

BARTHA CSILLA

Idegenség és identitás Giacomo Puccini Pillangókisasszony című operájában

Idegenség, idegenségkutatás

A történelem számtalan eseménye kapcsán került sor különböző kultúrák érintkezésére akár két csoport, akár egy-egy egyén, akár egy egyén és egy csoport konfrontációja során. A népvándorlás, a földrajzi felfedezések, a gyarmatosítások, az emigráció vagy az Európai Unió csak néhány kiragadott példa a sok közül, melyek a kultúrák találkozásának színterét képezhetik. Az idegennel való találkozás szinte mindennapi élményünk, az idegenség a különböző kultúrák érintkezésének alapélménye.

Mit is értünk azonban az *idegen*, az *idegenség* fogalma alatt? A *Wörterbuch der Deutschen Gegenwartssprache* a *fremd*¹ következő jelentéseit adja meg:

„1. /nur attr./ einem anderen Land, Volk, Ort, einer anderen Gegend angehörnd, aus einem anderen Land, Volk, Ort, einer anderen Gegend stammend (/csak jelzőként/ egy másik országhoz, néphez, helységhez, tájhoz tartozó, egy másik országból, néptől, helységből, tájról származó); (...)

2. /nur attr./ nicht sein eigen (/csak jelzőként/ valakinek vagy valaminek nem a sajátja) a) einem anderen gehörend, einen anderen angehend, anderer Leute (valaki/valami máshoz tartozó, valaki/valami másra vonatkozó, másoké [...]) b) unter f. (angenommenem) Namen schreiben; unter f. Namen

(inkognito) reisen (idegen nevet használni, idegen név alatt utazni);

3. nicht bekannt (nem ismert); (...)

4. nicht zu etw., jmdm. passend, nicht in etw. gehörig (nem tartozik valamihez vagy valakihez); (...).”

Az *idegen* tehát kifejez egy hovatarozási viszonyt (mely az idegenség szociális dimenzióját határozza meg); utal azokra az ismeretekre, amelyekkel az *idegenre* vonatkozóan rendelkezünk, vagy amelyek (még) nincsenek birtokunkban, továbbá jelzi a jelenség előzetes elvárásainktól való eltérését (a kognitív szférára és az elváráshorizontra való utalás pedig az idegenség kulturális dimenziójának meghatározó elemei). Az *idegen* tagadószó és viszonyzó; idegenségről, idegenségérzésről pedig a *saját* és a *másik* között létrejövő viszony alapján beszélhetünk.² Az *idegen* továbbá kifejezi a *sajáthoz* való távolságot is, mely a szó etimológiai elemzéséből vezethető le: a *fremd*³ szó ugyanis a germán *fram (jelentése „fern” [távoli]), illetve az indogermán *prom- (jelentése „vordere, fort” [elűlő, tovább]) és *per- (jelentése „vorwärts” [előre]) szavakra vezethető vissza. Etimológiai szempontból tehát *idegen* alatt azt értjük, ami vagy aki nem áll közel valakihez vagy valamihez: az idegen elsősorban a haza, az otthon ellentétéként jelenik meg.⁴

¹ Ruth Klappenbach–Wolfgang Steinitz (hrsg.), *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Berlin, Akademie-Verlag, 1961–1977. <http://www.dwds.de/?kompakt=1&qu=fremd> letöltve: 2008. július 31.

² Corinna Albrecht, Fremdheit, in Andrea Bogner–Alois Wierlacher (hrsg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 2003. 234.

³ Gerhard Köbler, *Deutsches etymologisches Wörterbuch*, 1995. <http://www.koeblergerhard.de/der/DERF.pdf> letöltve: 2008. július 31.

⁴ Erwin Leibfried, Was ist und heisst fremd? Ein Beitrag zu einer Phänomenologie des Fremden, in E. Jablkowska–E. Leibfried (hrsg.), *Fremde und Fremdes in der Literatur*, Frankfurt–Berlin–Bern, Lang, 1996. 10.

A legtöbb nyelvben azonban az *idegen* mellett jelentkezik a *külföldi* kifejezés is: a németben „fremd, Fremde” és „ausländisch, Ausländer”; az angolban „strange, stranger” és „foreign, foreigner”; a spanyolban „forastero/a” és „extranjero/a”.

Az idegenség több tudományág kutatási területét képezi, mind más-más szempontból közelítenek az *idegen* jelenségéhez. Simmel szociológiai szempontú megközelítése azt vizsgálja, hogy milyen pozíciót tölt be az *idegen* egy homogén csoporton belül. Az *idegen* megfigyelő státuszt kap, egyfajta külső nézőpontot jelent a közösség számára, amely módosíthatja a csoport által saját magáról alkotott képet, és hozzájárulhat az adott közösség pontosabb önmegértéséhez. A társadalomban viszont gyakori az a tendencia, hogy asszimilálja, magához hasonlóvá tegye az *idegent*, ami által egyben megfosztja sajátosságaitól is.⁵

Az *idegen* pszichológiai szempontú megközelítésére vállalkozik az etnopszichoanalízis, melynek képviselői közé tartozik Erdheim és Devereux, és amely elméletének lényeges pontjait Freud pszichoanalíziséből és az antropológiából vezeti le. A kultúrák tabujait, rítusait, vallási és mágikus elképzeléseit pszichológiai szempontból vizsgálja, valamint foglalkozik az előítéletek problémájával, a *másik* kultúrájával szemben felvett magatartással, a *másik* kultúrájának megközelítési módjával. Todorov arra hívja fel a figyelmet, hogy az *idegen* népek meghódítása, kizsákmányolása, a civilizáltabb kultúra uralma alá vetése ellentmondásos viszonyban áll a keresztény európaiak empátiára és megértésre való igényével. Kristeva szintén arra a tipikus európai magatartásra mutat rá, amely kiközösíti az *idegent*, és nem akarja azt annak sajátjaiban elfogadni. Az etnopszichoanalízis az *idegen* észlelésének lehetőségeit az *idegen* ambivalenciájából vezeti le, miszerint az *idegen* jelenléte egyszerre ébreszt bennünk csodálatot és félelmet. Az *idegen* iránt való túlzott lelkesedés az egzotizmust vonhatja maga után (ami Erdheim szerint nem más, mint az *idegen*be való menekülés a saját problémák elől), az általa keltett rémület pedig a rasszizmust eredményezheti (mely szintén értelmezhető a saját félelmeknek, szorongásoknak az *idegen*be való kivetítéseként) – mindkét jelenség azonban az *idegen*nel való érintkezés szélsőséges formái.⁶

A nyugati filozófia az *idegenre* szintén ambivalens jelenségként tekint, mely egyszerre ébreszt kíváncsiságot és kelt nyugtalanságot. Az *idegent* ismeretlen és megmagyarázhatatlan jelenségként észleljük, mely veszélyeztetheti, meggyengítheti, akár szét is rombolhatja a már kialakult szilárd identitást. Ennek elkerülése érdekében Hogrebe szerint az *idegen* faktort ki kell kapcsolni, az *idegen* elsajátítására kell törekedni, mely egyben új elemekkel gazdagíthatja az identitást. Levinas, a nyugati tradícióknak ellentmondó, javaslata ezzel ellentétben, hogy az *idegent* meg kell hagyni annak egyedülállóságában.⁷

Waldenfels fenomenológiája abból indul ki, hogy az *idegen* nem pusztán a jelenlét, hanem az észlelés kérdése: vagyis egy bizonyos jelenség nem a pusztán jelenléte által válik *idegenné*, hanem azáltal, hogy *idegenként* érzékeljük, észleljük. Az *idegen* azonban csak részaspektusaiban ragadható meg, a maga teljességében sosem érthető meg; ami pedig az idegenséget tulajdonképpen kiváltja, megfoghatatlan marad. Az *idegen*hez való közeledést nem annak megnevezése vagy legyőzése, hanem az általa kiváltott csodálat vagy nyugtalanság teszi lehetővé. Mivel az *idegen* nem önmagunkból ered, ezért meghaladja a megértés határait, nem világítható meg, nem deríthető fel teljesen. Az *idegen*hez önmagunkból, a *sajátból* kiindulva közeledünk: a két kategória megkülönböztetés által jön létre, a közöttük fennálló távolság pedig kommunikáció és empátia segítségével hidalható át.⁸

A szociológia, a pszichológia, a filozófia és a fenomenológia által felvetett témák és szempontok, vagyis többek között az *idegen* pillantása; az *idegen* elsajátítása és az asszimiláció; az *idegen*, mint ambivalens jelenség, az ebből eredeztethető egzotizmus és rasszizmus, az *idegen*nel való bánásmód, az előítéletek kérdése; az idegenség és az identitás kapcsolata; az *idegen* észlelésének kérdése, valamint a kommunikáció és a tolerancia szerepe az idegenségkutatás központi problémáit képezik. Az idegenségkutatás (más néven xenológia) elméleti

Míg az *idegen* elsősorban a mindennapi nyelvben használatos szó, és a saját törzsből, népből származóra is vonatkozhat, addig a *külföldi* inkább egy jogi kifejezés. Lásd Erwin Leibfried, i. m. 11. Ez pedig már utal arra, hogy idegenségről nemcsak interkulturális, azaz kultúrák közötti, hanem intrakulturális, azaz egy adott kultúrán belüli értelemben is beszélhetünk.

⁵ Jan Röhnert, Fremderfahrung und Literatur, in Jan Röhnert, *Meine erstaunliche Fremdheit! Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiselyrrik*, München, Iudicum, 2003. 17–18.

⁶ Jan Röhnert, i. m. 18–20.

⁷ Jan Röhnert, i. m. 21.

⁸ Jan Röhnert, i. m. 24–27.

megalapozása az 1970-es évek elejére tehető. Főbb kutatási területei a kulturális idegenség és az *idegen* megjelenési formái, az *idegen* és *saját* viszonya és egymástól való függősége, az *idegenről* kialakított profilok és elképzelések, az *idegen* megértésének lehetőségei és határai, az interkulturális megértés problémái, valamint a sztereotípiák, előítéletek és a xenofóbia formái és funkciói. A kultúratudományi idegenségkutatás vezérfogalmai az idegenség és a kultúra mellett többek között az alteritás, az elszakítás, az asszimiláció, a (*saját* és az *idegen* közötti) distancia, az *idegen*-megértés, az interkulturalitás, a multikulturalitás, a tolerancia.⁹

Wierlacher, a xenológia elméletének egyik kidolgozója az idegenség jelenségét a *saját*, a *másik* és az *idegen* relációjában vizsgálja. Szerinte az *idegen* az, ahogyan a *másikat* felfogjuk, segítségével értelmezhető a másság, illetve a *saját* és a *másik* közötti különbség. Az *idegen* tehát nem a pusztán jelenlétén keresztül ragadható meg, hanem annak segítségével, ahogyan a *saját* az *idegent* észleli, illetve amilyen relációban áll vele. A kettő közötti kapcsolat létrejötté alapján beszélhetünk idegenségről, idegenség-érzésről, mely azonban nemcsak különböző kultúrák találkozása, hanem generációk, különféle társadalmi rétegek érintkezése során is jelentkezhet. A *saját* és az *idegen* kölcsönösen hatással vannak egymásra, közöttük dialektikus viszony áll fenn: az önmegértés teszi lehetővé az *idegen* megértését, az *idegen* megértése azonban pontosabb önmegértést eredményez.¹⁰

Wierlacher az idegenségkutatás egyik legelső csomópontjának az *idegen* jelenségének ambivalenciáját tartja, mely egyszerre kelthet csodálatot és fenyegetést. A félelem az *idegen* elutasítására, elkerülésére ösztönöz, a kíváncsiság, a kalandvágy viszont annak megismerésére, felfedezésére motivál. Az *idegen* ambivalens jelenségként való értelmezéséből vezethetők le azok az elsősorban érzelmeken alapuló észlelési minták, mint az egzotizmus, az etno-

centrizmus és a xenofóbia. Az egzotizmus esetében az *idegent* elsősorban csodálatot, kalandvágyat ébresztő jelenségként észleljük. Az *idegen* istenítése, az egzotikus jellemzők szépségének eltulzása azonban azzal a veszéllyel jár, hogy az *idegent* nem a maga valójában, realitásában észleljük. Egyfajta projekciós felületként is funkcionálhat, ahová kivetíthetjük vágyainkat, reményeinket, ahol ezek beteljesedését, megvalósulását várjuk. Ezzel ellentétben az etnocentrizmus során az érdeklődés középpontjában a *saját* áll, melynek gyakran alárendelődik az *idegen*. A xenofóbia esetében pedig az *idegenben* elsősorban a fenyegetést észleljük, amely szélsőségesen negatív reakciókat válthat ki, mely az *idegen* diszkriminációját, akár megsemmisítését is maga után vonhatja.¹¹

E három észlelési minta, továbbá az előítéletek és sztereotípiák nagyban befolyásolják az *idegen* és a *saját* között kialakuló viszony jellegét. A xenofóbia, a negatív előítéletek erősítik az *idegentől* való elzárkózást, az *idegen* negatív diszkriminálását, eliminálását. Az *idegen* elszakítása viszont lehetővé teszi a két fél közötti termékeny kapcsolat kialakítását. Ennek előfeltétele pedig az *idegen* megértése, melyben fontos szerepet játszik a tolerancia, azaz a *másik* legitimitásának, a *sajáttal* való egyenrangúságának, egyenjogúságának elismerése.¹²

Az idegenség társadalmi és kulturális problémája a művészetekben is visszhangra talált. Az irodalomban már Aiszkhülosz *Perzsák* című drámájában megjelenik az *idegennel* való konfrontáció témája;¹³ az interkulturális irodalomtudomány Goethe *Iphigenia Tauriszbán* című drámájára hivatkozik mint az idegenség legmagasabb szintű irodalmi feldolgozására.¹⁴ A Brontë nővérek, Jane Austen, Hardy, Kipling, Stevenson, Lawrence, Conrad, James, Forster, Joyce, Green regényeiben a konfliktusok különböző osztályok, kultúrák, fajok összeütközéséből, a közöttük húzódó határok áthágásából erednek:¹⁵ az idegenség nemcsak kultúrák, hanem társadalmi

⁹ Ansgar Nünning (hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Metzler, 1998. 576–577.

¹⁰ Alois Wierlacher, Kulturwissenschaftliche Xenologie. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder, in Alois Wierlacher (hrsg.), *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kultur-wissenschaftlicher Fremdhheitsforschung*, München, Ludicum, 1993. 62–66.

¹¹ Alois Wierlacher, i. m. 38–39. 76. Corinna Albrecht, i. m. 237.

¹² Alois Wierlacher, i. m. 86. 111.

¹³ Edward Said, *Orientalismus*, *Helikon*, 1996/4. 445.

¹⁴ Erwin Leibfried, i. m. 12–13.

¹⁵ Szamosi Gertrud, A posztkolonialitás, *Helikon*, 1996/4. 418.

osztályok, generációk konfrontációjából is származhat, így nemcsak interkulturális, hanem intrakulturális idegenségről is beszélhetünk.¹⁶ Az egzotizmus mint az idegenség egyik aspektusa különösen a romantika irodalmát ragadta magával, a kortárs irodalomban az idegenség pedig többek között a migrációs irodalom kedvelt témája, így például Wladimir Kaminer *Russendisko (Oroszdiszkó)*, Zsuzsa Bánk *Der Schwimmer (Az úszó)*, Terézia Mora *Alle Tage (Nap mint nap)* című regényeiben,¹⁷ illetve Terézia Mora *Seltsame Materie (Különös anyag)* című kötetének elbeszéléseiben. Az idegenség, a kultúrák találkozása az operairodalomban is visszhangra talált (lásd a következő fejezetet). A továbbiakban az idegenség megjelenését, és hozzá kapcsolódóan az identitás, identitásválság problémáját Puccini *Pillangókisasszony* című operájában vizsgálom.

A *Pillangókisasszonyt* egzotikus operaként tartja számon a szakirodalom. A zenében egzotizmus alatt az egzotikus (idegenszerű, szokatlan, idegen földről származó) stílusjegyeket, az egzotikusnak tartott zenei motívumok tudatos használatát vagy utánczát értjük, amelyek azonban nem terjedtek el széles körben az egész világon, nem általánosan ismertek. A XIX. század egzotizmusa abban a hitben gyökerezik, hogy a távoli országok szebbek, mint a saját országunk, a távol élő emberek jobbak, mint mi, ez váltja ki az emberekből a távolba, az *idegenbe* való elvagyódás érzését. A titokzatos idegen olyan szépséget, érzelmeket és élvezeteket kínál, melyeket a mindennapok valósága nem mutat fel. A fantázia segítségével így pótolhatóak a minket körülvevő szürke környezet hiányai. Az egzotikus operák cselekménye általában távoli helyeken játszódik, az egzotikumot azonban nemcsak a librettó, hanem a zene is közvetíti idegen hangszerek, dallok használatával, idegen dallamok és hangzások imitálásával, illetve idegen hangzásra emlékeztető saját dallamok komponálásával, mindezeket egy-egy szereplőre vagy eseményre vonatkoztatva, így tükrözve a zene által a különböző népek, kultúrák szembenállását.¹⁸

Az idegenség azonban sokkal komplexebb témakör, mely nemcsak az egzotizmus jelenségét foglalja magában: ugyanez érvényes a *Pillangókisasszony* esetében is. Bár Puccini legfőképpen az opera első változatában tette meg fő témának a Kelet és a Nyugat összeütközését, a további változatok során viszont egyre inkább áthelyezte a hangsúlyt a főhősnőre,¹⁹ kislányból nővé váló éréseinek bemutatására, az alak mélyre ható pszichológiai megrajzolására. A kultúrák közötti különbség és az ebből eredő problémák a szerelmi szállal szorosan összefonódva viszont továbbra is a cselekmény nem elhanyagolható hátterét, az opera egyik fő kérdéskörét képezik.

Az idegenség problémakörének vizsgálata során kiindulópontként először Wierlacher definíciója alapján azokat az elemeket próbálom meg kiemelni, amelyek alapján a japán és az amerikai kultúra egymás szemében idegenként jelenik meg, illetve amelyek képet adhatnak egy-egy csoport kollektív, kulturális identitásáról. Annak segítségével, hogy a saját hogyan észleli az *idegent*, az idegen ambivalenciájából kiindulva megpróbálom jellemezni a két kultúra egymáshoz való viszonyát, először a „háttérszereplőkön”, majd Cso-cso-szán* példáján keresztül. Mivel az opera dramaturgiája szerint egyértelműen Butterfly áll a középpontban, nincsen vele egyenrangú, azonos drámai súllyal bíró szereplő, a körülötte lévő alakok közül szinte mindenki csak statisza (Pinkerton sem több egy az eseményeket mozgásba hozó katalizátornál, Szuzuki és Sharpless pedig az antik kórus kommentáló funkcióját töltik be),²⁰ így legfőképpen az ő alakján és Pinkertonnal való kapcsolatán keresztül vizsgálható az *idegen* hatása. Az *idegen* lehetséges észlelési mintájaként az egzotizmus jelentkezik nála, mely egyike a motivációs forrásoknak, ami az idegen kultúra elsajátítására ösztönzi. Két kultúra között ingadozik, ez pedig felveti a kulturális és a szociális idegenség, ehhez kapcsolódóan pedig az identitás, az identitásválság kérdését is. Ezek azok a fő szempontok, amelyek alapján az idegenség jelenségét vizsgálom elsőként az operában, majd az ope-

¹⁶ Alois Wierlacher, i. m. 66.

¹⁷ Andreas Schumann, Neue Tendenzen in der „Migrantenliteratur.. Der Gast, der keiner mehr ist, http://de.qantara.de/webcom/show_article.php/_c-299/_nr-317/i.html letöltve: 2009. január 31.

¹⁸ Norbert Christen, Giacomo Puccini. *Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg, Wagner, 1978. 207–217.

¹⁹ Fodor Géza, *Pillangókisasszony*, *Muzsika*, 1983/12. 32.

* Az MTA ajánlását követve minden japán nyelvből átvett nevet és kifejezést magyar átírással, kiejtés szerint közlünk. (a szerk.)

²⁰ Mosco Carner, Puccini. *Biographie*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1996. 651–652.

ra 2008. szeptember 28-án a Theater Augsburgban bemutatott, Yona Kim által rendezett előadásában.

Az idegenség megjelenése Giacomo Puccini Pillangóhiszasszony című operájában

Az opera keletkezéstörténete

A XIX. és a XX. század fordulóján az egzotizmus divatirányzatnak számított Európában. Rohamosan megnőtt a távol-keleti kultúra iránti érdeklődés: japán tárgyak, porcelánok, bútorok, kimonók, színes fametszetek lepték el Európát, kézről kézre jártak a japán és a kínai líra gyöngyszemei.²¹ Ennek történelmi háttere, hogy a távol-keleti államok a kolonizáció és a XIX. század második felében kialakuló kereskedelmi kapcsolatok által egyre intenzívebb kapcsolatba kerültek Európával, ezzel egyidejűleg pedig kultúrájuk hatást gyakorolt a nyugati kultúrára is.²²

Itt röviden kitérnék a Kelet és Nyugat szembeállítására kapcsán a kettő megkülönböztetésén alapuló orientalizmus diskurzusára, mely a XVIII. század végétől kezdve a Kelettel való foglalkozás szervezett, intézményesült formájának tekinthető. Said szerint mind a Kelet, mind a Nyugat fogalma nem más, mint egy eszmerendszer: az orientalizmus a Nyugat találmánya, mely szembeállítja egymással a két világot, így kommunikálva saját felsőbbrendűségét a másik elmaradottságával szemben. (Európa, főleg Nagy-Britannia és Franciaország mint gyarmati nagyhatalmak ellenképeként a Közel-Kelet és India jelenik meg, Amerika esetében pedig gazdasági érdekeltségéinél fogva a Távol-Kelet, elsősorban Kína és Japán.) A Keletről kialakított kép egyrészt lehetővé teszi a világ megértését, irányítását, manipulációját, bekebelezését; másrészt a Nyugat ezt az eszmerendszert önmaga ellentételezésére használja, ezzel erősítve kultúrája erejét, kulturális identitását. Mindez azonban csak reprezentáció, nem valóság, nem a Kelet „természetes leírása”, hanem megjelenítése. Az orientalizmus egy ábrázolási rendszer: egyrészt a valós, általános ismeretek tükrében, másrészt a képzelet segítségével (vagyak, elfojtások, kivetítődések felületként) hozták

létre a Keleten való uralom, autoritás biztosítására, melyet a Nyugat etnocentrikus látásmódja eredményezett. A torzítások hozzájárultak ahhoz, hogy a Kelet a Nyugat ellentétpárjaként, a titokzatos, sötét idegenként jelenjen meg.²³ Az idegent tematizáló művek, az idegent színre vivő események is általában ezen elv szerint működnek: létező, az idegent karakterizáló elemekből építkeznek, de nem a valóságot jelenítik meg, hanem az idegen reprezentációjaként értelmezhetőek, valamint projekciós felületként funkcionálnak.

