikčević-Bartičević. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost, str. 135–147.

Dahlhaus, Carl 2007. *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

Freiberg, Freda 1996. „Akira and the Postnuclear Sublime“, u: *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the nuclear image in Japanese films*, ur. Mick Broderick. London: Kegan Paul International.

Gerbino, Giuseppe 2022. „Orientalism in *Madama Butterfly*“. *Columbia.edu*. Dostupno na: <http://www.columbia.edu/itc/music/opera/butterfly/orientalism.html>, pristup: 8. veljače 2022.

Goldstein, Dana 2004. „The Women of Modernity, the Gendering of Modernity: Bourgeois Respectability and the Forgotten Female Types of French Panorama“, u: *Paris: Capital of the 19th Century*. Brown University Library Center for Digital Scholarship. Dostupno na: <https://library.brown.edu/cds/paris/Goldstein.html>, pristup: 13. ožujka 2022.

Grover-Friedlander, Michal 2005. *Vocal Apparitions. The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton i Oxford: Princeton University Press.

Illica, Luigi; Giacosa, Giuseppe 1904. *Madama Butterfly. Tragedia giapponese*. Dostupno na: http://www.librettidopera.it/zpdf/butterfly_bn.pdf, pristup: 30. lipnja 2022.

Ives, Colta 2000. „Japonisme“, u: *Heilbrunn Timeline of Art History*. Dostupno na: http://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm, pristup: 10. veljače 2022.

Jenkins, Chadwick. „Opera Project: Madama Butterfly – The Original Story: John Luther Long and David Belasco“. *Columbia.edu*. Dostupno na: <http://www.columbia.edu/itc/music/opera/butterfly/luther.html>, pristup: 7. veljače 2022.

Jones, Jan 2006. *Renegades, Showmen & Angels: A Theatrical History of Fort Worth from 1873–2001*, TCU Press.

Kain i Kjeldoran. „Memories“. *Anime Academy*. Dostupno na: <http://animeacademy.com/finalrevdisplay.php?id=335>, pristup: 22. veljače 2022.

Levi, Antonia 1996. *Samurai from Outer Space – Understanding Japanese Animation*. Illinois: Carus Publishing Company.

Lochner, Jim 2009. „Gold Rush: The Bastard Child of Puccini“. *Film Score Monthly*, vol. 14, br. 10. Dostupno na: <https://www.filmscoremonthly.com/fsmonline/story.cfm?maID=2172>, pristup 22. veljače 2022.

Longobardi, Ruth. „Italian Opera: Timeline 1600–1900“. Dostupno na: <http://www.columbia.edu/itc/music/opera/butterfly/timeline.html>, pristup: 10. veljače 2022.

McPherson, Mark 2004. „Memories Anime Review“. *Homemademech*. Dostupno na: <http://www.homemademech.com/anime-reviews/memories/182/>, pristup 22. veljače 2022.

Mulvey, Laura 1995. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, u: *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*, ur. Jessica Munns i Gita Rajan. London i New York: Longman, str. 321–332.

Napier, Susan J. 2001. „The Frenzy of Metamorphosis – The Body in Japanese Pornographic Animation“, u: *Word and Image in Japanese Cinema*, ur. Dennis Washburn i Carole Cavanaugh. Cambridge University Press, str. 342–365.

Nicassio, Susan Vandiver 1999. *Tosca's Rome: The Play and the Opera in Historical Perspective*. University of Chicago Press.

Nicassio, Susan Vandiver 2000. „Ten Things You Didn't Know about Tosca“. University of Chicago Press. Dostupno na: <https://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/579719.html>, pristup 21. veljače 2022.

Pelliteri, Marco 2011. *The Dragon and the Dazzle. Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination – A European Perspective*. Eastleigh, United Kingdom: John Libbey Publishing.

Sardou, Victorien, Illica, Luigi i Giacosa, Giuseppe 1900. *Tosca. Melodramma in tre atti*. Dostupno na: <http://www.librettidopera.it/zpdf/tosca.pdf>, pristup: 30. lipnja 2022.

Savran, David 2009. *Highbrow/Lowdown: Theater, Jazz, and the Making of the New Middle Class*. University of Michigan Press.

Schoell, William 2006. *The Opera of the Twentieth Century*. Jefferson North Carolina: McFarland and Co.

Solar, Milivoj 2007. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska.

Stanton, Stephen S. (ur.) 1999. *Camille and Other Plays* („Introduction to the well-made play by Stephen Stanton“). New York: Hill & Wang, str. VII–XXXIX.

Turkalj, Nenad 1997. *125 opera*. Zagreb: Školska knjiga.

Wallis, J. Doyle. „Memories“. *DVD Talk*. Dostupno na: <https://www.dvdtalk.com/reviews/9566/memories/>, pristup: 22. veljače 2022.

Wallis, J. Doyle 1997. „Interview with Kōji Morimoto on Magnetic Rose“. *Alles*. Dostupno na: http://www.kojimorimoto.net/fr/interview_allles.htm, pristup: 26. veljače 2022.

Wallis, J. Doyle 2014. *Opera Journeys' Guide: Opera at Movie Theaters* (sezona 2014/2015) Opera Journeys Publishing, str. 33.

Wallis, J. Doyle. „Giacomo Puccini (1856–1924): Brief Biography“. *Columbia.edu*. Dostupno na: <http://www.columbia.edu/itc/music/opera/butterfly/bio.html>, pristup 10. veljače 2022.

Wallis, J. Doyle. „The Librettists of Puccini's *Madama Butterfly*“. *Columbia.edu*. Dostupno na: <http://www.columbia.edu/itc/music/opera/butterfly/librettists.html>, pristup: 8. veljače 2022.

Wallis, J. Doyle. „*Tosca*, opera by Puccini“, u: *Britannica*. Dostupno na: <http://www.britannica.com/topic/Tosca>, pristup: 25. veljače 2022.

Wallis, J. Doyle. „*Verismo*“. *Columbia.edu*. Dostupno na: <http://www.columbia.edu/itc/music/opera/butterfly/verismo.html>, pristup: 10. veljače 2022.

SUMMARY

BETWEEN *ANIME* AND OPERA: FEMALE CHARACTERS IN KŌJI MORIMOTO'S ANIMATED FILM *MAGNETIC ROSE*

Japanese director Kōji Morimoto has created characters, script, scenography, music and other elements of his animated film *Magnetic Rose* on the basis of two Puccini's operas, *Tosca* and *Madama Butterfly*. He designed the main character, the operatic singer Eva, after Puccini's heroines, Floria Tosca and Cio-Cio-San. Eva sings two arias and a duet from Puccini, interpreted by Maria Callas and adapted for the film by composer Yōko Kanno. The article explores how librettos and their literary predecessors, theatrical plays *La Tosca* by Victorien Sardou and *Madama Butterfly: A Tragedy of Japan* by David Belasco, provide parallel readings or even the *Urtext* of Morimoto's film; it explains how operatic heroines' tragic destiny (typical for operatic style *verismo*) influence film's catharsis and how Aristotle's understanding of the Greek tragedy (via Sardou's understanding of the notion of *pièce bien faite*) permeates the structure of *Magnetic Rose*.

Key words: anime, opera, *Magnetic Rose*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, female characters