

**ART LIMES**  
BÁB-TÁR XLVIII.

**2024.5**

TATABÁNYA



## TARTALOM/CONTENTS • 2024/5. SZÁM • I. RÉSZ

**ÁRNYSZÍNHÁZ • KARAKULIT-FESZTIVÁL  
/SHADOW THEATER • KARAKULIT FESTIVAL****1. HAGYOMÁNY – ÁRNYSZÍNHÁZ / TRADITION – SHADOW THEATER**

- 
- 5 Rainer Reusch – Norbert Götz: Az európai árnyszínház fejlődése a kezdetektől napjainkig  
| *The development of European shadow theater from the beginning to the present day*
- 11 Kántor Zsuzsanna: Árnyék és fény. Bánky Róbert árnyjátékos munkássága  
| *Shadow and light. The work of shadow-player Róbert Bánky*
- 27 Kuthy Ágnes: A fény szeme. A tradicionális és a kortárs árnyszínház technikai kérdései  
| *The eye of light. Technical issues in traditional and contemporary shadow theater*
- 45 Fabrizio Montecchi: Az árnyvásznon túl  
| *Beyond the screen*
- 49 Marek Waszkiel: Fabrizio Montecchi: A árnyvásznon túl  
| *Beyond the screen*

**2. HAGYOMÁNY – WAYANG KULIT / TRADITION – WAYANG KULIT**

- 
- 55 Dus Polett: Wayangot nézni, avagy a megértés fokozatai  
| *Watching Wayang, or the degrees of understanding*
- 63 Mag Eszter: Bábszínház a világ túloldalán. Interjú a kortárs wayang kulitról  
| *Puppet theater on the other side of the world. Interview about contemporary wayang kulit*



## TARTALOM/CONTENTS – 2024/6. SZÁM – II. RÉSZ

### 3. II. KARAKULIT-FESZTIVÁL / THE SECOND KARAKULIT FESTIVAL

- 5 Sánta Yvette: Árnycsok a vásznon.  
Beszélgetés Gaga Rizkyvel, Fabrizio Montecchivel és Drew Colbyval  
| *Shadows on the screen. In conversation with Gaga Rizky, Fabrizio Montecchi and Drew Colby*
- 5 Csató Kata: Beszélgetés Tadeusz Wierzbickivel, Ramachandra Pulavarral & Rajeev Pulavarral  
| *Conversation with Tadeusz Wierzbicki, Ramachandra Pulavar & Rajeev Pulavar*
- 5 Páll Gecse Ákos: Bábos rövidfilmek a Karakulit fesztiválon  
| *Puppet short films at the Karakulit Festival*

### 4. ÁRNYSZÍNHÁZI ELŐADÁSOK / SHADOW THEATER PERFORMANCES

- 5 Natchav / zenés árnyszínházi előadás. Les ombres portées / Árny-hordozók  
| *Natchav / musical shadow theatre performance. Les ombres portées / Shadow bearers*
- 5 Marek Waszkiel: Fénykutak. Tadeusz Wierzbicki előadása  
| *Sources of light. Tadeusz Wierzbicki's performance*
- 5 Nánay István: Árnyszínházi demonstráció. Hamupipőke a Budapest Bábszínházban  
| *Shadow theater demonstration. Cinderella at the Budapest Puppet Theatre*

### 5. KITEKINTÉS / OUTLOOK

- 5 Kuthy Ágnes: De miért van itt ennyi unikornis?  
Beszámoló a nemzetközi árnyszínházi életéről Schwäbisch Gmündben  
| *But why are there so many unicorns here?  
A report on the international shadow theatre scene in Schwäbisch Gmünd*

### 6. KINCS-TÁR / TREASURE CHEST

- 5 Nemzetközi Árnyszínházi Centrum. Árnyszínházi Múzeum és Fesztivál, Schwäbisch Gmünd  
| *International Shadow Theatre Centre. Shadow Theatre Museum and Festival, Schwäbisch Gmünd*

### 7. SZEMLE / REVIEW

- 5 Az *Árnyszínház I-V.* című könyvsorozat. Részletek a kötetek előszavaiból  
| *Shadow Theatre I-V. Excerpts from forewords of the five volumes*