A századforduló környékén az idegen színrevitele egyik első „színpadainak” bizonyultak az idegen népeket bemutató kiállítások („Völkerausstellung”), melyek alkalmat adtak az európaiak számára az idegennel való találkozásra. 1874 és 1931 között Carl Hagenbeck rendszeresen rendezett olyan bemutatókat, melyek során idegen népeket választott kiállításai tárgyaként. Ennek során abból indult ki, hogy az idegen mindennapjait látványosságként vigye színre. Az idegen élet megrendezésének azonban a valóságon kellett alapulnia, igazának kellett hatnia. Bár az egyes elemek a valóságban az adott kultúra keretein belül tényleg léteztek, az ott betöltött funkciójuk és jelentésük az európai néző számára ismeretlen maradt. Mivel az egyes elemeket tetszőlegesen választották ki és kombinálták egymással, így egyrészt a valóság, amelyre törekedtek, csak felszín maradt, másrészt pedig egy projekciós felület jött létre, ahová a néző kivetíthette elfojtott vágyait és félelmeit.²⁴

Ehhez hasonló módszer szerint keletkeztek és kerültek színre az idegent színre vivő színpadi művek is. Míg a kiállítások az idegen autentikus ábrázolására törekedtek, addig a zenés színpadi művek világa az európaiak álmainak, kívánságainak megfelelő világot idézte. Különösen a Közel- és Távol-Keleten játszódó operettek világa adott alkalmat a nézőnek az idegen istenítésére. A kivitelezésben, legfőképpen a díszletet és a jelmezt illetően nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy a részletek a valóság hatását keltsék, és így egy-egy kultúrát jellemezenek. Az ilyen tárgyú darabok rendezése során eleinte a realista színház törvényei szerint ugyanúgy megpróbálták az objektív valóságot leképezni a

²¹ Ernst Krause, *Puccini. Beschreibung eines Welterfolges*, München, Piper, 1986. 227.

²² Mosco Carner, *i. m.* 643.

²³ Edward Said, *i. m.* 430–449. valamint Szamosi Gertrud, *i. m.* 415–429.

²⁴ Erika Fischer-Lichte, *Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme*, in Erika Fischer-Lichte, (hrsg.), *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen–Basel–France, 1995. 156–160.

színpadon. Mivel azonban a távol-keleti világ elemei idegenek, ismeretlenek voltak a nyugati néző számára, így a nyugati kultúrában játszódó darabokkal ellentétben nem rendelkezett összehasonlítási alappal. A színpadon ábrázolt idegen valóság valójában nem az *idegen* valósága, hanem idegen elemek speciális kiválasztása és kombinációja, melyeket az európai néző saját kulturális bázisából kiindulva észlel és értelmez. Az az objektív valóság pedig, melyet a színpadi valóság akar reprezentálni, nem létezik, így a színpadi valóság színházi jelei nem a tényleges valóság leképezéseként értelmezendők. Az idegen elemek szerepe egy-egy darabban tehát nem az illúzió keltése volt; az idegen megjelenése egyrészt lehetővé tette a vágyak és félelmek, elfojtások kivetítését és ily módon való feldolgozását, másrészt a keleti világnak a nyugati kultúrával való szembeállítását a nyugati kultúrán és társadalmon való kritika gyakorlását eredményezhette.²⁵

Az *idegent*, a nyugati és a keleti világ találkozását, a kultúrák közötti különbséget a különböző irodalmi, színpadi, zenés művek témájaként gyak-

ran a civilizált Nagy-Britannia és a primitív Kína vagy Japán, illetve a kegyetlen ipari nagyhatalomként jelentkező Nagy-Britannia és a tradicionális, régi Japán szembeállításával ragadták meg.²⁶ Az egzotikus tárgyak, témák iránti erős érdeklődést, vonzalmat mutatja a párizsi Théâtre Lyrique repertoárja is. 1851 és 1870 között a keleti tárgyú darabokban az egzotikumot itt elsősorban India reprezentálta (amely egyben drága dekoráció kivitelezésére is alkalmat adott), mint például Félicien David *La Perle du Brésil* (1851), Adolphe Adam *Si j'étais Roi* (1852), Eugène Gautier *Schahababam* (1854), Ernest Reyer *La statue* (1861) vagy Georges Bizet *Les Pêcheurs de perles* (1863) című operáiban. Bibliái, mitológiai tárgyak is egzotikus színezetet kaptak, mint Charles-Camille Saint-Saëns *Samson et Dalila* (1877) és Jules Massenet *Esclarmonde* (1899) című műveiben. David *Lalla Roukh* (1862), Massenet *Le Roi de Lahora* (1877), Verdi *Aida* (1871), Bizet *Djamileh* (1872), Carlos Gomes *Il Guarany* (1870) című operáiban szintén érződik az egzotizmus hatása; Saint-Saëns *La Princesse jaune* (1872), Arthur Sul-

²⁵ Erika Fischer-Lichte, i. m. 160–172.

A keleti kultúrák megjelenése, beáramlása Európába, valamint a keleti színház katalizátorként hatottak a nyugati színház megújítására is. A Nietzsche és Hofmannstahl által megfogalmazott nyelvi krízisre (miszerint a nyelv már nem képes arra, hogy mindent kifejezzon, és lehetővé tegye egymás megértését) „megoldásokat” kínál, és alternatívaként jelent meg a realista színházi koncepcióval szemben.

Reinhardt *Sumurun*-rendezésében (Kammerspiele, 1910) például a beszélt nyelv alárendelődik a látványnak és a mozgásnak: az *Ezeregyéjszaka* meséiből írt történetet a tánc és a pantomim nyelvén beszéli el. Az előadás orientális jellegét nemcsak a látvány teremti meg, hanem például a japán kabuki színház egyik elemének, a hanamisci mintájára készült, nézőtérben átvezető rámpa használata is fokozza. Lásd Kékési Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007. 132–133.

Firmin Gémier az 1927-ben Párizsban megrendezett első nemzetközi színházi kongresszuson Okamoto Kidó *Süzendzsi Monogatari* című drámáját állította színpadra, ugyanebben az évben Leningrádban Szergej Radlov rendezte meg a szerző *Oda Nabunaga* című darabját. Mindkét esetben nagy hangsúlyt fektettek a japán kabuki konvencióknak és szabályainak pontos megfigyelésére és betartására. Ezek színházi jelekként funkcionálnak anélkül, hogy a néző abban a helyzetben lenne, hogy az eredeti japán kontextusból eredő jelentést hozzájuk tudná kapcsolni. Ebben az esetben a színpadon végbeménő folyamatok deszegmentálása olyan szigorúan és precízen kodifikált jelek alkalmazásával történik, melyek kódját a néző azonban nem ismeri. Így ezek a jelek üres jelekként működnek, melyek a nézőt végül a jelek szubjektív értelmezésére sarkallják, hiszen nem áll rendelkezésére a jel általánosan ismert jelentése. Lásd Erika Fischer-Lichte, i. m. 227–230.

Brecht *Egy fő az egy fő* című drámájának rendezése során (Berlin, 1931) a drámai alakok különböző érzelmi vagy fejlődési állapotainak jellemzésére különböző maszkokat alkalmaz, az egyik állapotból a másikba való átváltozás pedig egy kendő mögött megy végbe. Mindkét eljárást japán előadások során ismerte meg. Lásd Erika Fischer-Lichte, i. m. 231.

Artaud-t az 1931-es párizsi gyarmati kiállításán látott bali-szigeti táncosok előadása inspirálta. Tánclelőadás lévén a mozgás bizonyult elsődleges jelrendszernek, amely Artaud-ban egy olyan színház képzetét hozta létre, mely a „gesztusok metafizikáját” valósítja meg, megdöntve ezzel a szó hatalmát és a rajta alapuló világrendet. Lásd Kékési Kun Árpád, i. m. 214–215.

Az idegen színrevitelének legfőbb hatása a nyugati színházra egyrészt a keleti színházi jelek átvétele, másrészt pedig a színházi jelek rendszerének megváltozása. Az *idegent* tematizáló művek eleinte következetesen véghezvitt realista rendezése a realista színházi koncepció felbomlásához vezetett. Ennek szellemében a rendezés már nem egy objektív valóság reprezentációjaként értelmezhető, hanem egy színházi valóság szubjektív konstrukciójaként, melyben mind az alkotó, mind a befogadó egyaránt részt vesz. A színház újrateatralizálása tehát nagy részben a távol-keleti színházi modellek alapján, az idegen hatásokra történt. Lásd Erika Fischer-Lichte, i. m. 238.

²⁶ Erika Fischer-Lichte, i. m. 160–161.

livan *The Mikado* (1885), Pietro Mascagni *Iris* (1898) című műveinek helyszíne pedig már Japánba helyeződik. Néhány kivétellel ezekben a művekben az Európán kívüli helyszínek a nyugati valóságból való menekülés helyszíneként jelennek meg. Giacomo Meyerbeer volt az első, aki *L'Africaine* (1865) című operájában a nyugati és az egzotikus világ konfrontációját tematizálta, Léo Delibes *Lakmé* (1883) című operájában pedig a *Pillangókisasszony*hoz hasonlóan a faji és kulturális különbségek összeegyeztethetlensége már alapvető szerepet játszik.²⁷ A két hősnő, Selica és Lakmé továbbá Cso-cso-szán előfutárainak tekinthetők: mindhárman Európán kívüli népekhez tartoznak, egy fehér férfi iránti szerelmük miatt vétenek saját szokásaik, törvényeik ellen, ám a szeretett férfi végül elhagyja őket, visszatér a hazájába, a magukra maradt hősnők pedig véget vetnek életüknek.²⁸

A gésák sorsa iránti érdeklődés szintén a századfordulón fokozódott. A gésák sorsával foglalkozó művek szintén a divatirányzattá vált egzotizmus részeként jelentkeztek, a New York-i Broadway egyre inkább ellepték az olcsó gésatörténetek. Puccinit Belasco drámáján keresztül érintette meg a téma, melynek előfutárainak Long és Loti regényei tekinthetők.²⁹

Pierre Loti *Madame Chrysanthème*³⁰ című regénye 1887-ben jelent meg, mely a *Pillangókisasszony* anyagának első irodalmi feldolgozása. 1893-ban azonos címmel André Messager komponált belőle operát. A regény alapotívumát John Luther Long *Madame Butterfly*³¹ című valós alapon nyugovó elbeszélésében dolgozta fel, mely 1898-ban jelent meg az amerikai *Century Magazine*-ban. A téma dramatizálása David Belasco nevé-

hez fűződik: egyfelvonásos, tragikus kimenetelű drámát írt a témából, betartva a tér, az idő és a cselekmény egységét. *Madame Butterfly* című darabját 1900. március 5-én mutatták be a New York-i Harold Square Theatre-ben. Puccini a londoni Duke of York Theatre-ben látta az előadást, és bár nem értett angolul, a japán gésa sorsa és az egzotikus környezet olyannyira megragadták, hogy elhatározta, operát komponál. 1901-ben megszületett a szerződés, megkapta a megjelenítés jogát. A librettót Luigi Illica és Giuseppe Giacosa írták.³²

A *Pillangókisasszony* 1904. február 17-én mutatták be Milánóban, a Teatro alla Scalában, Cleofonte Campanini vezényletével, Tito Ricordi rendezésében, Rosina Storchioval a címszerepben. Az előadás botrányba fulladt, a *Pillangókisasszony* kifütyülték. Az operát ezek után Puccini átdolgozta, tulajdonképpen ősbemutatóját 1904. május 28-án tartották Bresciában, a Teatro Grandéban, ismét Campanini vezényletével, Salomea Kruselnikával a címszerepben. A *Pillangókisasszony* hatalmas sikert aratott. A külföldi előadások sorát a Buenos Aires-i nyitotta, Toscanini vezényletével. Két további fontos állomás az 1905 júliusában tartott londoni, valamint a párizsi Opéra-Comique-ban 1906-ban tartott bemutató, mely utóbbi a *Pillangókisasszony* ma ismert változata. A Ricordi-partitúra 1907-ben jelent meg nyomtatásban.³³

Puccinit először leginkább azért ragadta magával a cselekmény, mert lehetőséget látott a nyugati és a keleti kultúra és értékek közötti különbségek, eltérések feldolgozására. A *Pillangókisasszony*ban az idegenség problémája elsősorban a japán és az amerikai világ érintkezésén keresztül jelentkezik, melynek történelmi háttere a nyugati civilizáció benyo-

²⁷ Michele Girardi-Laura Basini, *Puccini. His International Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2002. 207–209.

²⁸ Mosco Carner, i. m. 643.

²⁹ Ernst Krause, i. m. 227–230.

³⁰ Loti maga is a francia haditengerészlet kapitánya volt, a Távols-Keleten teljesített szolgálatot. Regényében azt a tengerészek körében elterjedt szokást tematizálja, miszerint csak meghatározott időre kötnek házasságot gésákkal. A házasságnak abban a pillanatban vége szakad, amikor a férfi visszatér hazájába. A regény főhősei, Pierre és O-Kiku-szán mindketten tudják, hogy kapcsolatuk csak rövid ideig tarthat, így a „carpe diem” szellemében élvezik az együttlétet. Az események nem torkollnak tragédiába: házasságuk végén Pierre pénzzel bocsátja el a gésát. Lásd Mosco Carner, i. m. 644–646.

³¹ Long Loti főhősenek nevét Cso-cso-szánra változtatta, majd „Madam Butterfly”-ra angolosította, férje amerikai, és a Pinkerton nevet kapja. Az elbeszélésben a párnak közös gyermeke is születik. A cselekmény azonban már félig tragikusan végződik: a gésa spontán harakirit akar elkövetni, ám végül visszatér korábbi foglalkozásához. Long Loti regényéből átveszi Kangóro figuráját (belőle született a groteszk Goró), Chrysanthème barátját, O-Jukit Butterfly szolgájaként, Szuzukivá alakítja, a gésa öccse pedig fiúgyermekként jelenik meg. Long három új szereplőt is felvonultat, melyek Puccini operájában szintén szerepet kapnak: a konzul Sharplesst, Jamadorit, valamint Kate Pinkerton. Lásd Mosco Carner, i. m. 646–648.

³² Ernst Krause, i. m. 230–232.

³³ Ernst Krause, i. m. 246–253.

mulása a japán kultúrába. 1867 után Japánban egy felkelés következtében a régi feudális államot felváltotta az alkotmányos monarchia. Ettől kezdve az európaiak, akik sokáig csak Nagaszakiba léphetek be (a törvény megszegése esetén halálbüntetéssel sújtották őket), szabad kikötőket és kereskedelmi jogokat kaptak. Megkezdődött Amerika és az európai országok versenyfutása a Japánra gyakorolható gazdasági befolyásért, egyben kezdetét vette az ország modern ipari állammá fejlesztése is. Míg azonban az ipar, a kereskedelem, az iskola, a ruházat nyugati mintára megújult, addig a családban megmaradtak a tradicionális formák, miszerint a nő a férfi szolgálója, aki hűséggel, türelemmel, alázattal tartozik férjének, mindemellett azonban teljesen védtelen, és nincsenek jogai. Házasként a férje, özvegyként legidősebb fia uralma alá tartozik. A gésák helyzete még az átlagos japán nők helyzeténél is lehetetlenebb volt: egy magasabb társadalmi osztályba való felemelkedés elképzelhetetlennek bizonyult számukra, a társadalom kitaszítottjaiként éltek, a századforduló tájékán jelentkező kapitalista fejlődés pedig még inkább lealacsonyította őket.³⁴

A *Pillangókisasszony*ban Butterfly és Pinkerton alakján keresztül két kultúra és két társadalmi rendszer találkozik egymással: az amerikai hódító imperializmus és a régi formáiba merevedett, az imperializmus támadása ellen védtelen japán feuda-

lizmus. A szöveg és a partitúra azonban több változtatáson ment keresztül, a legtöbb politikai háttérre utaló jelenet és részlet (mint a nyugati imperializmus betörése a Távolság-Kelet világába) ki lett húzva vagy enyhült.³⁵ Pinkerton arrogáns, a gyarmatosítást képviselő alakja enyhébb, „barátságosabb”, lett, a címszereplő figurája viszont nagyobb komolyságot kapott. Az első három változatban Butterfly sokkal mélyebben, erősebben kötődik származásához, a negyedik változatban azonban ennek a háttérnek a megrajzolása csökken, ezzel pedig a gésát is megfosztja egzotikus személyiségének és természetének bizonyos részleteitől. Cso-cso-szán alakjának pszichológiai jellemzése sokoldalúbb és összetettebb, érzelmei változásának megrajzolása aprólékosabb lett. Néhány jelenet kihúzásával, melyek Cso-cso-szán személyiségének játékos, gyermeki aspektusait mutatták meg, Butterfly tragikus figurává változott.³⁶

A változtatások eredményeképp tehát az operában egyre inkább átveddött a hangsúly a kulturális különbségekről a címszereplő alakjára, pszichológiai megrajolására. A keleti és a nyugati világ találkozására, a kettő közötti kontraszt illetve átjárhatóság kérdése, ehhez kapcsolódóan pedig az identitás problémája azonban szorosan egybefonódik a hősnő sorsának alakulásával, és marad az opera egyik, ma is különösen aktuális, központi kérdése. A kulturá-

³⁴ Ernst Krause, i. m. 228–229.

³⁵ William Ashbrook, *Puccini operái*, Budapest, Zeneműkiadó, 1974. 138–142. Wolfgang Marggraf, *Giacomo Puccini*, Wilhelms-haven, Heinrichshofen's Verlag, 1979. 111–112. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989. 190–191.

Míg a milánói előadás két felvonásból állt, addig a (második) bresciani változatban a második felvonást két részre osztotta. Több jelenetet kihúzott, melyek a japánok és amerikaiak nemzeti, kulturális sajátosságait jellemezték. A szerelmi duettből törölte azt a részt, amikor Butterfly arról beszél, hogy először elutasította Pinkertont, mert szemében az amerikai barbár volt. A második felvonásban a Goróval való jelenet és a Virág-duett során Butterfly csak saját magáról beszél, míg a milánói változatban az anya szinte csak gyermekével foglalkozott, addig a bresciani változattól kezdve az anyai szeretet és Pinkerton iránti szerelme küzdenek egymás ellen. A milánói előadásban például a Virág-duett során a gyermek is mindvégig színpadon volt, a második változattól kezdve azonban Szuzuki kiviszi őt az egyik szobába. Pinkerton a harmadik felvonásban megkapta az „Addio fiorito asil” kezdetű áriát, Kate figurája viszont gyengébb lett (eredetileg ő kérte Butterflyt a gyermek átadására, ezt a feladatot azonban a második változatban már Sharpless veszi át). Lásd Mosco Carner, i. m. 670–672. 685. 689–690. 692–693. 695.

A (harmadik) londoni változathoz Puccini kihúzta a harmadik felvonásból azt a jelenetet, amikor Sharpless felajánlja Butterfly-nak Pinkerton pénzét a gyermekért cserébe, hogy tovább enyhítse az amerikai alakjának kellemetlen vonásait. Lásd Mosco Carner, i. m. 700.

A (negyedik) párizsi változat egyik legfontosabb módosítása az első felvonásban történt, amikor Butterfly az „Amore mio!” (I. felvonás, „Iera son salita tutta sola”) felkiáltással Pinkerton karjaiba veti magát: nyílt szerelmi vallomása helyén az eddigi változatokban a buddhista szobrocskától szabadult meg. Szintén a párizsi változatban válik a „Che tua madre” kezdetű ária tragikus hangvételűvé, mely a gésa kétségbeesését fejezi ki. A harmadik felvonásban Butterfly és Kate dialógusát a japán nő és a konzul beszélgetése veszi át: Butterfly Sharplesshez intézi kérdéseit, aki közvetítő szerepben lép fel. Ugyancsak ebben a változatban húzták ki a két nő közötti békülendő szándékot is. Lásd Mosco Carner, i. m. 681–682. 686–867. 695. 698.

³⁶ Mosco Carner, i. m. 705.

lis és szociális idegenség az amerikai és európai civilizációnak a japán világba való benyomulása által valós történelmi problémaként, eleven, mindennapi élet-élményként jelentkezik a századfordulón. A *Pillangókisasszonyban* Puccini ezt a szituációt veszi alapul, ebbe helyezi bele egy emberi tragédia bemutatását.

Idegen és saját találkozása az amerikai és a japán kultúrán keresztül

Idegenségről, idegenségérzésről a *saját és a másik* között létrejövő kapcsolat alapján beszélhetünk. Éppen ezért első lépésben fontosnak tartom kiemelni azokat az elemeket, amelyek a *Pillangókisasszonyban* az amerikai és a japán világ metaforáiként jelennek meg. A nyelv, a vallás, a törvények és szokások, valamint a mindennapi élet egyes kellei egyrészt a kollektív identitást³⁷ meghatározó elemekként funkcionálnak, másrészt általuk megragadhatóak azok a két kultúra közötti különbségek, melyek alapján a *saját* szemében a *másik idegen* voltában jelenik meg. Mind a japán, mind az amerikai kultúra *idegenként* tűnhet fel a másik szemében, ezért mindkét szempontot figyelembe kell majd venni. Második lépésben pedig arra térek majd ki, hogy az említett elemek alapján hogyan észleli a *saját* az *idegent*, milyen (csodálatot vagy elutasítást kiváltó) reakciót ébreszt az *idegen* jelensége, milyen viszony alakul ki a *saját* és a *másik* között, illetve hogyan kezeli a *saját* az *idegent*.

Az amerikai kulturális identitás metaforái

Az amerikai kultúrát jellemző (és egyben az amerikai kulturális identitást meghatározó) elemek közül először a nyelvet emelném ki, hiszen az olasz nyelvi környezetből erősen kitűnik néhány angol nyelvű kifejezés, melyek Pinkerton

és Sharpless jelenetében hangzanak el: ezek pedig a „Yankee”, a „Milk-Punch o Wisky?” és az „America forever!”. (I. felvonás, „Dovunque al mondo”)

Pinkerton „Dovunque al mondo” kezdetű áriájában saját életstílusának, életfilozófiájának szemléltetése során a jenki megnevezést használja, mellyel amerikai identitását, az Egyesült Államokhoz való hovatartozását definiálja. Az áriát rövidesen félbeszakítja a triviális nyelven megfogalmazott „Milk-Punch o Wisky?” kérdéssel, melyet a konzulhoz intéz. Mindkét ital egyrészt az amerikai életstílust fémjelzi, másrészt viszont a fiatalság életmódjának kellei, a „carpe diem!”, az élet élvezetének tartozékai. (Ide kapcsolható az amerikai cigaretta is, mellyel Butterfly Sharplesst kínálja a második felvonásban a konzul látogatásakor.) A milk punch, a whisky, a cigaretta egyrészt tehát az amerikai világ metaforáiként jelennek meg az operában, a Pinkerton és Sharpless által képviselt miliót illusztrálják, másrészt pedig egy szabadabb életmódra utalnak, mely a merevebb, szabályok, törvények, tradíciók és a vallás által sokkal erősebben behatárolt és kötöttebb japán világ kontrasztjaként jelennek meg.

Mind zeneileg, mind a szöveg szerint az ária egyik első csúcspontjának tekinthető az „America forever!” szakasza, mely akkor hangzik el, amikor Pinkerton és Sharpless Amerikára koccintanak. (I. felvonás, „Dovunque al mondo”) A saját kultúra iránti lelkesedés, annak magasra, más kultúráknál magasabbra értékelése, akár mindenek felettsége, felsőbbrendűsége, örökkévalósága nemcsak ebben a mondatban fejeződik ki, hanem zeneileg a Pinkerton által hosszan kitartott magas b hangban csúcsosodik ki. Az áriának ebben a szakaszában már felmerül az etnocentrikus látásmód, miszerint a saját kultúra vonásai középpontba kerülnek, felülértékelődnek.

³⁷ Jan Assmann kollektív identitásnak nevezi a társadalmi hovatartozás tudatát, melynek alapja a közös tudásban és emlékekben való osztozás, ami egy közös szimbólumrendszeren keresztül történik. Szimbólummá válhat bármi: szó, mondat, szöveg, rítus, tánc, mintázat, díszítmény, viselet, tetoválás, étel, ital, emlékmű, kép, tájegyesség, útjelző, mezsgye. Az általuk közvetített közös vonások együttese a kultúra vagy kulturális alakulat: ez alapítja meg, reprodukálja és tartja fenn a kollektív identitást. A kultúra sajátos stílusjegyeinek állandósításával központi tartalommal szilárdulhatnak, így válhat az adott kultúra a kollektív, a kulturális identitás szimbólumává. A kollektív identitás az adott csoport tagjainak az azonosulását feltételezi, erejét meghatározza, hogy mennyire elevenen él a csoporthoz tartozók tudatában. Ahhoz, hogy egy összetartó közösség jöjjön létre, mely magáénak vallja az adott csoport identitást, életben is kell azt tartani. Ezt a célt szolgálják többek között a rítusok is. A kollektív identitás erősségét fokozhatja továbbá a más jellegű társadalmakkal és életmódokkal való találkozás, mely erősítheti a kultúratudatot, de egyben a más kultúráktól, csoportoktól való elkülönülést is. A kultúra az adott közösségen belül az identitást erősíti, kifelé irányulva, az adott közösség más csoportokkal való érintkezésében pedig felébreszti az idegenség érzését. Lásd Jan Assmann, *Kulturális identitás és politikai képzelőerő*, in Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999. 138–142.

A nyelv mellett a vallás a másik elem, amely elválasztja egymástól az amerikai és a japán kultúrát. A vallási különbségekre egyetlen utalás történik az operában, amikor Cso-cso-szán Pinkertonnal kettesben maradván elmondja leendő férjének, hogy átért a kereszténységre:

„Ieri son salita tutta sola in secreto alla Missione. Colla nuova mia vita posso addottare nuova religione.” (Tegnap titokban, egymagamban elmentem a Misszióba. Az új élettel felveszem az új vallást is.) (I. felvonás, „Iera son salita tutta sola”)

A kereszténység a két csoport közül az amerikaiak sajátja, szemben a japánok vallásával, a sintoizmussal vagy a buddhizmussal. A kereszténységnek a két amerikai mindennapjaiban, életszemléletében betöltött szerepére azonban sem Pinkerton, sem Sharpless által nem történik utalás, így az ő identitásukban valószínűleg nem játszik olyan fontos szerepet a vallás, ellentétben a japánokkal, akiknek a vallás, a hit a kollektív identitás egyik alakjává képezi.

A harmadik elem, amely által az amerikai világ a japán világgal kontrasztban jelenik meg, a törvények és szokások rendszere, melyre jelen esetben a házasság példáján keresztül történik utalás. Japán látogatásakor Butterfly lefesti a jelenlévőknek, hogy Japánnal ellentétben az Egyesült Államokban a házasság intézménye nagyobb komolyságot kap, hiszen a törvény ereje erősebben kötelezi rá a feleket, és a válás terén sem biztosít akkora szabadságot. A törvénykezési rendszer igazságosabb, a férj nem hagyhatja el egyszerűen a feleségét, a válást egy hosszadalmasabb eljárás után a bíróság mondhatja csak ki. A nő nem teljesen védtelen, a törvény kiáll mellette, ha a férj elhagyja. (II. felvonás, „A voi peró giurerei fede costante”) Ennek értelmében az operában (legfőképpen Butterfly szemében) az Egyesült Államok Japánnal szemben egy haladóbb szellemű, igazságosabb országgént tűnik fel.

Az amerikai és a japán világ jellemzése zeneileg is elkülönül: míg a japán milió ábrázolására Puccini japán zenei motívumokat alkalmaz, illetve hangzás szerint japán melódiákra emlékeztető dallamokat, pentatonikus skálában írt zenei sorokat komponál, addig Pinkerton és Sharpless zenéjének esetében visszatér a „normális”, európai zenei stílushoz. Pinkerton „Dovunque al mondo” kezdetű áriája a „The Star Spangled Banner” című dal

lamával indul (részletei több helyen felidéződnek az ária során), mely eredetileg a haditengerészet himnusza volt, és csak 1931-ben vált az Egyesült Államok nemzeti himnuszává. (I. felvonás, „Dovunque al mondo”) A dallam a Nyugatot reprezentálja, és mivel a századfordulón még a haditengerészet himnusza volt, ezért eredetileg nem az amerikai nemzeti identitást jelképezi, hanem elsősorban a fiatal amerikai technikai erőt, mely a régi japán kultúrával kontrasztban jelenik meg. (Így a gazdaságilag fejlettebb Amerika kerül szembe az elmaradottabb Japánnal.) Pinkerton az áriában a konzulnak egy könnyelmű hedonista életfilozófiáját festi le (mely általában jellemző a katonaság, a tengerészség, de a fiatalság életstílusára is): a léha, hanyag életmódot jelképezik a gyakori hangközi ugrások is, és a már idézett, triviális nyelven megfogalmazott „Milk-Punch o Wisky?” kérdés szintén ezt az életstílust fémjelzi. Az ária hangszerelése, a fúvósok szólama a katonai zenekarokat idézi, ami szintén Pinkerton (foglalkozása szerint a haditengerészetnél szolgáló hadnagy) figurájának zenei jellemzését szolgálja.³⁸ A „The Star Spangled Banner” tehát mindenképpen a Nyugat szimbóluma, elsősorban az amerikai (tengerész)miliót jelképezi, 1931-től kezdve pedig az ária az amerikai kulturális, nemzeti identitás szimbólumaként is értelmezhető.

Az angol nyelv, a keresztény vallás, a házasság intézményére vonatkozó törvények szerepelnek tehát a librettóban az amerikai kollektív identitás jelképeiként, a nyugati világ jellemzése pedig ugyanúgy a zene nyelvén is megtörténik. A rövidebb-hosszabb ideig felbukkanó három amerikai szereplő közül egyedül Pinkerton esetében artikulálódik a saját kultúrájához való etnocentrikus hozzáállás, ám a kollektív identitás erősítését, fenntartását célzó cselekvésekre (mint majd a japánok esetében) nem történik utalás.

A japán kulturális identitás metaforái

Az olasz nyelvi környezetből nemcsak angol, hanem japán nyelvű kifejezések is kitűnnek, melyek elsősorban Szuzuki, Bonzo és a rokokok, barátrók szájából hangzanak el, és elsősorban vallási jelenségekre utalnak. Fontos azonban itt megjegyezni, hogy Cso-cso-szán az egyetlen közöttük, akinek beszédébe nem keveredik egyetlen

³⁸ Mosco Carner, i. m. 659–660. Norbert Christen, *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg, Wagner, 1978. 227. Michele Girardi–Laura Basini, i. m. 219–220.

ilyen jellegű japán nyelvű kifejezés sem, amely a japán kulturális identitásától való eltávolodásra utalhat.

Az opera során a leggyakrabban elhangzó japán szó a „kami”, mely a sintó vallás kulcsfogalma. „Egy vízesés, egy sziklabérc, egy titokzatos barlang, egy nagy fa, egy furcsa formájú kő vagy egy furcsa ember mind-mind félelemmel vegyes tisztelet tárgya lehetett. Az így imádott dolgok neve a kami.”³⁹ A „kami” kifejezést „isten”-nek is szokták fordítani, ám ez megtévesztő, mert nincs sok köze a zsidó-keresztény Isten-felfogáshoz: a császárokat és a hazájukért meghalt katonákat szintén deifikálhatják, így ők is rendelkezhetnek „kami”-jelleggel.⁴⁰ A japán keretek között zajló esküvőn a rokonok és a barátok ezeket az istenségeket, rendkívüli lényeket, jelenségeket szólítják meg, az ő áldásukat kérik, amikor az ifjú pár egészségére isznak. Bonzo, aki egy buddhista pap, ugyancsak az ő nevükre átkozza ki a gésát, mert a lány eldobta vallását a kereszténységért: „Kami sarundasio”. * (I. felvonás, „O Kami! O Kami!”) (Ennek a kifejezésnek a japán nyelvben ebben a formában nincs jelentése. Elképzelhető, hogy a „Szarudahiko no Kami” az alapja, mely egy japán istenséget jelöl. Mindenképpen felmerül azonban egy logikai ellentmondás, hiszen egy buddhista szerzetes sintoista istenséget szólít meg.)⁴¹ Szaruda-Hiko több néven ismert, többek között „az útelágazások isteneként” is szerepel a mítoszban.⁴² Az ő megszólításának, megidézésének funkciója ennek értelmében Cso-cso-szán helyzetére való utalás lehet, aki életútján szintén egy út-keresztelkedéshez érkezik. Pinkertonnal való házasságával, a kereszténységre való áttéréssel elindulni látszik az egyik úton (melyet azonban nem járhat végig), ám ezzel egy időben, a kiközösítés után bezárul egy másik kapu. Butterfly az elkövetkezendő három évben két világ között tengődik, hiszen az egyik út ajtaja becsukódott, a másik pedig valójában meg sem nyílt előtte.

Szuzuki (japán nyelvű) imája kétszer hangzik el az opera során: először a szerelmi duett előtt, esti

imaként, másodszor a második felvonás elején, amikor Butterflyért imádkozik: „E Izaghi ed Izanami Sarundasio, e Kami”. (I. felvonás, „Bimba, bimba, non piangere”; II. felvonás, „E Izaghi ed Izanami”)

Az ima a már említett két kifejezésen túl újabb két japán istenség nevét tartalmazza. Izanagi és Izanami a japán teremtésmítosz két legfontosabb őstene. Nevük jelentése valószínűleg „első férfi” és „első asszony”. Ők „az első antropomorf istenpár, s először ők képesek rá, hogy új isteneket szüljenek.”⁴³ A róluk szóló mítosz nemcsak a Japán szigetvilág megteremtéséről és benépesítéséről mesél, hanem a régi japánok házassági szertartását is felvázolja. Izanagi és Izanami esküvői szertartásának egyik legfontosabb eleme a szerelmi párbeszéd. Mivel azonban Izanami, az istennő szólalt meg először, ezért gyermekeik születését balszerencse kísérte. A szertartást megismételték, ekkor Izanagi, az isten mondta ki az első szót: házasságukból szigetek és szellemistenek születtek.⁴⁴ E két isten megszólítása hármastémát tölthet be a szövegben: Egyrészt a japán teremtésmítosz ősteneinek megszólítása a japán gyökerekhez való erős kötődést jelképezi, a japán kulturális identitás alapját képezi. A mítosz keletkezésének ideje a matriarchálisból a patriarchális társadalomba való átmenet kora lehetett,⁴⁵ így a japán társadalom felépítése is innen eredeztethető. Az istenpár megszólításának másrészt lehet egy az adott helyzetre vonatkoztatható aspektusa is: az ima először a szerelmi duett, a nászéjszaka előtt hangzik el, mely jelentheti az „első férfi” és az „első asszony” áldásáért való folyamodást, hogy az ifjú pár házasságát is gyermekalkadás és boldogság kísérje. Harmadrészt a mítosz történetének ismeretében párhuzamot vonhatunk Pinkerton és Cso-cso-szán esküvői szertartásával. Mivel a japánok életében a hit, a vallás alapvető szerepet játszik, Izanagi és Izanami mítosza pedig a századfordulón is él, ezért az amerikai tengerészhadnagy és a japán gésa házassága szempontjából baljós előjelnek tekinthető, hogy az esküvőt megelőzően, Cso-cso-szán első megjelenésekor

³⁹ Edwin O. Reischauer, *Japán története*, Budapest, Maecenas, 2000. 24.

⁴⁰ Edwin O. Reischauer, i. m. 24–25.

* Itt meghagytuk az olaszos átírást (a szerk.)

⁴¹ Takao Okamura, What were the errors of the original? The revised edition of Puccini's [Madama Butterfly], Tokió, 2003. http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm letöltve: 2009. március 7.

⁴² Sz. A. Tokarev (főszerk.), *Mitológiai Enciklopédia I-II.*, Budapest, Gondolat, 1988. 198.

⁴³ Sz. A. Tokarev (főszerk.), i. m. 193.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Sz. A. Tokarev (főszerk.), i. m. 194.

hosszan énekel szerelméről, eljövő boldogságáról, mely akár egy szerelmi párbeszéd kezdő szakaszának is tekinthető, az esküvőt követően pedig szintén „Madama B. F. Pinkerton” szólal meg először. (I. felvonás, „Tutti zitti!”)

A második felvonásban Szuzuki imájának továbbírt részét Tensó Daidzsinhoz intézi (II. felvonás, „E Izaghi ed Izanami”), ennek a szónak a jelentése azonban ismeretlen. Vélhetőleg szintén egy japán istenség funkcióját tölti be a szövegben.* Az első felvonásban az általa említett bölcs „Okunama” (I. felvonás, „Questa è la cameriera”) valószínűleg szintén nem létezett Japánban.⁴⁶ Ez a két istenség vagy személyiség tehát a fikció részei, egyrészt a japán világot, másrészt viszont a vallásnak, a hitvilágnak, a mítoszoknak és a bölcsességnek a japánok életében betöltött alapvető szerepét illusztrálják.

A japán nyelven megszólított istenségek, jelenségek, személyiségek, attól függetlenül, hogy ténylegesen a japán mitológia és hitvilág vagy a fikció részei, legfőképpen a vallás alakjai. Az operában két vallásra: a sintoizmusra és a buddhizmusra is történik utalás. A már említett „kami” kifejezés a sintoista vallás kulcsfogalma; Bonzo megjelenése, illetve a gésa által bemutatott szobrocskák a buddhizmus jelenlétére utalnak. A vallás, attól függetlenül, hogy az operában szereplő alakok a buddhizmust vagy a sintoizmust vallják magukénak, sokkal erősebb szerepet játszik a japánok, mint az amerikaiak életében. Ezt reprezentálja többek között Szuzuki imádkozása, vagy a „kami” megszólítása az ifjú pár köszöntésekor és áldásakor, majd Cso-cso-szán kiátkozásakor. A nyelvhez hasonlóan közösséget összetartó erőként funkcionál, a vallási ritusok pedig a kollektív identitás fenntartását szolgálják. A kereszténységgel ellentétben, mely az egész világon elterjedt (még Japánban is: ezt jelképezi a keresztény misszió jelenléte Nagaszakiban), az indiai eredetű buddhizmus, de különösen a sintoizmus sokkal kisebb területre korlátozódik. Mivel mindkét vallás egy, a kereszténységhez képest viszonylag kisebb közösséget érint, egyrészt erősítheti egy adott közösség összetartását, másrészt viszont a csoportot más közösségektől elválasztó láthatatlan korlátokat is felállít. Különösen igaz ez

a sintoizmusra, melyet „a legutóbbi másfél évszázadban [pedig] a hozzá kapcsolódó korai mitológia felnagyításával tudatosan használták a nemzeti szolidaritásérzés és a fanatikus patriotizmus felstíztására.”⁴⁷ Az ősi hitvilág a japán identitás fontos alkotóeleme; az, hogy egy adott egyén melyik vallást (a kereszténységet vagy a buddhizmust/sintoizmust) vallja magáénak, a japánok szemszögéből meghatározza, hogy melyik kulturális csoporthoz tartozik. Ezt támasztja alá, hogy Cso-cso-szán átterése a kereszténységre, férje vallására a kiátkozást, a japán családi és vallási közösségből való kiközösítést vonja maga után, mert tette a közösség szempontjából cserbenhagyásként értelmezhető.

A nyelven és a valláson túl, melyek erősen meghatározzák egy közösség összetartozását, a törvények játszanak fontos szerepet az adott csoport életének irányításában. A házasság intézményére vonatkozó törvényt tekintve a japán gyakorlat megítélése meglehetősen ambivalens. A japán szokások szerint a házasság 999 évre szól; ennyi időre veszi bérbe Pinkerton a házat, ennyi időre köti össze életét férj és feleség: „La comperai per novcentonovantanove anni.” [999 évre vettem.] (I. felvonás, „E suda e arrampica!”) „Così mi sposo all'uso giapponese per novcentonovantanove anni.” [Szóval japán módra 999 évre szól a házasságom.] (I. felvonás, „Dovunque al mondo”)

A házasság eszerint örök időkre szól, ebben a tekintetben a japán tradíciók szigorúak, de csak elméletben. A gyakorlatban a férj következmények nélkül elhagyhatja a feleséget, hosszadalmas bírósági per és papírok nélkül is elválnak számukra, így a távol-keleti ország az Egyesült Államok felől nézve „szabadabb” országgént jelenik meg. A felvilágosultabb Amerikával szemben azonban Japánban a nők nem rendelkeznek sem jogokkal, nem kapnak védelmet sem, ha pedig férjük elhagyja őket, a törvény nem áll mellettük. Helyzetük alávetett, a férfi tulajdonának számítanak. A házasság is tulajdonképpen üzlet, a nőt eladják, és az adásvételi szerződés értelmében ettől kezdve férje tulajdonának, szolgájának tekinthető. (I. felvonás, „Ed è bella la sposa?”; I. felvonás, „Vogliate-mi bene”) Japánban tehát a századfordulón még

* A kifejezést itt kínai eredetű olvasattal adta meg a hivatkozott irodalom. A japán olvasat: Amateraszu Ómikami, jelentése: az eget beragyogó istenség, mely a sintó napistenre utal. (a szerk.)

⁴⁶ Takao Okamura, What were the errors of the original? The revised edition of Puccini's [Madama Butterfly], Tokió, 2003. http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_bt_gui_e.htm letöltve: 2009. március 7.

⁴⁷ Edwin O. Reischauer, i. m. 25.

mindig erős patriarchális társadalmi rendszer uralkodik, mely a haladóbb szellemiségű Amerikával szemben elavultnak számít.

Ahogy a milk-punch, a whisky és az amerikai cigaretta az amerikai világ metaforáiként jelennek meg, addig egyes tárgyak, melyek Cso-cso-szán és Pinkerton beszélgetése során kerülnek elő „tömegével”, a japán világ illusztrálására szolgálnak. A gésa selyemkendőket, egy pipát, egy övet, egy brosst, egy tükröt, egy legyezőt, egy sminkes dobozkat mutat leendő férjének (I. felvonás, „Vieni amor mio”), melyek első látszatra nem tűnnek speciális japán tárgyakként, hiszen az egész világon fellelhetőek, többnyire a női szépségkultuszhoz kapcsolódnak. Az adott szituációban azonban mégis a japán couleur local megteremtéséhez járulnak hozzá, hiszen Cso-cso-szán személyes tárgyai, egyesek pedig a lány gésa voltára utalhatnak, mint például a sminkes dobozka és a tükör. Az itt említett kellek egyrészt az egzotikus környezetet színezik ki, illusztrálják (a pipa a konzul látogatásakor kerül elő újra, az amerikai cigarettával kontrasztban, amikor Butterfly Sharpless kínálja először az egyik, majd a másik élvezeti cikkel) (II. felvonás, „C'è. Entrate”), másrészt Butterfly „fiatalságát”, lánykorát is jelképezhetik (a tükör és a sminkes dobozka akkor bukkanak fel legközelebb, amikor a nő értesül Pinkerton visszatéréséről, és felkészül férje fogadására). (II. felvonás, „Or vienmi ad adornar”)

Fontos funkcióval bír továbbá a tör és az ottoké. (I. felvonás, „Vieni amor mio”) Az ottoké, mely a gésa őseinek lelkét jelképező szobrocskákat jelenti, szintén valószínűleg kitalált, a japán nyelvben nem létező szó, alapja a „Mihotoke” vagy a „Hotoke szama” lehet.⁴⁸ A buddhista szobrok ebben az esetben a keresztény vallással kontrasztban jelennek meg: Cso-cso-szán félreteszi őket annak jelképeként, hogy megválnak családjá vallásától, és áttér a kereszténységre. A törre a librettó szövegében nem történik utalás, egyedül a szerzői instrukció tartalmazza, hogy a gésa előhív egy tokot, egy számára szent tárgyat, melyet nem mutat meg Pinkertonnak. (I. fel-

vonás, „Vieni amor mio”) Goró kommentárjából kiderül, hogy a tört Cso-cso-szán édesapja a mikádótól kapta, aki a császár parancsának engedelmessé harakirit követelt el. (I. felvonás, „Vieni amor mio”) A harakiri a szamurájok rituális öngyilkossága, megtisztulási folyamat, akkor vitték véghez (kötelező vagy önkéntes jelleggel), ha valamely cselekedetükkel nem tudtak elszámolni a világ előtt.⁴⁹ A mikádótól kapott törön a következő szöveg áll: „Con onor muore chi non può serbar vita con onore.” (Tisztességgel hal meg, aki nem tud tisztességben élni.) (III. felvonás, „Con onor muore”) A japán értékrendben tehát a becsület, a tisztesség elsődleges,⁵⁰ ennek szellemében Butterfly is vélhetőleg harakirit követ el az opera végén. Butterfly számára a második felvonásban a levéljelenet során fogalmazódik meg a morális konfliktus, amikor Sharpless felteszi neki a kérdést, hogy mit tenne, ha Pinkerton nem térne vissza: „Due cose potrei far: tornar... a divertir la gente col cantar... oppure, meglio, morire.” (Két dolgot tudnék tenni: visszaterni... az embereket énekléssel szórakoztatni... vagy, ... inkább meghalni.) (II. felvonás, „Ora a noi”) A harmadik alternatívára, a Jamadorival való házasságra Sharpless emlékezteti, de Butterfly számára ez már fel sem merül választási lehetőségként. A japán gondolkodásmód és értékrend dominanciája nem hagy neki más lehetőséget, mint az öngyilkosságot.

A japán nyelv, a sintoista/buddhista vallás, a házasság intézményére vonatkozó törvények és szokások, illetve a japán világot illusztráló tárgyak mellett a mítosz és a bölcsesség jelennek meg a közszellemet, azaz az identitást biztosító elemekként.⁵¹ Izanagi és Izanami, a japán teremtésmítosz két legfontosabb istene megszólításának, imába foglalásának funkciójáról már esett szó. A bölcsesség áthagyományozására két példa is található a szövegyűjteményben: az egyik Szuzukitól hangzik el, aki a bölcs Okunamát idézi, amikor a nevetés pozitív hatásairól beszél. (I. felvonás, „Questa è la cameriera”) A másik, dramaturgiai szempontból fontosabb funkcióval bíró bölcsesség a szamurájok szintén már említett

⁴⁸ Takao Okamura, What were the errors of the original? The revised edition of Puccini's [Madama Butterfly], Tokió, 2003. http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_bt_gui_e.htm letöltve: 2009. március 7.

⁴⁹ Tóth-Vásárhelyi Réka, Harakiri, 2002. http://www.tvreka.hu/write/write_07.html letöltve: 2009. március 7.

⁵⁰ Butterfly tisztességét támasztja alá egy az opera mai változatából kihúzott jelenet, melyet az első, milánói Scalában bemutatott változat még tartalmazott. Az opera végén Sharpless Pinkerton követeként jár el Butterflynál, vigaszdíjként felajánlja neki az amerikai pénzt a gyermekért cserébe, amit azonban a nő méltósága megőrzése érdekében visszautasít. Lásd Mosco Carner, i. m. 674.

⁵¹ Jan Assmann, i. m. 140.

jelmondata. (III. felvonás, „Con onor muore”) Míg a (formatív) mítosz az élet értelmezéséhez nyújt segítséget, megpróbál választ adni arra, hogy kik vagyunk, honnan jövünk, hol a helyünk a kozmoszban, addig a (normatív) bölcsesség az életformának, a szokásoknak és erkölcsöknek ad alapot. A mítosz és a bölcsesség jelen esetben egyrészt a japán szereplők kollektív identitását, másrészt Cso-cso-szán japán identitásához való visszatérését is definiálják. A kollektív identitás életben tartását szolgálják a rítusok: erre példa Szuzuki imádkozása, valamint Butterfly és édesapja rituális öngyilkossága is.

A japán világ zenei ábrázolására Puccini sokkal nagyobb hangsúlyt fektet, mint az amerikai világ esetében. A pentaton skála, a ritmus és a hangszelés mellett vagy eredeti japán dallamokat vesz át, vagy saját maga komponál a japán zenére emlékeztető melódiákat. Carner és Girardi – Basini munkáiban tizenegy példa szerepel arra, amikor Puccini részben vagy egészben idéz főleg japán dalokat, népdalokat, illetve a japán nemzeti himnuszt. Közülük az „Ecsigo-dzsisi” (Ecsigo táncoló oroszlánja), az „Óedo Nihonbusi” (egy japán dalforma*), valamint három tavaszi dal, a „Szakura” (Cseresznyevirág), a „Hana szaku haru” (Virágzó tavasz) és az „Ume no haru” (Tavaszi a szilvafák között) funkciója elsősorban az atmoszférateremtés. Az „Ecsigo-dzsisi” akkor hangzik fel, amikor Goró bejelenti Cso-cso-szán és barátnői érkezését (I. felvonás, „Ecco! Son giunte”), az „Óedo Nihonbusi” előzi meg a rokonok, barátnők jókívánságait az esküvő után. (I. felvonás, „Tutti zitti!”) A „Szakura” Pinkerton és Cso-cso-szán jelenetében hangzik fel, amikor a gésa megmutatja leendő férjének a magával hozott tárgyait. (I. felvonás, „Vieni amor mio”) A „Hana szaku haru” Cso-cso-szán és barátnői fellépését kíséri (I. felvonás, „Quanto cielo!”), az „Ume no haru” pedig akkor hangzik el, amikor Cso-cso-szán halott édesapját említi meg. (I. felvonás, „Gran ventura”) A pusztai atmoszférateremtésnél sokkal fontosabb a szerepe a „Kimi ga jo”-nak (Az istenek dinasztiaja), azaz a japán nemzeti himnusznak. Ennek dallama hirdeti a császári biztos és a hivatalnokok érkezését az esküvő előtt (I. felvonás, „L’Imperial Commisario”) a gésa házasságáért való áldás funkcióját tölti be. A „Tonjare-busi” vagy „Mi-

jaszama” (Csodás herceg) című dal a gazdag Jama-dori herceg érkezését jelenti be. (II. felvonás, „Eccolo. Attenti!”) A „Kappore honen” egy közönséges, ám népszerű dal, mely egyrészt akkor hangzik fel, amikor Butterfly bemutatja a fiát a konzulnak, másrészt pedig a „Che tua madre” című áriában. Szuzuki imájának dallama egy japán népdalt idéz (II. felvonás kezdete, „E Izaghi ed Izanami”), ahogyan Cso-cso-szán és barátnői fellépésének is egy japán népdal az alapja (I. felvonás, „Quanto cielo!”), a gésa család történetének elmesélésekor pedig egy klasszikus japán zene hangzik fel. (I. felvonás, „Gran ventura”) A japán zenei világ ábrázolásának második lehetősége a dallamok szintjén japán hangzású dallamok kitalálása és ezek saját, eredeti zenei motívumokkal való összeszövése. Erre példa, amikor Cso-cso-szán és kísérete megjelennek a színpadon: ebben az esetben a zene részben egy japán tavaszi dalon alapul. Ugyanilyen félig kitalált, félig átvett zene hangzik fel a rokonok pletykálgatásánál, az apa öngyilkosságának elmesélésekor, valamint a tör-motívum esetében is.⁵²

A japán világ zenei ábrázolására Puccini a dallamvilágon túl a pentaton skálát alkalmazza, amely a *Pillangókisasszony* sajátosságának is tekinthető (korábbi operáiban, mint a *Manon Lescaut*-ban, a *Bohéméletben*, a *Toscában* nem használta az ötfokú skálát). Butterfly két áriája, az „Un bel di, vedremo” és a „Che tua madre” mind pentaton színezetű, néhol szakaszonként tisztán pentatonikus. (Ezzel ellentétben Pinkerton sem a „Dovunque al mondo”, sem az „Addio, fiorito asil” című áriájának nem az ötfokú skála az alapja.) Az operában előforduló rituálék, mint például az esküvő vagy az imádkozás zenei ábrázolására a zeneszerző szintén a pentaton skálát alkalmazza: a császári biztos és a hivatalnokok nem individualitásukban, hanem társadalmi szerepükben jelennek meg, érkezésük az esküvői ceremónia lebonyolítását hirdeti. Ehhez az eseményhez kapcsolódnak a rokonok és barátnők jókívánságai is. Szuzuki imája a második felvonásban szintén pentatonikus, ami viszont az első és a második egység között megtörik, elválasztva egymástól az ima rituális jellegét és a személyes kérést. Butterfly első fellépésekor az ő szözlama ugyan nem pentatonikus, de azok a szakaszok, amikor elme-

* Itt a Girardi-Basini-féle forrás rossz fordítást közöl (A Nihon-híd Oedónál). A helyes fordítás: Ó=Nagy, Edo=(Tokió régi neve), Nihon=japán, busi=dal. (a szerk.)

⁵² Mosco Carner, i. m. 653–655. Michele Girardi–Laura Basini, i. m. 211–216.

séli családja történetét, valamint bemutatja Pinkertonnak a magával hozott tárgyait, szintén az ötfokú skálában íródtak; ebben a zenében nyilvánulnak meg a gyermekhez és Pinkertonhoz fűződő érzelmei is (többek között a már említett két áriában). Ez a zenei skála tehát kettős funkciót tölt be az operában: egyrészt Butterfly környezetéhez fűződő kapcsolatát ábrázolja, másrészt pedig egzotikus színezetet ad a rituáléknak.⁵³ Ezen túl Puccini többször alkalmaz 2/4-es ütemet, amely szintén a japán zenei hangzás benyomását kelti, ahogyan az opera hangszerelése is: a fafúvósok, harangok, gongok által árnyalt zenei részek szintén a japán zene hangzásvilágát idézik.⁵⁴

Az idegen kolorit ábrázolására a zenekar hangszerelése is több lehetőséget biztosít: egyrészt lehetséges olyan (szokatlan) hangszereket alkalmazni, melyek amúgy nem képezik szilárdan a zenekar részét; másrészt a szokásos hangszereket is lehet olyan módon használni, amely eltér a hagyományos, megszokott módtól. A *Pillangókisasszonyban* újszerű hangszerek a japán gongok és harangok, valamint az úgynevezett „campanelli giapponesi”. A „campanelli giapponesi” egy egzotikus metallofon, melyet Puccini külön ennek az operának az előadására készített. Ezt a hangszert azonban egyetleneszer használják csak az előadás során, méghozzá az esküvőnél (I. felvonás, „Tutti zitti!”), funkciója tehát a rituálé kifejezése. A japán gongok használata már gyakoribb, elsősorban jelzésszerűen alkalmazzák őket. Sok esetben ütőhangszerek kombinációja lép fel, melyek ebben az összefüggésben a japán világ imitációjaként értendők. A harmadik felvonás előjátékában például a harangok és gongok kombinációjához még egy speciális madárhangokat keltő gépezet is társul, melynek célja a napfelkelte naturalisztikus ábrázolása.⁵⁵ (III. felvonás kezdete, a matrózok kórusa után) A harangocskák pedig Szuzuki imádkozásakor hangzanak fel (II. felvonás, „E Izaghi ed Izanami”), így szintén a rituálé kifejezésének funkcióját töltik be.

A ritmus tekintetében a pizzicato/staccato gyakori használata szintén egzotikus funkciót tölt be, és a japán világ imitációjaként fogható fel (ezt erősíti az is, hogy Pinkerton és Sharpless szövegeiben nem fordul elő pizzicato). Az első felvonásban a

szolgák bemutatása előtt felhangzó dallam (I. felvonás, „Questa è la cameriera”) staccatója a japánok osonó, kecses mozgását, apró gesztusait festi le, mely ellentétben áll Pinkerton erőteljes dallamvonaláival. Goró és Sharpless zenei jellemzésére is a staccato/pizzicatóról a legato/arcóra való váltást alkalmazza a zeneszerző. (I. felvonás, „Questa è la cameriera”) A legatóról pizzicato/staccatóra való gyors váltás megy végbe szintén az első felvonásban, amikor Goró hirtelen véget vet Pinkerton és Sharpless duettjének Cso-cso-szán érkezésének bejelentésével.⁵⁶ (I. felvonás, „Ecco! Son giunte”)

A *Pillangókisasszonyban* a japán világ ábrázolása mind a szöveg, mind a zene szintjén sokkal kidolgozottabb, mint az amerikai világ esetében. Az egzotikus opera műfaja meg is követeli az idegen ilyen szintű részletekbe menő színrevitelét. Az idegen kultúra elemei azonban nemcsak a couleur local, az egzotikus környezet megteremtését célozzák a nyugati néző, illetve a nyugati kultúra pillantását képviselő szereplők számára: az opera világán belül a valláshoz, a hitvilághoz, a mítoszokhoz, az évszázados bölcsességekhez való erős kötődés, a hagyományok ápolása, a rítusok megtartása és elvégzése egy összetartó japán közösséget hoz létre, melyet a nyugati kultúrától való elhatárolódás még inkább erősít. Ezek az elemek tehát egyrészt a kollektív identitás jelképeiként szerepelnek, másrészt pedig a kulturális különbségek szemléltetéseként jelennek meg. A másik által rájuk adott reakcióból következtethetünk majd a két kultúra, azaz az idegen és a saját egymáshoz való viszonyára.

Idegen és saját, azaz Kelet és Nyugat, a japán és az amerikai kultúra viszonya

A Kelet és a Nyugat egymáshoz való viszonyát elsőként a „mellékszereplőkön” keresztül, majd Butterfly és Pinkerton kapcsolatán keresztül vizsgálom.

Az amerikai és a japán kultúra első érintkezésére Goró és Pinkerton találkozásokor kerül sor. Goró egy nakodo, azaz házasságközvetítő: ő adja el Pinkertonnak mind a házat, mind a gésát. Az amerikaival kialakított (üzleti) kapcsolatát a pénz motíválja, az ő szempontjából teljesen semleges, sem-

⁵³ Norbert Christen, i. m. 220. 225–228.

⁵⁴ Mosco Carner, i. m. 654–655.

⁵⁵ Norbert Christen, i. m. 269. 272–274.

⁵⁶ William Ashbrook, i. m. 148. Christen, Norbert Christen, i. m. 274–275.

miféle jelentőséggel nem bír, hogy üzletfele mely nemzethez, kultúrához tartozik (később Jamadori, a japán herceg és Butterfly között lép fel szintén házasságközvetítő szerepben). Hajlongásai nem az amerikai kultúra „felsőbbrendűségének”, magasra értékelésének szólnak, hanem a pénznek. A szövegben egyetlen utalás sem történik arra, hogy hogyan viszonyul az idegen kultúra megjelenéséhez.

A rokonok viszonyulása Pinkertonhoz meglehetősen ambivalens. Az idegen férfi megjelenése körükben mintegy mustárra készíti őket, aki egyesekből csodálatot, vonzalmat vált ki: „Mi pare un re!” (Úgy tetszik nekem, mint egy király.) (I. felvonás, „L’Imperial Commissario”) Másokból viszont elutasítást: „Bello non è.” (Nem szép ő.) (I. felvonás, „L’Imperial Commissario”) Az amerikaival való házasságnak nem jósolnak nagy jövőt, szkeptikusan fogadják: „Divorzierá.” (Elválík tőle.) (I. felvonás, „L’Imperial Commissario”) Ez a negatív előítélet vélhetőleg az eddigi, idegenekkel kapcsolatos tapasztalatokon alapszik, mint ahogyan erre Szuzuki is utal a második felvonás elején: „Mai non s’è udito di straniero marito che sia tornato al suo nido.” (Sosem hallottam idegen férjről, aki visszatért fészkehez.) (II. felvonás, „Pigri ed obesi”)

Szuzuki Pinkertonnal való első találkozásakor (a további két szolgálal együtt) a szerzői utasítás szerint alázatosan térdre borul az amerikai előtt. (I. felvonás, „Questa è la cameriera”) Magatartása egyrészt társadalmi helyzetéből eredhet, hiszen szolgál, másrészt pedig nőként való alárendeltségéből. A későbbiek során azonban kiderül, hogy a rokonokhoz és barátókhöz hasonlóan ő sem hisz ebben a házasságban, Pinkerton visszatéréseben, mely abból az előfeltevésből, előítéletből ered, hogy még sosem hallott olyan esetről, amikor idegen férfi visszajött volna a távolból. Az amerikai kultúrához való viszonyáról nem esik szó, ahogyan Goró, a rokonok és a barátók esetében sem.

A Nyugat Kelethez való viszonya Pinkertonnak a távol-keleti környezetre adott reakciói alapján írható le. Az amerikai tengerészhadnagy számára a japán milió elsősorban ismeretlen, szokatlan volta miatt jelenik meg *idegenként*. A cselekmény elején Pinkerton elsőként az amerikai, nyugati lakásokról nagyban különböző japán házzal találja szemben magát. A falak ide-oda tologatásával tetszés szerint változtatni lehet a lakótereket, mely azonban kivált-

ja a Jenki szkepticismusát: „È una casa a soffietto.” (És egy ház a fújtató számára.) (I. felvonás, „E soffietto... e pareti”) Az új rokonságot ugyanúgy kineveti: „Che burletta la sfilata della nuova parentela” (Az új rokonság parádés menete olyan, mint egy bohózat.) (I. felvonás, „L’Imperial Commissario”) Amikor pedig Cso-cso-szán bemutatja a szobrocskákat mint ősei lelkét, ugyan tiszteletét teszi, de reakciója ironikusan is felfogható: „Ah!... il mio rispetto.” (Ah!... Tiszteletem.) (I. felvonás, „Vieni amor mio”) Mindezek a példák arra utalnak, hogy Pinkerton saját kultúrájának szemszögéből tekint a számára ismeretlen japán világra. Lekicsinylő megjegyzéseiből arra következtethetünk, hogy mind a japán kultúrát, mind a japán vallást, mind a japán szokásokat kevesebbre tartja a sajátjánál, az amerikainál. Ezáltal felvetődik az etnocentrizmus problémaköre, mely az *idegen* észlelési mintái közül az egyik lehetőség: ez alapján az *idegen* észlelése, megítélése a saját kultúra, a saját csoport normái felől, az innen eredő előfeltevésekből kiindulva történik, a hierarchiában pedig a *saját* az *idegen* fölé rendelődik.⁵⁷ Pinkerton fölényességét az ilyen jellegű megnyilvánulásain túl és a már idézett „America forever!” (I. felvonás, „Dovunque al mondo”) szakasza mellett a jövődöbéljére tett utalás is kifejezi, mely zeneileg szintén a magas b hangban csúcsosodik ki: „E al giorno in cui mi sposerò con vere nozze a una vera sposa... americana.” (És majd egy nap feleségül veszek egy igazi amerikai.) (I. felvonás, „Quale smania vi prende!”)

Bár Cso-cso-szán az egyetlen jelenség, aki igazából elvarázsolja: „Sì, è vero, è un fiore, un fiore! L’esotico suo odore m’ha il cervello sconvolto.” (Igen, olyan, mint egy virág! Egzotikus illata megzavarja az értelmet.) (I. felvonás, „L’Imperial Commissario”, a rokonok és a császári biztos érkezése) Ennek ellenére őt is csak játékszernek tekinti, ahogyan a ház is játszótérként funkcionál számára, ahol a japán szokásoknak megfelelő játékszabályok szerint játszik. Sem a japánok vallását, sem kultúráját, sem a rokonságot, sem pedig a gésát nem tartja azonban magával és a saját kultúrájával egyenrangúnak. A lányt eszközként használja pillanatnyi szükségleteinek kielégítésére: igazi, hozzá méltó felesége azonban majd egy amerikai, azaz a saját kultúrájából származó nő lesz. (I. felvonás, „Quale smania vi prende!”) Bár japán módra házasodik,

⁵⁷ D. Wieser, Ethnocentrismus, 2008. <http://www.social-psychology.de/sp/konzepte/ethnocentrismus> letöltve: 2008. december 18.

hiszen 999 évre vesz egy házat, és 999 évre köti össze az életét Cso-cso-szánnal, valamint japán ceremónia szerint zajlik az esküvő is, a japán kultúra ezen elemeit azonban csak mímeli, szó sincs a *másik* kultúrájának elsajátításáról, a *másik* közösségébe való betagozódás szándékáról. Hogy az itt említett tradíciókat csak mímeli, és szándékai cseppet sem komolyak, bizonyítja, hogy egy-egy a japán kultúra profiljának megfelelő, az adott szituációban hitelesnek tűnő kijelentést azonnal egy-egy a hedonista életszemléletet alátámasztó megjegyzéssel ellenpontozza, vagyis minden addig tart, ameddig (játék)kedve tartja. Így amikor Sharplessnek elmondja, hogy 999 évre vett egy házat, rögtön megjegyzi, hogy a szerződést bármikor felbonthatja: „con facoltà, ogni mese, di rescindere i patti.” (azaz a lehetőséggel, hogy minden hónapban felbontható a szerződés) (I. felvonás, „E suda e arrampicata!”) A rokonságot megvendégeli, ahogyan ez ifjú férjként kötelessége, mintha jó viszony kialakítására törekedne; ám minél gyorsabban meg akar szabadulni tőlük: „Sbrighiamoci al più presto in modo onesto.” (Elintézzük itt gyorsan illő módon.) (I. felvonás, „Tutti zitti!”)

A *másik* kultúrájából származó szokások átvételének, a *másik* közösségébe való betagozódásnak, valamint a Cso-cso-szánnal való házasságnak a látzólagos volta Pinkerton részéről a kezdetektől fogva egyértelmű. (Ennek ellenpontjaként jelenik meg Butterfly valós törekvése az amerikai kultúra elsajátítására.) Nyugati, amerikai szemszögből tehát a japán kultúra egyrészt egzotikumként jelenik meg: ugyan az idegen kultúra bizonyos elemei, jelenségei vonzalmat ébresztenek Pinkertonban, azonban mégsem isteníti azt. Másrészt a japán törvények, szokások, vallás, hitvilág Pinkerton számára ismeretlenek, ez válthatja ki benne az idegenség érzését: a *másik* meg nem értése, valamint etnocentrikus szemléletmódja következtében az *idegen* nevetést, lekicsinylő reakciót vált ki belőle,⁵⁸ saját kul-

túráját pedig nagyszerűbbnek, magasabb rendűnek tartja.

A két kultúra egymáshoz való viszonyát leginkább Pinkerton és Butterfly kapcsolata reprezentálja, melyben visszatükröződik az a hatalmi struktúra, miszerint a magát civilizáltabbnak, magasabb rendűnek valló nyugati kultúra uralma alá rendelteti és birtokolhatja az elmaradottabb, elavult, régi formáiba meredt keleti kultúrát. Pinkerton ketőjúkhöz való hozzáállását etnocentrikus szemléletmódja határozza meg: Butterfly pusztán hedonista életmódjának egy kelleke, igazi felesége csak egy vele egy kultúrából származó, azaz amerikai nő lehet. Imperialista, hódító és birtokolni vágyó magatartása kapcsolataira is rányomja bélyegét,⁵⁹ ennek esik áldozatul Cso-cso-szán is, melyet leginkább a pillangó szimbóluma fejez ki: ahogyan a tengeren túl az elfogott lepkék tetemét egy túvel felszúrva gyűjteménybe rendezik, hogy többé ne menekülhessenek (I. felvonás, „Vogliatemi bene, un bene piccolino”), ugyanúgy veszi birtokba Pinkerton is Butterflyt.

Az egyenlőtlen erőviszonyokat leginkább a szerelmi duett fejezi ki, ahol a két szereplő eltérő érzelmeinél fogva sokáig nincs összhang a két szólam között. Butterflyt elsősorban szerelme vezérli, mely azonban Pinkerton részéről viszonzatlan marad. Elszakad saját közösségétől, kitaszítottá válik, de férjével egy új, szép és boldog jövőben reménykedik. Nemcsak helyzete, hanem érzelmei is bizonytalanok: nem biztos Pinkerton szerelmében, ezért hozza fel a pillangó szimbólumát is, hiszen ő is egy lehet csak a férfi gyűjteményében. Pinkerton szexuális vágya vezérli, azonnal a tárgyra akar térni: ezt jelképezi a „vieni, vieni” és a „sei mia” gyakori ismétlődése, a lány azonban folyton kisiklik a kezei közül. A duett során a szenvedély egyre inkább növekszik, csúcspontja az „è notte serena” (I. felvonás, „Vogliatemi bene, un bene piccolino”), a két szólam egyesülése azonban csak a duett vé-

⁵⁸ Az opera első változatából több jelenet ki lett húzva, melyek Pinkerton megvetését fejezték ki a japánok iránt. Kineveti a japánok kulináris ritkaságait, amikor a keletiek békák és legyek iránti szeretetéről, valamint mértéktelen étel- és ital-fogyasztásáról beszél, gúnyos megjegyzéseket tesz, a szolgákat pedig „Grimasz 1”-nek, „Grimasz 2”-nek, „Grimasz 3”-nak akarja szólítani. A rokonok háromszori meghajlását ugyan ő is meghajlással viszonzozza, de közben hangszűlyozza, hogy ezzel a gesztussal már éppen eléggé megtagadta önmagát. Lásd Mosco Carner, i. m. 671.

⁵⁹ Az opera első változatában Pinkerton sokkal erősebben képviselte az imperialista világot. Visszatértek például a konzult bízta meg, hogy járjon el Butterflynál a gyermek átadása ügyében, és pénzzel engesztelje ki (mely szintén a nyugati imperialista világ szimbóluma: Pinkerton azt hiszi, hogy pénzzel mindent, még az emberek közötti kapcsolati problémákat is meg lehet oldani), majd gyorsan búcsút vesz, mely gyávaságának jele is egyben. A későbbi változatokban azonban Puccini enyhítette Pinkerton alakját, a harmadik felvonásban még az „Addio fiorito asil” című áriát is hozzáadta a szerephez. Lásd Mosco Carner, i. m. 674.

gén következik be, amikor Butterfly teljesen odaadja magát Pinkertonnak.⁶⁰

Butterfly az *idegenben* elsősorban az egzotikust észleli,⁶¹ a többi japánnal ellentétben, akikben az *idegen* ambivalens reakciókat vált ki. A japán közösségre általában jellemző, hogy negatív előítéletekkel közelítenek az *idegenhez*, és hajlamosak inkább elhatárolódni tőle (Butterflyt is kizárják maguk közül, mert elhagyta ősi vallásukat). Cso-cso-szánt azonban olyannyira elvakítja szerelme, hogy japán identitásáról is képes lemondani. Kiemelkedik abból a mezőből, ahol a japánok a kollektív identitás fenntartására törekednek, elkülönül tőlük magatartásával, mely a kiközösítést vonja maga után. A kereszténységre való áttéréssel teszi meg az első lépést a saját kultúrájától, kulturális identitásától való eltávolodásra, az áttéréssel kezdetét veszi a kollektív identitás feladása. A következőkben egzotizmusáról, az amerikai kultúra elsajátítására való törekvéséről, a két kultúra közötti ingadozásról, kulturális és szociális idegenségéről, identitásváltásáról lesz szó.

Az idegenség kulturális és szociális dimenziója. Az identitásváltás problémája

A kulturális idegenség legfőbb kiváltó oka, hogy a másik kultúrával való érintkezés során egy másik, ismeretlen és érthetetlen valósággal való konfrontációra kerül sor, melyről tudástárunkban nincsenek, vagy hiányosak az információink. A saját és a másik kultúra között tehát kognitív distancia áll fenn, és mindazt, ami nem felel meg elvárásainknak, *idegennek* nevezzük. A kulturális idegenség feloldható a *másik* megismerésével, megér-

tésével, ez azonban nem jelent egyet az idegen elemek elsajátításával. Az *idegenről* való tudás növekedésével eltűnedezik ugyan a kulturális idegenség, a vele szorosan összekapcsolódó szociális idegenség viszont továbbra is fennáll.⁶²

A japán és az amerikai csoport között fennálló kulturális idegenség alapvetően nem oldódik fel, mert sem a japánok közössége, sem az amerikaiak nem törekednek a *másik* megértésére. Ez alól az egyetlen kivétel Butterfly alakja, aki egyrészt hallomásból ismeri az amerikai kultúra egyes elemeit, ezáltal a kulturális idegenség az ő esetében valamilyen szinten feloldódik, másrészt pedig az idegen kultúra elsajátítására törekszik. Első lépésben áttér leendő férje vallására. Felveszi a kereszténységet, a jövőben kész a keresztény Istent imádni, még akkor is, ha emiatt meg kell válnia családjától. Ennek jelképeként félre teszi az ősei lelkét jelképező buddhista szobrocskákat:⁶³ „E per farvi contento potrò forse obliar la gente mia.” (És hogy megörvendeztem, képes lennék elfelejteni az én embereimet.) (I. felvonás, „Iera son salita tutta sola”)

Az amerikai szokásokat, törvényeket szintén megpróbálja átvenni, ám ezeket valószínűleg csak hallomásból ismerheti, és olykor félreértelmezi, erre utalhat a kézcsók példája: „M’han detto che laggiù fra la gente costumata è questo il segno del maggior rispetto.” (Hallottam, hogy odaát kifinomult emberek között ez a nagy tisztelet jele.) (I. felvonás, „Bimba, bimba non piangere”) Mivel szerelmespár esetében a kézcsók elsősorban a férfiak nők iránti tiszteletének kifejezése, ezért lepődhet meg Pinkerton, amikor a gésa kezét akar csókolni neki, ezért utasíthatja el ezt a gesztust. (A szerelmi duett során azonban már, saját kulturális szokásainak megfe-

⁶⁰ Mosco Carner, i. m. 662–663. Ernst Krause, i. m. 238.

⁶¹ Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a *Pillangókisasszony* első, a milánói Scalában bemutatott változata sokkal több olyan jelenetet tartalmaz, mely az amerikai (és japán) nemzeti és kulturális sajátosságokat ábrázolja. Így például Pinkerton a gyarmatosítás arrogáns alakja volt, akit kezdetben Cso-cso-szán is barbárnak tekintett: „un Americano, un barbaro!” Lásd Mosco Carner, i. m. 671–672. A bresciai változatban azonban a szerelmi duettből kihúzták ezt a részt, amikor Butterfly arról beszél, hogy eleinte elutasította az amerikaiakat, de érzelmei megváltoztak. Ez a megjegyzés még inkább elmélyítette a Kelet és Nyugat közötti szakadékot, valamint kifejezte a gésa érzelmeinek megváltozását is. Lásd Mosco Carner, i. m. 683–684.

⁶² Bernhard Waldenfels, *Kulturelle und soziale Fremdheit*, in Notker Schneider–Ram Adhar Mall–Dieter Lohmar (hrsg.), *Einheit und Vielfalt. Das Verstehen der Kulturen*, Amsterdam–Atlanta, GA, Rodopi, 1998. 14–16.

⁶³ A *Pillangókisasszony* első három változatában ezt az aktust az „El ezekkel a tárgyakkal!” szöveg kísérte, illetve az a zenei motívum, amely akkor hangzott el, amikor a gésa édesapja haláláról beszélt, és amely így a régi Japán kegyetlen szokásait jelképezi. A párizsi változatban azonban ez a rész ki lett húzva, Butterfly helyett az „Amore mio!” (I. felvonás, „Iera son salita tutta sola”) felkiáltással veti magát Pinkerton karjaiba. Az első három változat tehát a Kelet és a Nyugat közötti kulturális különbségre, a saját kultúrától való eltávolodásra, az idegen vallás felvételére, az *idegen* elsajátítására helyezi a hangsúlyt, a párizsi, és egyben a ma ismert változatban viszont Cso-cso-szán Pinkerton iránti szerelme kap kifejezést. Lásd Mosco Carner, i. m. 681–682.

lelően, ő akar kezét csókolni feleségének.) (I. felvonás, „Vogliatemi bene, un bene piccolino”)

Három év elteltével Butterfly a konzult egy amerikai házban üdvözlő: „Ben venuto in casa americana.” (Legyen üdvözölve egy amerikai házban.) (II. felvonás, „C’è. Entrate”) A rendezői utasítás megjegyzése szerint Sharpless körülményesen próbál leülni az asztalka mellé egy párnára. A nappali berendezése tehát japán lakáskultúrára vall, Butterfly azonban mégis amerikainak nevezi házát. (II. felvonás, „C’è. Entrate”) Így ellentmondás jön létre a látottak és azok megnevezése között, ami jelképezheti Butterfly illúzióvilágát és egyben törekvését az amerikai kultúra mindenáron való elsajátítására. Emögött azonban nincsen valós tartalom: egyrészt hiányzik az amerikai környezettel való aktív kapcsolat, másrészt nem tud elszakadni japán gyökereitől sem.

Pinkerton feleségeként az amerikai törvényeket vonatkoztatja magára: „La legge giapponese... non già del mio paese.” (A japán törvény... de nem az én országomé.) (II. felvonás, „A voi peró giurerei fede constante”) Az amerikai kultúra elsajátításának szándéka tehát egyrészt Pinkerton iránt érzett szerelméből, másrészt abból a japán habitusból ered, miszerint a nő a férfi alárendeltje, alávetettje, férje szolgálja, így Cso-cso-szán számára teljesen magától értetődő, hogy neki kell minden áldozatot meghoznia, neki kell megválnia a saját kultúrájától, és felvennie az idegen kultúra szokásait, betagozódnia az idegen társadalomba. Motivációjának harmadik forrása az *idegen* csodálatából, istenítéséből, abszolút pozitívumként való észleléséből eredő egzotizmus, mely azonban magában hordozza azt a lehetőséget, illetve veszélyt is, hogy az *idegenről* a benne pozitívumként észlelt elemek eltúlzásával kialakított kép gyakran eltér a valóságtól; emellett az *idegen* gyakran egyfajta projekciós felületként is funkcionál, ahová az egyén kivetítheti álmait és vágyait. Butterfly szemében Amerika egy szebb és boldogabb jövő, a korlátlan lehetőségek országaként jelenik meg. Az amerikai kultúra elemei a japán világ kontrasztjában szinte egyértelműen pozitív színezetet kapnak, gyakran azonban túlzások, elrugaszkoznak a valóságtól, így a Butterfly által elképzelt Amerika nem más, mint egy idealizált világ.

A japán vallással kontrasztban a kereszténység felé billen a mérleg nyelve: a kettőt összehasonlítva

Butterfly jelenlegi nyomorult helyzetüket a japán istenek számlájára írja. (II. felvonás, „Pigri ed obesi”) A keresztény Istent idealizálja, fantáziavilágában egy egész kis mesét sző aköré, hogy ha mindenkin segít, miért éppen rajta nem. Így óvja meg és tartja fenn mesterségesen az idealizált Amerikát, az ennek ellentmondó elemeket pedig megpróbálja semlegesíteni, illetve pozitívumba átfordítani. Az igazságos amerikai törvénykezésről, ahol nem hagyják, hogy a férj kénye-kedve szerint, következmények nélkül elhagyja a feleségét, ahol a törvény kiáll a nők mellett, szintén egy egész kis történetet mesél el. (II. felvonás, „A voi peró giurerei fede constante”) A konzultól várt megerősítést ugyan részben megkapja, de amikor Sharpless helyesbíteni próbálna, vagy ellentmondani, azt már nem várja ki. Amikor pedig Goró szembesíti azzal a ténnyel, hogy Amerikában a szerelemből született gyermekeket, akik apa nélkül nőnek fel, a társadalom kerüli és megveti, szintén nem akarja elhinni, hazugságnak tartja, hiszen nem illik bele az általa konstruált, idealizált képbe. (II. felvonás, „Vespa! Rospo maledetto!”)

Butterfly egzotizmusának fontos elemét képezi továbbá az Egyesült Államokba való elvágódás. „ci porterà lontano, lontano, nella sua terra, lontano ci porterà.” (Elvisz oda messzire, messzire, az ő országába, elvisz oda messzire.) (II. felvonás, „Vespa! Rospo maledetto!”) Ami azonban számára Amerikát jelenti, valójában egy az amerikai kultúra elemeiből összerakott idealizált, nem valóságos világ; az *idegen* projekciós felületként funkcionál, ahová Butterfly kivetíti egy szebb életre irányuló vágyait.

A kulturális idegenség Butterfly esetében szociális idegenség is kíséri, mely egy csoporthoz való nem-odatartozást, egy adott csoporttól vagy a csoport egy tagjától való távolságot jelöli. A szociális idegenség az exklúzió által jön létre, azaz fennáll egy bizonyos határvonal, mely kirekesztést, kiközösítést eredményez. Ez végbemehet önkirekesztésként, vagy a másik által történő kiközösítésként. Affektív jellegű, és negatív értékelés kapcsolódik hozzá, hiszen a nem-odatartozást hangsúlyozza ki. Elvárásaink, hogy a csoport többi tagjával egyenrangúan kezelnek, szintén nem teljesülnek be. A szociális idegenség feloldható inklúzió által, azaz betagozódás, az adott csoportba való felvétel által.⁶⁴

Butterfly esetében a szociális idegenség két oldalról is fennáll: az első felvonásban még a japán

⁶⁴ Bernhard Waldenfels, i. m. 14.

közösséghez tartozik, ez a helyzet azonban rövidesen megváltozik, amikor Bonzo tudomására jut, hogy a gésa a misszióban járt. Mivel Cso-cso-szán a kereszténységre való áttéréssel megtagadja ősei vallását, családját, rokonait, barátait, tulajdonképpen azt a közösséget, ahová tartozik, ezért Bonzo és a többiek szintén kitagadják, kiközösítik őt, ettől fogva megtagadják a közösségükhöz való hozzátartozását: „Ti rinneghiamo!” (Megtagadunk.) (I. felvonás, „O Kami! O Kami!”) Butterfly tehát egyrészt maga kezd el eltávolodni a japán (vallási) közösségtől (akik másfelől maguk is kiközösítik, mert szemükben megtagadta ősei hitét), másrészt bármennyire is törekszik, hogy egy amerikai közösség része lehessen, álma nem válhat valóra. A Pinkerton által képviselt nyugati világ nem tekinti őt magával egyenrangúnak, nem szándékozik felvenni őt csoportjába, melyet leginkább Pinkerton igazi jövődöbelijére tett megjegyzése támaszt alá, miszerint leendő felesége majd egy igazi amerikai nő lesz (I. felvonás, „Quale smania vi prendi!”). Butterflynak ezen túl nincsen aktív kapcsolata az amerikai környezettel, így valójában nem is áll fenn ténylegesen az asszimiláció problémája. Harmadrészt pedig az a világ, ahová tartozni szeretne, ebben a formában a valóságban nem, csak képzeletében létezik.

A kulturális identitás egy adott kultúrában való tudatos részvételt, egy adott kultúra megvallását jelenti.⁶⁵ Butterfly kulturális identitását tekintve két világ között tengődik: szinte minden erejével magáévá akarja tenni az amerikai kulturális identitást, melynek szimbólumaként a kereszténységet és az amerikai törvényeket vonatkoztatja magára; viszont nem tud elszakadni japán identitásától sem, hiszen házat a japán lakáskultúra szerint rendezi be, japán múltjából magával hozott tárgyaitól nem válik meg. Identitásválságban szenved, az opera végén azonban japán identitásához visszatérve, édesapja törével, a rajta álló japán bölcsességet követve vélhetőleg harakirit követ el, azaz japán rituálé szerint vet véget életének, japánként hal meg.

Az identitás kérdéséhez kapcsolódóan érdemes kitérni arra, hogy ki hogyan szólítja meg Butterflyt. A gésát a japán közösség tagjai, azaz Bonzo, a rokonok és a barátok, valamint Szuzuki Cso-cso-Szánnek hívják, vagyis saját csoportjukból származóként tekintenek rá. (I. felvonás, „O Kami! O Kami!”, III. felvonás, „Gia il sole!”) Goró kivétel, aki

Pinkertonnal folytatott beszélgetése során „la bella Butterfly”-nak nevezi őt: az amerikai nyelvén nevezi meg a gésát, amit nem más, mint az anyagi haszon reménye motiválhat, hiszen Cso-cso-szán az ő szemében csak egy eladásra szánt áru, a Pinkertonnal kötendő üzlet tárgya. (I. felvonás, „Questa è la cameriera”) Sharpless „Miss Butterfly”-ként szólítja meg: ő már a saját kultúrája felől, külső szemszögből tekint a japán gésára. (I. felvonás, „Gran ventura”) Az esküvő után a barátok és a rokonok „Madama Butterfly”-nak hívják, amely egyrészt utalhat arra, hogy ettől kezdve a lány már nem Cso-cso-szán, hanem férje révén inkább az amerikai világhoz tartozik, mint a Japánhoz, másrészt ironikus színezetben tűnhet fel Butterfly válaszána következtében: „Madama F. B. Pinkerton”. (I. felvonás, „Tutti zitti!”) A barátok és rokonok nem nézik jó szemmel, nem is veszik komolyan ezt a házasságot, így a japán gésa „Madama Butterfly”-ként történő megszólítása lehet egyrészt az idegenmajmolás jele, de lehet Butterfly hiszékenységének, naivitásának a kigúnyolása is. Pinkerton számára „mia Butterfly”: a lány Butterfly-ként történő megszólítása egyrészt szintén utalhat arra, hogy Pinkerton a saját szemszöge, kultúrája felől tekint a lányra, másrészt viszont ez a szókapcsolat kifejezi azt a birtokviszonyt is, miszerint az amerikai a gésát saját tulajdonának tekinti, akivel azt tesz, amit csak akar (mint ahogyan ezt egyrészt a pillangó szimbóluma is kifejezi, másrészt pedig az a tény, hogy a lányt tulajdonképpen megvásárolta). (I. felvonás, „Vogliatemi bene, un bene piccolino”) A gésa elnevezései is utalnak tehát a két kultúra közöttiségre, az identitásválságra. Ehhez fontos hozzátenni, hogy Cso-cso-szán sosem hívja magát Cso-cso-szánnek: ez is azt jelképezi, hogy kezd eltávolodni saját gyökereitől. A másik csoport által használt nevet használja, Butterflynak nevezi saját magát, idegen szemszögből tekint magára, ez pedig egyfajta önidegenséget is eredményez. Két esetben pedig Madama Pinkertonként definiálja magát: az esküvő után rokonait, barátjait, a második felvonásban a Sharplesst javítja ki, amikor ők Madama Butterflynak szólítják. Így kommunikálja a külvilág felé Pinkertonhoz való tartozását.

Puccini Butterfly zenei jellemzése során is törekszik arra, hogy a lány két kultúra közötti ingadozását, identitásválságát ábrázolja. A szoprán két fő motívuma például nem kifejezetten egzotikus színezetű.

⁶⁵ Jan Assmann, i. m. 133.

(I. felvonás, „Vogliatemi bene, un bene piccolino”) Mindkét téma egyrészt a szerelmes menyasszonyt jelképezi, másrészt pedig bemutatja a tenger és szárazföld távolságát, messzeségét (ugyanis először akkor hangzanak el, amikor Cso-cso-szán és barátnői megjelennek, másodszor pedig a szerelmi duett során). Az egyik fő motívum a második felvonásban a pszichológiai változásoknak megfelelően módosulva hallható: kifejezi Butterfly szerelmének hiábavalóságát, valamint anyai odaadását Pinkerton gyermeke iránt. (II. felvonás, „E questo? e questo?”)

A kereszténységre való áttérést, a japán identitástól az amerikai felé való eltávolodást jelképezi a „Hana szaku haru” dallama, mely az első felvonásban háromszor is előfordul. Amikor Cso-cso-szán és barátnői üdvözlik Pinkertont, a japán dalon alapuló dallam mellett a japán hangzásvilágot idézi még a hárfa, a piccolo, a fuvola és a harangok unisonóban való felhangzása. (I. felvonás, „Quanto cielo!”) A vonósok basszusoktremolót játszanak, mely imitálja a dallamot, megőrizve a japán zene homofón szerkezetét. Amikor Butterfly elmeséli a kereszténységre való áttérését (I. felvonás, „Iera son salita tutta sola”), a dallam a vonósok unisonójában nyugati zeneként hangzik fel, a szerelmi duett végén (I. felvonás, „Vogliatemi bene, un bene piccolino”) pedig a teljes áttérés jelképeként áll.⁶⁷

Butterfly szolamában az amerikai kultúrához vonzódást leginkább a Pinkertontól átvett „America forever!” (I. felvonás, „Dovunque al mondo”) dallama fejezi ki, mely először akkor hangzik el, amikor amerikai polgárnak definiálja magát (II. felvonás, „A voi peró giurerei fede costante”), másodszor pedig amikor győzedelmesen örvendezik Pinkerton hajójának érkezése felett (II. felvonás, „Una nave da guerra...”). Az idézett dallam a Nyugatot jelképezi, melynek erkölcsi értékrendje tisztán szemben áll a Kelet kifinomult hangzásvilágával. Butterfly becsapja önmagát, amikor azt hiszi, hogy alkalmazkodni tud ehhez az alteritáshoz, és amerikaivá válhat. Illúzióvilága összeomlásának csúcspontján véget vet életének, saját országának tradíciójához visszatérve.⁶⁸

A két kultúra közötti ingadozást, a japán háttér állandó „kisértését” jelképezheti a tőr-motívum, illetve az átok-motívum. Az átok-motívum (I. felvo-

nás, „O Kami! O Kami!”) nemcsak Butterfly kiközösítését, hanem magányát is jelképezi (II. felvonás, „Pigri ed obesi”),⁶⁹ a tőr-motívumhoz (I. felvonás, „Vieni amor mio”) pedig kapcsolódik az édesapa halálát szimbolizáló dallam (I. felvonás, „Gran ventura”). Ez később akkor hallható, amikor Goró Cso-cso-szán apjának öngyilkosságát említi Pinkertonnak (I. felvonás, „Vieni amor mio”), majd elhangzik közvetlenül azelőtt, amikor Butterfly felolvassa a tőrön álló feliratot (III. felvonás, „Con onor muore”), végül az opera zárásaként a nő öngyilkosságát jelképezi. Ez a motívum keretet is ad a történetnek, Butterfly sorsának, aki végül visszatér a gyökereihez, ahonnan eltávolodott, és japánként, a szerzői utasítás szerint a Buddha-szobor előtt térdelve, egy szamuráj tőrrel vet véget életének.

A rituális öngyilkosság végrehajtása nemcsak japán identitásához való visszatérését, hanem a nyugati identitástól való elfordulását is jelképezi. A kereszténységben ugyanis az öngyilkosság az egyik lehető legnagyobb bűnnek számít, mert az ember az életet ajándékként kapta Istentől. Az öngyilkosokat például sokáig a temetőn kívül temethették csak el. A japán, szamuráj hagyományok szerint azonban a harakiri nem bűn, hanem megtisztulás attól, amivel az egyén nem tud elszámolni a világ előtt. Butterfly legnagyobb bűne, hogy a kereszténységre való áttéréssel, Pinkertonnal való házasságával, az amerikai identitás felvételére való törekvésével eldobta japán identitását, megtagadta saját gyökereit, mely maga után vonta családjá, barátai és Bonzo kiközösítését. Öngyilkossága így az *idegen* hatásától való megtisztulásként is értelmezhető.

Az idegenség megjelenése a Pillangókisasszony című opera Yona Kim által rendezett előadásában

Néhány kiragadott példa a Pillangókisasszony rendezéstörténetéből

A Pillangókisasszony rendezése során, egzotikus opera lévén, illetve a századfordulón uralkodó realista rendezési stílustól befolyásolva sokáig valóságghú japán környezetet próbáltak teremteni a színpadon, japán folklórt idéző díszleteket és jelmezeket alkalmaztak, melyek egy idő után

⁶⁷ William Ashbrook, i. m. 147.

⁶⁸ Michele Girardi-Laura Basini, i. m. 220.

⁶⁹ Mosco Carner, i. m. 657.

azonban klisékké váltak. Az ősbemutató első felvonásához tervezett díszlet például aprólékosan kidolgozott, baloldalt a fákkal körülvett házat, a hozzá vezető utat, a háttérben pedig a tengert ábrázolja. A második és a harmadik felvonás helyszíne Butterfly házának belseje, gazdagon dekorálva természetképeket ábrázoló festményekkel, hátul a teraszra néző, a kertre és a cseresznyefákra nyíló hatalmas ablakokkal. Cso-cso-szán és Szuzuki a realista stílusnak megfelelően kimonót, Pinkerton egyenruhát visel, Sharpless pedig egy jól öltözött amerikaiként lép színpadra. A milánói ősbemutató rendezője, Tito Ricordi olyannyira realizmusra törekedett, hogy például a (mai változat szerinti) második és harmadik felvonás közötti intermezzóban a nézőtér különböző részeiről madárfüttök hangzottak fel, a hajnali madarakat utánozva, a hajnal beköszöntének valóságghú ábrázolásaként. A színpadi realizmusra való törekvés vonulatához tartozhat az 1915-ös londoni, bostoni, valamint az 1918-as chicagói előadás is Tamaki Miura rendezésében, melynek jelentősége abban rejlik, hogy ázsiai énekeseket léptetett fel, ezzel szintén tradíciót teremtve a *Pillangókisasszony* rendezéstörténetében.⁷⁰

A realista hagyományok mind a mai napig meghatározóak a *Pillangókisasszony* rendezésében. A Harold Prince által rendezett 1982-es chicagói előadás ugyan a kabuki elemeit tartja szem előtt, de a japán fametszeteken alapuló színpadképet tekintve valóságghúségre törekszik.⁷¹ Az opera magyarországi rendezéseit tekintve is általában a realista hagyomány dominál: ezek közül kiemelkedik Békés András 1983-as rendezése, melyben a pszichológiai-realista és a stilizáló törekvések keverednek. A nyugati és a keleti világ konfrontációját jelképezi a színpadkép egyrészt Cso-cso-szán kis, zárt házának és a színpad nagy, nyílt terének szembeállításával, melyet a kis tér megnyitásának és bezárásának fokozataival és a világítás dramaturgiájával ér el. A díszlet nem „pittoreszk körítés”, célja nem a japán couleur local megteremtése. A kis ház Butterfly saját világa, szentélye, mely megtestesíti mindazt, ami „a másik emberben szentség, titok, idegen-

ség”. A Kelet és Nyugat szembenállását, Pinkerton és Butterfly más-más világokhoz való tartozását jelképezik olyan apró mozzanatok is, mint a matrózok megjelenése rögtön az opera elején, akik behozzák Pinkerton holmiját, a nyugati világ kellékeit. Feléptetésük jelképezi, hogy az egyébként vonzó férfinak beállított Pinkerton inkább az ő világukhoz tartozik, mint szerelméhez.⁷²

A „realista tradíciókkal szakító” rendezések közül kiemelkedik az 1931-ben a berlini Krolloperben bemutatott *Pillangókisasszony*, melynek díszletét Moholy-Nagy László tervezte. Ez az előadás szakított a már hagyományossá vált színpadképekkel, a japán folklórt idéző klisékkel, a második felvonásban pedig Cso-cso-szán félig amerikai, félig japán jelmezben lép fel. Az 1978-ban a milánói Scalában Jorge Lavelli rendezésében bemutatott előadás a japán kabuki elemeiből építi fel az előadást, mely szintén újszerű megközelítésnek bizonyult és fordulatot hozott az opera rendezésének történetében. Ugyanebben az évben a berlini Komische Operben Joachim Herz az opera első változatát állította színpadra, rendezése a kolonializmus kritikáját adta.⁷³

Ken Russell 1983-as Charlestonban a Spoleto-fesztiválon bemutatott meglehetősen radikális rendezése a 2. világháború utánra helyezi a cselekményt. Cso-cso-szánt prostituálttá, Gorót kerítővé változtatja, az operát pedig azzal zárja, hogy Nagaszakira ledobják az atombombát. A rendezés szerint Pinkerton egyáltalán nem érez szerelmet Butterfly iránt, csak ópiumot vett magához, így szerelmi duettjük során a drog hatása alatt áll, „érzelmei” álmokként, hallucinációként jelennek meg. Esküvőjük zajos buliba csap át, ahol tengereszek sörrel és Coca-Colával látják el a vendégeket, ahol kerítők és prostituáltak állnak a szórakozni akaró vendégek rendelkezésére. A második felvonásban Butterfly szent ereklyeként őrzi az amerikai zászlókat, a Coca-Cola-üvegeket, az opera végén pedig, amikor harakirit követ el, fia Mickey egér maszkban sétál oda hozzá. Mindez az amerikai kultúra iránti elfogultságot, illetve az amerikanizálódást szimbolizálja.⁷⁴

⁷⁰ Carl Dalhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*. Bd. 5., München–Zürich, Piper, 1994. 118. William Ashbrook, i. m. 135.

⁷¹ Clarke Dunham, *Madama Butterfly*, <http://www.dunhamstudios.com/theatre/madama.htm> letöltve: 2009. február 2.

⁷² Fodor Géza, i. m. 35–36.

⁷³ Carl Dalhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (hrsg.), i. m. 118–119.

⁷⁴ John Gruen, Ken Russell Shapes a New 'Butterfly', 1983. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F07E2DE1138F931A15756C0A965948260&sec=travel&spoon=&pagewanted=3> letöltve: 2009. február 2.

Robert Wilson 1993-ban a párizsi Opéra Bastille-ban bemutatott rendezése szinte az egész világot bejárta. Az előadásban vegyíti egymással a japán nő, a keleti színház és a „wilsoni avantgárd statikusság” elemeit. A színpad szinte csupasz, a látványvilág viszont erőteljes. Wilson nem akar sem énekeseket, sem színészeket. Modelleket állít színpadra, mozgásuk pontosan megkoreografált. Mellőzi az érzelmeket: a szerelmi duettet például úgy éneklí Pinkerton és Butterfly, hogy meg sem érintik egymást, de még csak egymás szemébe sem néznek. Butterfly öngyilkossága szintén stilizált: egyszerűen csak eldől a földön, és kis görcsös mozgásokkal jelképezve szenvedését, meghal. Wilson azonban a rendezés hagyományaival szemben nem a nő sorsára helyezte a hangsúlyt, hanem a felnőtté válásra, az iniciációra: az előadás főhősének nem Butterflyt, hanem serdülőkorú kisfiát tette meg.⁷⁵

Yona Kim a Theater Augsburgban 2008. szeptember 28-án bemutatott rendezése a 2008/2009-es évad nyitóelőadásaként hatalmas sikert aratott. Wolfgang Schreiber a *Süddeutsche Zeitung*ban megjelent kritikája azt emeli ki, hogy a rendezés Butterfly tragédiáját két kultúra összeütközésének hátterébe helyezi: „A japán-koreai származású rendező, Yona Kim Pinkerton, az amerikai tengerészhadnagy és Cso-cso-szán, a japán gésa közötti halálos románcot, szenvedélyt és hazugságot interkulturális viszonylatban dolgozza ki, koncentráltan és kegyetlenül, de anélkül, hogy elárulná az opera költészetét. Anélkül, hogy áldozatául esne a felhalmozódó kliséknek. A lány érzelmei meghasonlottságában küzd álmaért, illúziójából azonban depresszió származik.”⁷⁶

Ugyancsak az interkulturalitás és identitás problémáját emeli ki a rendezésből Rüdiger Heinze az *Augsburger Allgemeine*-ben megjelent kritikája: „Aho- gyan Butterfly szőke lesz, mint Monroe, és nyugati ruhát ölt magára. (jelmez: Katharina Weißenborn); ahogyan kisfia egy az Egyesült Államok zászlaját ábrázoló mágnespuzzle-t rak ki; (...) ahogyan vé-

gül Butterfly visszatér a saját tradícióihoz, felismeri a kézitükörben saját identitását – és keresztülvágja a nyaki ütőerét egy tükördarabbal.”⁷⁷

A továbbiakban főként a fenti szempontok szerint elemzem az előadást: először a japán és az amerikai kultúra konfrontációjával, majd az identitásválság problémájával foglalkozom elsősorban Butterfly példáján keresztül.

Az augsburgi Pillangókisasszony

Yona Kim a rendezés hagyományának megfelelően egy nő sorsát, szenvedéstörténetét, lassú lelki halálát, teljes megsemmisülését, tragédiáját állítja középpontba. Bemutatja, ahogyan egy naiv, hiszékeny kislány érett, szenvedni és meghalni képes nővé válik. Miközben Pinkerton iránti szerelmének, vágyakozásának, férje visszatérésében való reménykedésének rabjává válik, elveszíti a kontaktust a külvilággal, még tulajdon gyermekével sincs kapcsolata. Konzervált állapotban él: egy elmúlt boldog pillanatot őriz éveken át, arra várva, hogy Pinkerton visszatérése után innen folytathassa tovább közös életüket. Lelki börtönéből nem tudja senki sem kiszabadítani, a körülötte lévő szereplőket állandóan elhallgattatja. Minden gondolata egyetlen pontra fixálódik, amelytől képtelen eltávolodni. Innen ered végtelen magányossága is. Tragédiája egyetlen apró félreértés következménye, mely az összes többi szereplő és a nézők számára is már az előadás kezdetén nyilvánvaló: ez a félreértés azonban a továbbiak során hatalmas szakadékot teremt valóság és illúzió között, mely tragikus következményekkel jár Butterfly számára.

A rendezés kerüli a naturalizmust, vezérelve a stilizáció: erőteljes gesztusnyelvet, festményekre emlékeztető beállításokat használ. A világítás az egyes jelenetekre jellemző hangulatokat erősíti. A díszlet sem a historizmus jegyében született: a börtön képzetét előhívó színpadkép lelki síkra tereli a színpadon folyó eseményeket. Mind a díszlet, mind a jel-

⁷⁵ Jekatyerina Birjukova, Az opera új identitása, *Színház*, 2006/3. http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13802&catid=1:archivum&Itemid=7 letöltve: 2009. február 2.

David Gregson, Robert Wilson's „Butterfly” Poses in LA, 2005. http://www.operawest.com/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=9 letöltve: 2009. február 2.

Carie J. Delmar, Los Angeles Opera's „Madama Butterfly” shines but lacks sentimentality and pathos of more traditional versions, 2008. http://www.operaonline.us/la_madama_08_001.htm letöltve: 2009. február 2.

⁷⁶ Wolfgang Schreiber, Puccinis Liebestod, *Süddeutsche Zeitung*, 2008. október 9.

⁷⁷ Rüdiger Heinze, Theater Augsburg Puccinis Madama Butterfly als Pflichttermin, *Augsburger Allgemeine*, 2008. szeptember 30.

mez, mind a kellékek, mind pedig a gesztusok erőteljesen megjelenítik a keleti és a nyugati világ kontrasztját, és felvetik az identitás problémáját, melyet a rendező az opera egyik leglényesebb kérdésének talál: „Számomra mindenekelőtt az tünik lényegesnek ebben a darabban, hogy hogyan ábrázolja az egyes szereplők viszonyát a saját és az idegen kultúrához és történelemhez. Mennyi ideig és milyen egzisztenciális feltételek mellett érzi magát Cso-cso-szán japánnak, miért próbál meg elszakadni a saját kultúrájától, vagy hogyan értelmezhető Pinkerton vaksága vagy Sharpless közömbössége Cso-cso-szán világa iránt. Ilyen kérdések foglalkoztatnak.”⁷⁸

Az amerikai és a japán kultúra konfrontációja

Míg az opera szövege szerint éles, szinte áthághatatlan határvonal húzódik a távolkeleti és a nyugati kultúra között, addig a rendezés szemmel láthatólag egy a századfordulónál későbbi korra helyezi a cselekményt, amikor a nyugati kultúra már Japánban is táptalajra lelt. A két kultúra érintkezése a szereplők mindennapi élménye, és hatást gyakorol identitásukra is: a kultúrák közötti ingadozás, a képlékeny kulturális identitás általános generációs problémaként jelentkezik: a kulturális hovatartozás problémájának szempontjából Butterfly esete tulajdonképpen csak egy példa felnagyítva a sok közül.

Az amerikai kultúra Japánba való benyomulását szemléltetik egyrészt a kellékek: a whisky, a drog, a pénz és a fényképezőgép ugyan a nyugati kultúra jelképeinek tekinthetők, de már a japánok körében is ugyanolyan elterjedtek. Az előadás során használt tárgyak mind a nyugati, mind a távolkeleti kultúra képviselőivel kapcsolatba kerülnek. Míg a librettó utasításai szerint kizárólag Pinkerton és Sharpless fogyaszt whiskyt, addig a rendezésben ott található az üveg a rokonok közül az egyik (valószínűleg alkoholista) apa kezében is, aki ráad-

sul kislányát is megkínálja vele, ezen kívül maga a császári biztos is whiskys üveggel a kezében, részegen tántorog be és vezeti végig az esküvői szertartást.⁷⁹ A whisky ezáltal elveszítette azt a funkcióját, hogy az amerikai kultúra privilégiuma lenne, ehelyett Pinkerton áriája során egy új élvezeti cikk, a drog jelenik meg a hedonista életfilozófia szemléltetéseként. Goró hozza be egy kis ezüsttálcán, ahonnan az „America forever!” szakaszánál először Pinkerton szippant a fehér porból egy összetekert bankjegy segítségével, majd Sharpless, végül pedig Goró is kipróbálja, mielőtt kivinné. Azáltal, hogy az áriának éppen annál a részénél veszik magukhoz a drogot, amikor amerikai identitásukat definiálják, az amerikai kultúra felsőbbrendűségét hirdetik, éppen a nyugati kultúrát tüntetik fel kétes színezetben. A kábítószer-használatot még inkább elítéli a társadalom, mint az alkoholfogyasztást, sokkal károsabb hatással van a szervezetre (nem véletlenül illegális), és ha ez lenne a nyugati kultúra legfontosabb vívmánya, ez igencsak megkérdőjelezi Amerika ünnepeit felsőbbrendűségét. A drog használata következtében Pinkerton Butterfly iránti „szerelme” sem valós érzelmeként, hanem hallucinációként tűnhet fel. Az operában már az első pillanattól fogva nyilvánvaló, hogy szándékai nem komolyak, felmerül a szerelem kérdése is, melyről maga sem tudja eldönteni, hogy érzelmei mélyek-e vagy csak fellángolás. (I. felvonás, „Quale smania vi prende!”) A rendezés egyértelműen eldönti a kérdést, értelmezése szerint Pinkertont elsősorban szexuális vágyai vezérlik, amit obszcén mozdulatai is jelképeznek. Ha érez is valamit Cso-cso-szán iránt, az semmiképpen sem mély és komoly érzelem, hanem csak a drog mellékhatásának tudható be. A kábítószer hatása alatt lévő férj és az esküvői szertartást vezető ittas császári biztos a házasság hitelét kérdőjelezi meg, a látszatházasság elméletét támasztják alá. Bár a pénz az operában elsősorban szintén a nyugati imperialista világ szimbólumaként jele-

⁷⁸ Schonungsloser Realismus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katarina Weissenborn, David Hohmann und Ralf Waldschmidt im Gespräch über Madama Butterfly, *Das Programmheft des Theaters Augsburg*, 2008. 15. (Kíméletlen realizmus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katharina Weissenborn, David Hohmann és Ralf Waldschmidt beszélgetése a Pillangókisasszonyról, *A Theater Augsburg mássorfüzete*, 2008.)

⁷⁹ Ehhez kapcsolódóan érdemes megjegyezni, hogy a *Pillangókisasszony* első változata tartalmazott egy egész jelenetet, melyben egy gyermek ellopja Jakuside, Cso-cso-szán iszákos nagybátyjának whiskys üvegét, ez azonban szintén ki lett húzva. Lásd Mosco Carner, *i. m.* 682–683. Az opera első változatában a whisky tehát a japánok körében már szintén elterjedt élvezeti cikk, ennek a jelenetnek a törlesztével viszont az amerikai kultúra, a Pinkerton által képviselt nyugati hedonista életstílus jelképe marad, élesen elválasztva egymástól a két kultúrát. A rendezés azonban azáltal, hogy „visszaadja a japánok kezébe az üveget”, felemeli ezt a határvonalat, és egy olyan mezőt teremt, ahol az amerikai hatás már erősebben jelentkezik a Kelet világában is.

nik meg (ez alól Goró kivétel, akit mind Pinkertonhoz, mind Jamadorihoz érdekkapcsolat fűz), a „mindent meg lehet venni”, „minden megfizethető”, „mindennek megvan az ára”, „pénzzel minden megoldható” életszemlélet azonban nemcsak Pinkerton nézete, hanem a japánoknál éppúgy elterjedt felfogás (a második felvonásban Jamadori hatalmas pénzköteget nyújt át Gorónak, Butterflyért cserébe). A két kultúra találkozását jelképezi a manga-füzet is, mely ugyan a japán kultúra egyik terméke, de az amerikai ebből a „katalógusból” választja ki jövődöbelijét. Az erotikus képregényt Pinkerton Gorótól kapja, áriája második felében lapozgatja, és egy kitépett oldalon lévő alakot fest le, amikor Butterfly szépségéről és vonzó lényéről beszél. A pornófüzet az alkoholhoz és a kábítószerhez hasonlóan szintén az élvezetek szférájához tartozik, melyet az operában ugyan elsősorban Pinkerton képvisel, de a kellékek szerint ez az életstílus már a japán kultúra területén is jelentkezik. A modern nyugati világ további jelképeként, találmányaként jelenik meg a fényképezőgép is, melyet mind Pinkerton, mind a rokonok használnak. Mint a turisták nélkülözhetetlen kelléke, azt jelképezi, hogy mind a japánok, mind az amerikaiak idegen jelenségként, látványosságként jelennek meg egymás szemében. A nyugati kultúra tehát már Japánban is hódít, kellékei (a whisky, a fényképezőgép) a távol-keleti világ mindennapos használati tárgyai, élvezeti cikkei, a hedonista életfilozófiája és imperializmusa (az alkoholizmus és a pénz által) szintén befogadásra találnak.

Az amerikai kultúra erőteljes hatását és jelenlétét jelképezik a jelmezek is: az öltönyös férfiak, az estélyi ruhát viselő barátnők, az iskolai egyenruhát hordó lányok, valamint a punkok. Míg a librettó inkább egy erősen összetartó, a tradíciókat és a vallást mindenek fölé helyező, a nyugati kultúrától elhatárolódó közösséget mutat be, addig a rendezés egy olyan mezőt hoz létre, ahol ugyan jelen vannak a régi Japán képviselői is, de ahol a nyugati kultúra már egyre inkább elterjed. Ezáltal a japán világon belül is keletkezik egy szakadék: szembekerül egymással a kimonót viselő anya, Szuzuki, Jakuside és Bonzo képviselte tradicionális és a fiatalabb generáció képviselte nyugati befolyás alatt álló Japán.

A kulturális identitás válsága az amerikai behatások következtében a rendezés értelmezése szerint nem egyedülálló probléma: ezt jelképezik például a barátnők, akik Cso-cso-szánhoz hasonlóan kimonóban jelennek meg, de a kimonó alatt nyugati stílusú, kihívó estélyi ruhát viselnek, egyikük jelmeze pedig az amerikanizálódás jelképeként az amerikai zászló színeiben tündöklök.

A gesztusnyelv szintén arról tanúskodik, hogy képlékenyek a határok a keleti és a nyugati kultúra között. Cso-cso-szán és barátnői merev tartást vesznek fel, apró léptekkel közelednek a hátsó színpadról Pinkerton felé. Azonban miután leveszik a kimonót, kihívó ruhában táncolnak a férfi előtt. A kimonóval együtt levetik beszabályozott, apró és merev mozdulatokból álló mozgáskultúrájukat is, leginkább nyugati prostituáltakra emlékeztetve kínálják fel magukat Pinkertonnak. Egyikük egyetlen határozott mozdulattal kéri tőle a pénzt esetleges szolgáltatásaiért, másikuk erőteljesen magához rántja a férfit. A rokonok megjelenésével azonban újra visszatérnek saját viselkedési normáikhoz, mindannyian japán módra hajolnak meg és üdvözlik egymást. A pénz azonban felébreszti bennük mohóságukat,⁸⁰ a nyugati imperializmus hatása már Japánban is érezhető. Szinte üldözik Pinkertont kinyújtott kezükkel, majd mohón szedegetik fel a pénzt a földről, amikor a férfi a magasba hajít egy nagyobb köteg amerikai dollárt. A rokonok és barátnők viselkedése egyrészt egy újabb okot szolgáltat, mely kiváltja Pinkerton megvetését, másrészt a jelenet az amerikai világ hatalmát is jelképezi a Távol-Kelet felett, hiszen Pinkertonnál a pénz, nála a hatalom is. A rokonok és barátnők az esküvői szertartást egyenes tartással, lehajtott fejfel állják végig, mivel a rítusok a japán kultúrában alapvető szerepet töltenek be, így ezzel a tartással a szertartás iránt fejezik ki tiszteletüket, nem pedig az ifjú pár házassága iránt. Az, hogy mennyire nem nézik jó szemmel Cso-cso-szán döntését, kifejeződik abban, hogy Jakuside kétszer is rálép utána a lány hosszú fátylára ellenszenvének kifejezéseképp, bosszús pillantást váltanak, de a nagybácsi nem tud már semmit sem megakadályozni. Az, hogy mennyire nem veszik komolyan ezt az esküvőt, mennyire nevelés-

⁸⁰ A rokonok mohósága az opera első változatában a mértéktelen étel- és ital fogyasztásban nyilvánul meg, mely érthetően váltja ki Pinkerton lekicsinyló reakcióját, ez a jelenet viszont szintén ki lett húzva. Lásd Mosco Carner, i. m. 671–672. Ugyan a librettó ma ismert változata is tartalmaz utalást például a borra: „Vino ce n'è?” (I. felvonás, „L'Imperial Commissario”), a rendezés azonban a pénzt helyezi az ételek és italok helyébe, hogy ábrázolja a rokonok és barátnők mohóságát, akik valósággal rávetik magukat az anyagi javakra.

gesnek tartják, kifejeződik abban, hogy a rokonok közül ketten úgy ugrálnak át Cso-cso-szán hosszú fátylán, mint a gyerekek, a néhány rokon és barát-nő nevetésével kísérve. Bonzo megjelenése azonban tiszteletet parancsol: a buddhista pap tekintélyt parancsoló személye előtt térdre, arccal a földre borulnak. A gesztusnyelv tehát szintén azt érzékelteti, hogy a keleti és a nyugati kultúra nem választható el egymástól élesen: egy olyan mező jött létre, ahol a kettő már keveredik egymással, de ahol még érezhető a Kelet és a Nyugat közötti ellentét is.

A rendezés azonban kétféle módon mégiscsak beosztja a szereplőket az amerikai illetve a japán világhoz. A japán és az amerikai világ elválasztását, a két egymás számára idegen kultúra szembeállítását erősíti egyrészt a szereplők felléptetése (aszerint, hogy honnan, melyik oldalról lépnek színpadra). Az amerikaiak, azaz Pinkerton, Sharpless és Kate mind jobbról érkeznek, és jobbra távoznak, az előadás elején Pinkerton és Sharpless a nézőtérről, a harmadik felvonásban Kate a színpad jobb második kijáratától. A japánok, azaz Butterfly barátnői, rokonai és Jamadori a hátsó és az alsó színpadról érkeznek, Szuzuki és a gyermek pedig balról. Mindannyian erre is távoznak, amikor elhagyják a színpadot: sem az amerikaiak nem lépik át végleg a japán világ küszöbét, sem fordítva. Ez alól az egyik kivétel Sharpless, aki az esküvő után balra távozik, előre utalván arra, hogy a második és a harmadik felvonásban kapcsolattartó, közvetítő szerepet tölt be Butterfly és Pinkerton között. A másik kivétel Goró, aki szintén kapcsolatot tart a két kultúra képviselői között. Az első felvonásban balról érkezik, és ugyanerre távozik: a japán világból lép ki, hogy egy amerikai tengerésznek eladjon egy házat, egy gésával együtt. A második felvonásban viszont már jobbról lép színpadra: ekkor már egy magát amerikainak valló nőt ad el egy japán hercegnek, Jamadorinak. A harmadik kivétel pedig a gyermek. Szuzukival együtt mindig balról érkezik, ám az utolsó felvonásban, a búcsújelenet után bórönddel, amerikai zászlóval és az ajándék hajóval diagonális irányban jobbra hátra hagyja el a színpadot, ezzel együtt édesanyja világát, mely számára a pusztulást jelentené. Kate tárt karokkal várja, hogy magával vigye, hogy anyja helyett anyja legyen, és biztosítsa a jövőjét.

A japánokat és az amerikaiakat továbbá alapvetően megkülönbözteti egymástól (attól függetlenül, hogy ki milyen kosztümöt visel) a lábbeli használata illetve mellőzése: a japánok meztelül lépnek

színpadra, az amerikaiak pedig cipőt hordanak. Ez alól az egyik kivétel a két iskolás lány, akiknek az egyenruhájához cipő is tartozik: az ő esetükben a nyugati kultúra már a neveltetésüket is meghatározza, ennél fogva erősebben kötődnek az amerikai, mint a japán világhoz. A másik érdekes példa Butterfly, aki az előadás végéig ugyan japán gyökereinek kifejezésekként meztelül játszik, de az esküvő alatt a Pinkertontól kapott cipőt mindvégig maga mellett tartja. Az előadás végén veszi csak fel néhány pillanatra, amikor azt hiszi, hogy férje visszatért hozzá, ám amikor Kate-tel találja szemben magát, rögtön ki is bújik belőle. A cipő viselete tehát szintén kulturális különbségként jelentkezik az előadás jelrendszerében, ami a fiatalabb generáció számára, aki az amerikai kultúra hatása alatt nő fel, természetes, viszont Butterflynak nehézséget okoz benne a járás, ügyetlenül bújik bele, viselése furcsa, szokatlan számára.

A rendezésben alapvető problémaként jelenik meg tehát a kultúrák keveredése: még a régi japán világ képviselőjeként megjelenő Szuzukinál is jelentkeznek a nyugati kultúra hatásai (az első felvonásban, amikor bemutatják Pinkertonnak, nap-szemüveget vesz fel, egy statisza bundát ad rá, Pinkerton whiskyjét is meghúzza, a második felvonásban pedig amerikai cigarettára gyűjt rá). Az opera szöveggényéhez képest az előadásban sokkal erősebben érezhető a japánok esetében az *idegen* megjelenése által kiváltott ambivalens reakció: a nyugati kultúra bizonyos elemeit beengedik, elsajátítják, hasznosítják, ebben jelentkezik az *idegen* iránti csodálatuk; ezzel egy időben azonban el is határolódnak tőle, kollektív identitásukat fenntartják szokásaik, rítusaik által, de azt, aki elhagyja a közösséget, megvetik, kiközösítik.

Pinkerton számára az *idegen* egy olyan felületként jelenik meg, ahol kiélheti ösztöneit (melyet saját társadalmi korlátai között valószínűleg el kellene fojtania). Butterfly lényen csodálatot vált ki belőle, a japán kultúra elemei viszont nevetést, leki-csinylést és megvetést (például amikor Butterfly bemutatja neki a magával hozott tárgyakat, az ottoké nevetést vált ki belőle). A hatalmi viszonyokat tekintve a nyugati világ a japán felett áll. Pinkerton alakja az imperializmus jelképeként jelenik meg, akinek egyetlen eszköze a pénz, amivel azt hiszi, mindent és mindenkit meg lehet vásárolni (ez Goró, a rokonok és barát-nők esetében működik is; azonban az opera első verziójához hasonlóan a harmadik felvonásban, amikor pénzt nyújt át Sharp-

lessnek, hogy járjon el érdekében Butterfly-nál a gyermek ügyében, a konzul kiüti kezéből a dollárköteget). Birtoklási vágya, törekvése, hogy megszerezze, amit akar, leginkább a gésával való viszonyában, vizuálisan a szerelmi duettben rajzolódik ki. Kettejük kapcsolatát a megalázás és megalázottság, az alávetés és alávetettség jellemzi. A kettejük közötti hatalmi viszonyokat jelképezi, hogy az esküvői szertartás alatt Pinkerton végig áll, Butterfly viszont térdel, vizuálisan szemléltetve a nyugatinak a keleti feletti, a férfinak a nő feletti hatalmát, főlegnyét, „felsőbbrendűségét”. Apróbb gesztusok utalnak erre Butterfly részéről, amikor az első felvonásban a férfival való találkozásakor meghajol előtte, a nászéjszaka kezdetén pedig kezét is akar csókolni neki – mindez azonban az amerikai számára érethetetlen és nevetséges. Ezekben az apróbb megnyilvánulásokban egyrészt érződik a kettejük közötti kulturális különbség, másrészt már az első pillanattól kezdve világossá válik, hogy kettejük kapcsolata nem több egy apró félreértésen alapuló látszatházasságnál, melyet az egyik fél mélysegesen komolyan vesz, így az számára a későbbiekben tragikus következményekkel jár. A Pinkerton és Butterfly közötti viszonyt az első felvonás talán legfestőiebben kidolgozott jelenete, a szerelmi duett, a nászéjszaka szemlélteti legteljesebben. Butterfly figuráján keresztül megmutatja mindazt, amit egy nő az első férfival töltött éjszaka előtt érezhet: a félelem és a vágy közötti kontrasztot, a hosszas vívódást, a kétséget a férfi iránti bizalmában. Pinkerton alakja ezzel szemben meglehetősen egyszálú: egyedül szexuális ösztöneinek kielégítése motiválja. Tudja, hogy előbb-utóbb megkapja a lányt, minden csak idő kérdése. A zene dramaturgiájának megfelelően a két szereplő között sokáig nincsen összhang: míg Pinkerton rögtön a lényegre szeretne térni, addig Butterfly hosszan vonakodik. Amikor a férfi melléfekszik az ágyra, és közelebb hajol, majd megpróbálja megérinteni, ő elhajol. Utána Butterfly a padlón térdel, és átkarolja a férfit, annak lábaihoz borul, majd felveszi a pillangótartást, de utána ismét meghátrál. Pinkerton azonban lassan átveszi az irányítást, domináns fellé válik, Butterfly pedig nemcsak hagyja magát vezetni, hanem teljesen megadja magát, és megalázkodik. A jelenet szépen lassan fejlődik ki, Butterfly szemszögéből, ahogyan egyre közelebb kerül a férfinak. Először Pinkerton háta mögé ül, a férfi mellkasát simogatja. Majd egymással szemben ülnek, szétárt lábakkal, Pinkerton a lábai közé hajtja Butterfly

fejét, a nő teljes megalázásának és alávetésének jelképeként. A rendező azonban kerül mindenféle naturalizmust, a különféle pozitúrák, beállítások festményekre emlékeztetnek. A jelenet végén lehull a színpad jobb és bal oldalát takaró fehér függöny, Butterfly Pinkerton lábait átkarolva lassan térdre ereszkedik, Pinkerton leszáll az ágyról, előveszi zakójából a szőke parókát, és ráadja Butterflyra annak jelképeként, hogy nem tud másként tekinteni a lányra, mint saját kultúrájának szemszögéből.

Pinkerton hedonizmusát, melynek „kielésére” a távoli japán milió remek színteret biztosít, a nyitó-jelenet is szemlélteti, mely a tragikus következményeket is felvillantja. A gyéren megvilágított színpadon egy asztal látható (mely a későbbiekben ágyként funkcionál) tele ételmaradékkal, üres poharakkal, félig teli, illetve a földön fekvő üres whiskys üvegekkel. Az asztal körül négy fekete párna, baloldalt pedig egy kirakatbaba ül piros kimonóban, háttal a nézőközönségnek. A jelek szerint egy kisebb társasági összejövetel után vagyunk, amikor a vendégek a hajnalba nyúló szórakozás után (félig) ittas állapotban már hazamentek. A zene elkezdődik, néhány taktus után fehérbe öltözött statiszták jönnek, hogy eltakarítsák a romokat. Elviszik a párnákat, összeszedik a poharakat, üvegeket, végül kiterítik a piros kimonót az asztalra, szétszedik a kirakatbabát, a darabokat pedig a piros kimonóban viszik ki. Ez a néhány perces jelenet előrevetíti mindazt, ami az elkövetkezendő két órában végbemegy a színpadon: Pinkerton, aki mindeközben a nézőtérről, a zenekari árok fölé hajolva figyeli az eseményeket, egy kis üdülés és könnyed szórakozás után távozik, Butterfly pedig ott marad az étel- és italmaradványok között (a motívum a második felvonásban visszatér, amikor az amerikai stílusban berendezett szobában alig lehet egy-egy lépést tenni a padlót borító McDonald's és Coca-Cola-termékek szemetétől), az opera végére teljesen összetörten, lelkiileg megsemmisülten, aki számára nem marad más hátra, mint hogy a többi itt hagyott hulladékkal együtt az ő földi maradványait is eltakarítsák.

Az identitásválság problémája Butterfly esetében

A rendezés értelmezése szerint tehát Pinkerton, illetve Butterfly Pinkerton iránti végtelen, elvakult szerelme az oka és motíváló rugója Butterfly törekvésének az *idegen* kultúra elsajátítására (amellett, hogy az *idegen* észlelési mintájaként az

egzotizmus jelentkezik nála), mely közben identitásválságba taszítja és börtönbe zárja.

A lelki börtönt jeleníti meg leginkább David Hohmann díszlete, mely kerüli a historizmust, nem zsúfolja tele a színpadot a japán miliót illusztráló elemekkel. Nem konkretizálja a cselekmény helyszínét, az előadás nagy része szinte üres térben játszódik (kivéve a második felvonást), az itt megjelenő kellékek, díszletelemek viszont annál nagyobb jelentőséget kapnak. Nem egyszerűen illusztratív funkcióval bírnak, nem pusztán a couleur local megteremtését célozzák. Az absztraktnak mondható tér egy másik síkra, a lélek színterére tereli a történetet, mely teret enged a Puccini zenéje által hordozott érzelmek, szenvedélyek, szenvedések elszabadulásának; az egyes elemek pedig felvetik a kulturális identitás és idegenség, a két kultúra közöttiség problémáját: „A színpadi tér szerkezete elég egyértelmű. Jelekkel dolgozik, melyek megtapasztalhatóvá teszik az ázsiai és az európai világot. A színpad megengedi, hogy Pinkerton az idegen iránti lelkesedésnek, talán saját képzelete által kiváltott lelkesedésének rabjává váljon. A végén a színpadi tér börtönné válik, egy helylé, melyet Cso-cso-szán többé nem tud elhagyni. Mint ahogyan a jelmezeknél, úgy itt is vannak japán elemek, mint például az írásjelek, melyek jelenvalóvá teszik Japánt anélkül, hogy realizisztikusan lemásolnák.”⁸¹

A díszlet egy igen egyszerű, falécekből felépített doboz, egy börtön, jobb és baloldalt két-két kijáratral, valamint egy-egy felfelé billenthető ajtóval. Minimális elemeket alkalmaz csak egy-egy helyszín jelzésére. A fűfalak a japán lakás tologatható falaira utalnak, melyekkel tetszés szerint lehet változtatni a tereket: az előadásban a kint és bent közötti határvonalat jelzik. Az első felvonásban a színpad elején kétoldalt megjelenő fűfalak szabadtéri jelenetre utalnak, a szerelmi duett alatt ugyanez a két fűfal kétoldalt hátul jelenik meg, arra utalva, hogy egy belső helyszínre léptünk át (a második felvonás során, mely a lakás belsejében játszódik, ugyanebben a pozícióban maradnak). Az első felvonás alatt a színpad két oldalát fehér, áttetsző anyagból készített függönyök takarják, melyek Pinkerton és Butterfly szerelmi duettje végén hirtelen a földre zuhanak. Pinkerton megkapta, amit akart, számára vége

a látszatházasságnak, nem játszik tovább. Butterfly viszont magára marad, rövid ideig tartó boldogságának helyszíne a továbbiakban börtönné válik számára, ahonnan többé nem szabadulhat.

A második felvonás egy amerikai stílusban berendezett szobában játszódik. A tér az amerikai kultúrára rájátszó elemekkel való telezsúfolása kissé erőltetetten hat: a hűtőszekrény, a ventilátor ugyan a világ bármely lakásának természetes hozzátartozói, ám a virágokból kirakott amerikai zászló, a hűtőben tárolt amerikai cigaretta, a padlót borító McDonald's és Coca-Cola-termékek maradványai, szemete Butterfly túlzott erőfeszítését jelképezi, hogy magáévá tegye az amerikai kultúrát. Ágya mellett indulásra készen vár a bőrönd, kosztümkabátja és Pinkerton-tól kapott cipője. Kis lakásában azonban saját világának kellékei is fellelhetők, így a bonsai fa, vagy a japán ernyő. A színpad berendezése erőteljesen érzékelteti Butterfly törekvését, hogy férje, ha visszatér, egy amerikai otthonba térjen vissza, és egy amerikai feleség várja. A kellékek azonban egyértelműen utalnak arra is, hogy Butterfly egy köztes, maga teremtette világban él: egyrészt minden erejével amerikaivá akar válni, de saját kultúrájától, a japán tradícióktól nem szabadulhat; másrészt régi családjá kitaszította, „új családjá” pedig nem fogadta be (hiszen nem is nyílt rá alkalma), így helyzete a kitaszítottakéval egyenlő. Mindezt azonban nem akarja meglátni, bárki bármit mondhat, szerelme, a szikrányi remény arra, hogy Pinkerton visszatér, teljesen elvakítja, amitől cselekvésképtelenné válik, és ami börtönbe zárja. Életének egyetlen pillanatát konzerválja, melyre a hűtőben tárolt fátyol a legkifejezőbb szimbólum: egy elmúlt boldog pillanatot őriz éveken át, arra várva, hogy Pinkerton visszatérése után innen folytathassa tovább közös életüket. Mintha megfagyott volna az idő, ami egy idő után börtönévé válik. Innen eredő végtelen magányossága és lelki börtöne azonban csak a harmadik felvonásban válik számára is nyilvánvalóvá.

A második és harmadik felvonás közötti álmójelenet után a statiszták szinte mindent elvisznek a színpadról, egyedül azok a kellékek maradnak, melyek Butterflyt közvetlenül Pinkertonhoz kötik. A berendezés hiánya által a falécekről már nem tereli el semmi a figyelmet, Butterfly számára is látha-

⁸¹ Schonungsloser Realismus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katarina Weissenborn, David Hohmann und Ralf Waldschmidt im Gespräch über Madama Butterfly, *Das Programmheft des Theaters Augsburg*, 2008. 16. (Kíméletlen realizmus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katharina Weissenborn, David Hohmann és Ralf Waldschmidt beszélgetése a Pillangókisasszonyról, *A Theater Augsburg műsorfüzete*, 2008.)

tóvá válik bőrtöne. Rádöbben arra, hogy három évig egy általa mesterségesen létrehozott illúzióvilágba bezárva élt. Sharpless és Kate távozása után lassan elindul a rivalda mentén, körbetekint, nézi a rácsokat, és egyszerre minden szertefoszlik. Nem marad más számára, mint apja tanítását megfogadni: inkább becsületben meghalni, mint tisztesség nélkül élni. Amikor az opera végén, gyermekétől való búcsúja után egyedül marad a színpadon, az oldalsó ajtók becsapódnak, a hátsó rácsok leereszkednek, a bőrtön végleg bezárul.

A díszlet mellett a kosztüm a második elem, amely látványosan hangsúlyozza az identitás kérdését. Katharina Weisßenborn jelmezei szintén nem a történelmi hűségre törekednek, hanem az idegenség és az identitás problémáját vizualizálják: „Nem mutatunk folklorisztikus vagy reális értelemben vett történelmi japán jelmezeket. (...) Kezdetben egy idegen, nem egyértelmű világot látunk, mely érdeklődést kelt, de amelyet nem lehet egyértelműen bekategorizálni. Butterfly egy változó alak, és az adott situációnak megfelelően vele változik a jelmez is, mely mindig az adott állapotáról beszél.”⁸²

Az első felvonásban Cso-cso-szán barátnőjéhez hasonlóan kimonóban lép színpadra: barátnői a kimonó alatt estélyi ruhát, ő pedig fehér menyasszonyi ruhát visel, arca japán szokás szerint fehérre maszkírozott, haja éjfeke. A második felvonásban azonban külseje teljesen megváltozik: egy szőke parókás, rózsaszín kosztümöt (alatta fekete alsóruhát) viselő, Marilyn Monroe szépségideálját követő amerikai külsejű nőt látunk magunk előtt. Az amerikanizálódás első lépéseként külsejét változtatta meg, ám fehérre festett arca, illetve az, hogy az előadás végéig meztláb játszik, japán gyökereire utal. Különösen érdekes pontja az előadásnak, amikor a harmadik felvonásban Kate ugyanolyan kosztüm-ben és parókában jelenik meg, mint Butterfly. Külsejükben az egyetlen különbség a cipő viselete: amíg Kate teljes biztonsággal, természetesen viseli a cipőt, addig Butterfly ügyetlenül bújik bele, alig tudja felvenni, majdnem elesik benne. A cipő a kulturális különbségek jeleként jelentkezik: ez But-

terfly utolsó erőfeszítése, hogy belépjen Kate és Pinkerton világába, ám egyben a legegyszerűbb jelzés arra is, hogy Kate világa idegen marad számára, és sosem fog otthonosan mozogni benne. Amikor kibújik a cipőből, végleg rádöbben arra, hogy mindennek vége, Pinkerton egy igazi amerikai nőt vett el, rá pedig már nincs szüksége. Sharpless és Kate távozása után vélt amerikai identitása elvetésének jeleként ledobja magáról parókáját, leveszi a kosztümöt, csak a fekete alsóruha marad rajta. Az opera végén két, szintén a halál és végzet színében megjelenő, fekete kosztümöt viselő statisza egy vörös kimonót ad rá, mely saját hagyományaihoz, a japán identitáshoz való visszatérését jelképezi. Az egyik statisza kezébe adja a tükröt, melyet Cso-cso-szán az első felvonásban vörös selyemkendőbe csomagolva a bonsai fa gyökerei alá rejtett. A librettó utasításai szerint édesapja törével követ el öngyilkosságot, a rendezésben azonban a tör funkcióját a tükör veszi át. Amikor először kézbe veszi a tükröt, elfordítja arcát, majd a statiszták távozása után leterdel, és hosszan nézi benne magát. A tükör, mint a lélek és az igazság, a valóság, az őszinteség szimbóluma⁸³ önmagával szembeesíti Butterflyt. Maga teremtette képzeletbeli világában amerikainak hitte magát, gyermekét is tengerészruhába öltöztette, szőke parókát adott rá, hiszen csak így illett bele a képbe. A búcsújelenetben, miután megszabadul az amerikai külsőtől, gyermekéről is leveszi a parókát. Élete utolsó perceiben leszámol illúzióival, szembenéz önmagával, rádöbben, hogy nem lehet más, mint aminek született, és japánként hal meg.

Butterfly amerikaiaként definiálja önmagát, ennek vizuális megjelenítésére a lakását a másik kultúra stílusának jegyében rendezi be, a nyugati szépségideált szem előtt tartva megváltoztatja külsejét, amerikai ételeket és italokat fogyaszt; ám gesztusaiban visszatükröződik, hogy japán identitását nem tudja megtagadni, nem tud megszabadulni tőle, és mivel nincsen szerves kapcsolata az amerikai környezettel, így ismeretei hiányosak róla. Ügyetlenül és bizonytalanul mozog a saját maga által teremtett idegen környezetben, melyet mindenáron magára akar kényszeríteni Pinkerton iránti szerelmétől motiválva.

⁸² Schonungsloser Realismus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katarina Weisßenborn, David Hohmann und Ralf Waldschmidt im Gespräch über Madama Butterfly, *Das Programmheft des Theaters Augsburg*, 2008. 15–16. (Kíméletlen realizmus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katharina Weisßenborn, David Hohmann és Ralf Waldschmidt beszélgetése a Pillangókisasszonyról, *A Theater Augsburg műsorfüzete*, 2008.)

⁸³ Pál József–Újvári Edit, *Szimbólumtár. Jelek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm letöltve: 2008. július 31.

Amerikanizálódási törekvése a második felvonástól kezdve válik igazán szemmel láthatóvá: ahogyan azonban mind a díszlet, mind a jelmez egy a két kultúra közötti állapotot mutat be, úgy a gesztusnyelv is tartalmazza a nyugati (mozgás)kultúra felvételének vágyát, de ugyanakkor folyamatosan ellenpontozza is egy-egy japán gesztus megjelenésével. Butterfly az előadás meghatározott pontjain szinte nyugati divatlapokból vett modellpozíciókat vesz fel: Sharpless érkezése előtt az ágyon hever; a konzul üdvözlése után egészen a színpad elejére jön, közben a szoknyáját és a haját igazgatva, majd felvéve egy az alakját előnyösen mutató pozíciót; a Jamadori-jelenetben pedig a színpad bal oldalán lévő falhoz támaszkodik. A levéljelenetben, miközben Sharpless Pinkerton levelét olvassa fel, a körmét nézegeti, mint egy tipikus filmbéli szereplő. A két kultúra közötti tengődését fejezi ki Sharpless üdvözlése is: először japán módra meghajol, majd amerikai módra kezét fog a konzullal. Aprócska léptei, melyek legtöbbször összhangban vannak a zenével, szintén a japán kultúrából való származását jelképezik, a nyugati kultúrában való idegen mozgását szimbolizálja többek között, hogy a divatlapokból ismerős pozíciókat meglehetősen bizonytalanul veszi fel.

Butterfly identitásválságához hozzájárul a japánok (vallási) közösségéből való kitaszítása is. Amikor Bonzo színre lép, a rokonok és barátok mind földre borulnak, Goró elmenekül, Pinkerton és Butterfly maradnak egyedül állva. A lány ezzel a gesztussal is jelzi a saját kultúrájától való eltávolodást, miközben erősen fogja mindkét kezében a férjétől kapott, az amerikai világ jelképeként megjelenő cipőket, mellyel a házasságtól kezdve az idegen világhoz való hovatartozását definiálja. Válaszút elé került, melyet a már említett Szaruda-Hiko, az út-elágazások istenének megidézése is jelképez a szöveg szintjén. Bonzo kimonójának belsején álló japán felirat jelentése: „a nő engedelmességen férjének, de sosem szolgálhat két férfinak/királynak” (jelképesen: életelvnek). Miután kinyitja kimonóját, és láthatóvá válik a felirat, jelképesen magához rántja Cso-cso-szánt, aki kiszabadítja magát karjaiból. Ekkor Bonzo az egyik, Pinkerton a másik oldalán megfogja ruhájának az alját, és két irányba húzzák, mint egy kötelet, szinte „keresztre feszítve” a lányt, aki mozdulni sem tud, majd miután eleresztik, a földre zuhan. Drámai vizuális megjelenítése annak, hogy a gésához az egyik pillanatban mindketten ragaszkodnak (az egyikük mint közössége tagjához, a másik szexuális ösztöneitől vezérelve), a másik pilla-

natban mindketten eltasztják (az egyikük kiközösíti, mely a lány tettének következményének tudható be, a másikuk eldobja, mert már nincs rá szüksége), aki így két világ közé kerülve magára marad, és akinek végétét is ez okozza.

Butterflyt a rendezés értelmezése szerint élete utolsó pillanatáig elkíséri az identitásválság problémája. Törekvései sikertelenek, nincs átjárhatóság számára a *másik* világába, benntudatát zárt világában, számára nincs innen kiút. Mikor ezt felismeri, miután útnak indította gyermekét, börtönének kapuja végleg bezárul, képtelen kilépni belőle. Miközben két statisza feladja rá a vörös kimonót, Pinkerton háromszori kiáltása hallatszik a nézőtér második emeletéről, mely értelmezhető az identitásválság utolsó jelképeként, de a nyugati világtól való búcsúként, az idegennel való leszámolásként is. Butterfly a tükörbe nézve szembeesül valódi, japán identitásával, majd ehhez visszatérve vet véget életének.

Zárszó

A *Pillangókisasszonyban* Puccini a Kelet és Nyugat konfrontációján keresztül érinti az idegenség és az identitás problémáját. A zenetörténet egzotikus operaként tartja számon, az opera kapcsán azonban kettős értelemben beszélhetünk egzotizmusról. Ahogyan a színpadon ábrázolt idegen világ a néző számára projekciós felületként funkcionálhat, ugyanúgy az opera világán belül Butterfly számára a nyugati világ jelenik meg *idegenként*, melyet idealizál és istenít, melyben elsősorban az egzotikumot észleli, és mely ugyanúgy vetítővászonként funkcionál számára, ahová kivetítheti egy szebb és jobb életre irányuló vágyait, fantáziaképeit. A színház a színpad és a nézőtér elhelyezkedésével már eleve szembeállítja a két világot. A kettő közötti átjárhatóságot illetve átjárhatatlanságot Yona Kim rendezése oly módon is szimbolizálja, hogy Pinkerton és Sharpless a nézőtérrel lépnek színpadra: Pinkerton az előadás kezdetéig a nézők között foglal helyet (a földszinten a második vagy a harmadik sor jobb szélén), Sharpless pedig a nézőtér jobb első ajtáján keresztül érkezik, majd mindkettő útja egy stégen át vezet a színpadra. Pinkerton színpadra lépése és távozása keretet ad az előadásnak: az opera végén, amikor háromszor kiáltja Butterfly nevét a nézőtér második emeletéről (III. felvonás, Butterfly „Tu? tu? tu?” kezdetű áriája után), visszatér abba a környezetbe, ahonnan érkezett. Míg számára van átjárhatóság a két világ kö-

zött, addig Butterflynak ez nem adatott meg, számára nincs kiút zárt világából.

Puccini az opera első változatának fő témájává a Kelet és Nyugat ellentétét tette meg. Pinkerton és Butterfly kapcsolatának sikertelenségét így az összeegyeztethetetlen kulturális különbségek számlájára lehet írni. Az opera negyedik változatára azonban áthelyeződött a hangsúly Butterfly alakjának minél teljesebb pszichológiai kidolgozására. Yona Kim rendezése a két témát egymás függvényében kezeli. Az előadás mozzanatai feleleveníteni látszanak egyes kihúzott jeleneteket, egy-egy apró jelkép által beépítve őket, ezzel újból, még intenzívebben felelepszte az idegenség témáját. A tragédia okát azonban nem a két világ közötti áthághatatlan határokon látja, hanem abban a nézőpontbeli különbségben, abban a félreértésben, hogy Butterfly az egész lát-szatházasságot komolyan veszi. Pinkerton iránti szerelme is több fokozaton megy keresztül. A hátára tetovált japán jelek jelentése: „teljes, tiszta szívemből”. Ez a gyengéd odaadás azonban a második és harmadik felvonás közötti virrasztás során megjelenő szalagokon álló feliratok szerint vak, fanatikus, halálos szerelemmé változik. Néhány példa ezek közül a „szerelmem örökké él irántad, még ha az életembe is kerül”, „teljes szívemből neked adom az életem”, „nincs más út, csak ez, mely éltet”. Nem áll azonban távol tőle a birtokló szerelem gondolata sem, melyet leginkább a gyermekhez fűződő viszo-

nya fejez ki. A „Che tua madre” című ária után, mielőtt Sharpless elhagyná lakását, a fakutya kötelével összeköti saját és gyermeke kezét annak jelképeként, hogy a gyermek hozzá tartozik, általa pedig Pinkertont is magához láncolhatja.

Yona Kim szerint az opera alapvetően egy szerelmi történet: „Ez határozottan egy szerelmi történet, és a szerelem a darab döntő motorja. Mégis egy szélsőségesen magányos szerelemmel van dolgunk, mely félreértésen alapul, vagy a szerelem illúziójával és a szerelem iránti vágygal.”⁸⁴

Butterfly a kulturális különbségek megszüntetése iránti törekvéseit is szerelme motiválja. Magyarázatot kell találnia arra, hogy miért nem tér vissza Pinkerton, melyet az eltérő kulturális háttérben vél megtalálni. Úgy gondolja, ha ezeket megszünteti, minden akadály megszűnik közöttük, azonos szinten lesz a szeretett férfival, akinek már ezek után semmi kifogása nem lehet ellene. A két világ között húzódó határok tehát nem valós okok a kapcsolat működésképtelenségére. Az idegenség témája így a rendezésben egyrészt a diszlet, a kellékek, a jelmez, a gesztusnyelv által nagyon is jelenvaló, mindennapi élmény, másrészt azonban Butterfly személyes történetére levetítve, mivel nem ez a problémák eredője, illúzióvilágának nagyon is súlyos elemeként is értelmezhető. Az idegenség külső, társadalmi problémája itt az identitásra kifejtett hatása által belső, lelki, pszichológiai problémává válik.

Felhasznált irodalom

- Albrecht, Corinna, *Fremdheit*, in Bogner, Andrea–Wierlacher, Alois (hrsg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 2003. 232–238.
- Ashbrook, William, *Puccini operái*, Budapest, Zeneműkiadó, 1974.
- Assmann, Jan, *Kulturális identitás és politikai képzelőerő*, in Assmann, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999. 129–158.
- Birjukova, Jekatyerina, *Az opera új identitása*, *Színház*, 2006/3. http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13802&catid=1:archivum&Itemid=7 letöltve: 2009. február 2.
- Carner, Mosco, *Puccini. Biographie*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1996.
- Christen, Norbert, *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg, Wagner, 1978.
- Dahlhaus, Carl u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett. Bd. 5.*, München–Zürich, Piper, 1994.

⁸⁴ Schonungsloser Realismus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katarina Weissenborn, David Hohmann und Ralf Waldschmidt im Gespräch über *Madama Butterfly*, *Das Programmheft des Theaters Augsburg*, 2008. 19. (Kíméletlen realizmus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katharina Weissenborn, David Hohmann és Ralf Waldschmidt beszélgetése a Pillangókisasszonyról, *A Theater Augsburg műsorfüzete*, 2008.)

- Delmar, Carie J., Los Angeles Opera's „Madama Butterfly” shines but lacks sentimentality and pathos of more traditional versions, 2008. http://www.operonline.us/la_madama_08_001.htm letöltve: 2009. február 2.
- Dunham, Clarke, Madama Butterfly, <http://www.dunhamstudios.com/theatre/madama.htm> letöltve: 2009. február 2.
- Fischer-Lichte, Erika, Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme, in Fischer-Lichte, Erika (hrsg.), *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen–Basel, Francke, 1995. 156–241.
- Fodor Géza, Pillangókisasszony, *Muzsika*, 1983/12. 31–38.
- Girardi, Michele–Basini, Laura, Puccini. *His International Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- Gregson, David, Robert Wilson's „Butterfly” Poses in LA, 2005. http://www.operawest.com/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=9 letöltve: 2009. február 2.
- Gruen, John, Ken Russell Shapes a New ‘Butterfly’, 1983. <http://www.nytimes.com/1983/05/22/arts/ken-russell-shapes-a-new-butterfly.html?sec=travel&rspon=&pagewanted=3> letöltve: 2009. február 2.
- Heinze, Rüdiger, Theater Augsburg Puccinis Madama Butterfly als Pflichttermin, *Augsburger Allgemeine*, 2008. szeptember 30.
- Kékesi Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.
- Klappenbach, Ruth–Steinitz, Wolfgang (hrsg.), *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Berlin, Akademie-Verlag, 1961–1977. <http://www.dwds.de/?kompakt=1&qu=fremd> letöltve: 2008. július 31.
- Köbler, Gerhard, *Deutsches etymologisches Wörterbuch*, 1995. <http://www.koeblergerhard.de/der/DERF.pdf> letöltve: 2008. július 31.
- Krause, Ernst, *Puccini. Beschreibung eines Welterfolges*, München, Piper, 1986.
- Leibfried, Erwin, Was ist und heisst fremd? Ein Beitrag zu einer Phänomenologie des Fremden, in Jablkowska, E.–Leibfried, E. (hrsg.), *Fremde und Fremdes in der Literatur*, Frankfurt–Berlin–Bern, Lang, 1996. 9–22.
- Marggraf, Wolfgang, *Giacomo Puccini*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1979.
- Nünning, Ansgar (hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Metzler, 1998.
- Okamura, Takao, What were the errors of the original? The revised edition of Puccini's [Madama Butterfly], Tokyo, 2003. http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_bt_gui_e.htm letöltve: 2009. március 7.
- Pál József–Újvári Edit, *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm letöltve: 2008. július 31.
- Puccini, Giacomo, *Madama Butterfly*, Milánó, Ricordi, 1965.
- Reischauer, Edwin O., *Japán története*, Budapest, Maecenas, 2000.
- Röhnert, Jan, Fremderfahrung und Literatur, in Röhnert, Jan, *Meine erstaunliche Fremdheit! Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiselyrik*, München, Iudicum, 2003. 13–29.
- Said, Edward, Orientalizmus, *Helikon*, 1996/4. 430–449.
- Schickling, Dieter, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989.
- Schonungsloser Realismus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katarina Weissenborn, David Hohmann und Ralf Waldschmidt im Gespräch über Madama Butterfly, *Das Programmheft des Theaters Augsburg*, 2008. (Kíméletlen realizmus. Yona Kim, Rudolf Piehlmayer, Katharina Weissenborn, David Hohmann és Ralf Waldschmidt beszélgetése a Pillangókisasszonyról, *A Theater Augsburg műsorfüzete*, 2008.)
- Schreiber, Wolfgang, Puccinis Liebestod, *Süddeutsche Zeitung*, 2008. október 9.
- Schumann, Andreas, Neue Tendenzen in der „Migranteliteratur,„ Der Gast, der keiner mehr ist, http://de.qantara.de/webcom/show_article.php/_c-299/_nr-317/i.html letöltve: 2009. január 31.
- Szamosi Gertrud, A posztkolonialitás, *Helikon*, 1996/4. 415–429.
- Tokarev, Sz. A. (főszerk.), *Mitológiai Enciklopédia I-II.*, Budapest, Gondolat, 1988.
- Tóth-Vásárhelyi Réka, Harakiri, 2002. http://www.tvreka.hu/write/write_07.html letöltve: 2009. március 7.
- Waldenfels, Bernhard, Kulturelle und soziale Fremdheit, in Schneider, Notker–Mall, Ram Adhar–Lohmar, Dieter (hrsg.), *Einheit und Vielfalt. Das Verstehen der Kulturen*, Amsterdam–Atlanta, GA, Rodopi, 1998. 13–36.
- Wierlacher, Alois, Kulturwissenschaftliche Xenologie. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder, in Wierlacher, Alois (hrsg.), *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kultur-wissenschaftlicher Fremdeheitsforschung*, München, Iudicum, 1993. 19–112.
- Wieser, D., Ethnozentrismus, 2008. <http://www.social-psychology.de/sp/konzepte/ethnozentrismus> letöltve: 2008. december 18.