**Rainer Reusch – Norbert Götz**

## AZ EURÓPAI ÁRNYSZÍNHÁZ FEJLŐDÉSE A KEZDETEKTŐL NAPJAINKIG

### AZ ÁRNYSZÍNHÁZ GYÖKEREI

Az árnyszínház minden kétséget kizáróan a Távol-Keletről, mindenekelőtt Kínából, Indiából és Indonéziából eredt útnak, de hogy pontosan hol és mikor jelentkezett elsőként, azt sűrű homály fedi. Valószínűsíthető azonban, hogy létrejött a történelem előtti időkre nyúlik vissza. Mindössze egyetlen, az időszámítás előtti 2. századból származó kínai legenda mesél arról, még hozzá nagyon meghatóan, hogy egy árnyjátékos életre keltette Wu császár elhunyt szerelmét egy gyönyörű árnykép alakjában. Bizonyító erejű írásos feljegyzések ugyanakkor csak a Kr. e. 1000 körüli évekből maradtak fenn. Ami bizonyos, hogy „a sötétséggel való játék” Európába a 17. század folyamán kereskedők révén jutott el Perzsián, az Arab-félszigeten és Törökországon keresztül. Először Görögország partjain vert gyökeret, ahol – miképpen a Balkánon és Egyiptomban is – kialakult a Karagöz és Hacivat alakjai által fémjelzett török árnyjátékok egy speciális helyi változata. A következő állomás Olaszország déli része volt. Az európai árnyjáték legkorábbi szöveges emlékei ott maradtak fenn 1674-ből. A nézőket megbabonázó játékot komédiások és bábjátékosok vitték tovább az Alpokon át a messzi Észak felé. Kilenc évvel később pedig már egy komplett társulat kapott engedélyt Gdanskban arra, hogy „Olasz Árnyékokat” mutasson be.

Ám, szemben a távol-keleti hagyományokkal, amelynek árnyalakjait festett pergamenből vágták ki és gazdagon díszítették, az európai alkotók nem fektettek nagy hangsúlyt a dekorációra. Az ő figuráik nem áttetsző anyagból, kartonból, fából vagy fémből készültek. Számukra csupán a körvonalak, valamint a mozdulatok látványa volt fontos. Ennek érdekében viszont zsinórok és drótok jól átgondolt

rendszerét dolgozták ki azért, hogy a mozdulatok forrását elrejtve tartsák. Az árnyak megjelenéséhez szükséges fényt Keleten olajjal és fáklyákkal biztosították. A lobogó lángnyelvek azonban nyugtalan árnyakat eredményeztek, a figurákat pedig a kontúrok élessége érdekében közvetlenül a fal mellett kellett mozgatni. Az árnyat vető alak és a vetett árnyék alakja ennek következtében teljesen azonosak voltak. Tulajdonképpen szó szerint sziluetttjáték zajlott, mivel az árnyék alapvető jellegzetességét adó formai változékonyság így semmiképpen sem juthatott érvényre.

Franciaországban az árnyjáték *Ombres Chinoises* [Kínai Árnyak] néven vetette meg a lábát. Messze földön híres volt a versailles-i *Seraphin Színház*, amely közel száz éven át működött (1772 és 1870 között) és bejárta a fél kontinenst. 1886-ban lépett először rivaldafénybe a világ első kabaréja, a *Le Chat Noir*, avagy *Fekete Macska* Rudolphe Salis igazgatása, illetve Henri Rivière művészeti vezetése alatt. Zenészek, írók, művészek és természettudósok verődtek össze itt, és hoztak létre színdarabokat magas művészi és technikai színvonalon. Ez a kabarészínpad sajnos mindösszesen tíz éven át létezett. Aztán különféle Le-Chat-Noir-művészek alkották újra a produkciókat és léptek fel egyebek mellett az 1900-ban megrendezett párizsi világkiállítás keretében – így téve világszerte ismertté művészetüket. Franciaország azóta is a legjelentősebb árnyjátékos országok egyike Európában.

Ám a tetőpontját mégis Németországban érte el az árnyszínház a romantika égjsze alatt. Mivel az árnyak kifejezőereje elmélyült gondolkodást kíván, nem csoda, hogy ez a művészeti forma azokban az időkben élte virágkorát, amikor az emberek érzelmi



Árnyjáték labor a múzeum interaktív részlegén, Nemzetközi Árnyszínházi Centrum, Schwäbisch Gmünd. Fotó: Rainer Reusch



Modern árnyjátékfigurák, Nemzetközi Árnyszínházi Centrum, Schwäbisch Gmünd. Fotó: Rainer Reusch

áltak a középpontban. Goethe, Brentano, von Pocci, Amim, Kerner, Uhland, Mörike és hasonlóan nagynevű alkotók írtak árnyjátékdarabokat, amelyeket aztán ők maguk adtak elő. Egy polgári családban hozzátartozott a jómodorhoz, hogy tagjai tudjanak papírból kivágott árnyképeket készíteni és árnyfigurákkal történeteket eljátszani.

Angliában London volt az árnyjáték fellelője, ahol 1850 óta egyre nagyobb jelentőségre tett szert. Az úgynevezett „Gallanty-műsorok” [Gallanty-Shows] óriási népszerűségnek örvendtek.

### Az átmeneti időszak

Azonban 1900 körül a film feltalálása, továbbá a két világháború csaknem az árnyjáték történetének végét jelentette. Az árnyszínház egyedül azért élhette túl ezeket a nehéz időköt, mert néhány művelője és kedvelője minden erejével és teljes odaadással dolgozott azon, hogy megmentse, illetve biztosítsa a fennmaradását. Hogy ez sikerülhetett, az többek között az expresszionista Ernst Moritz Engertnek, a Sváb Árnijátékokat működtető Alexander von Bernusnak és Rolf Hoerschelmannak, a kivételes árnyfigurakészítő tehetséggel megáldott Lotte Reinigernek, az egykori hamburgi árnyszínházi találkozót kezdeményező Margarethe Cordesnek, a pedagógus Leo Weismantelnek, valamint a szintén csodálatos árnyfigurákat kivitelező prof. Otto Kraemernek és a kínai árnyakat alkotó prof. Max Bühmannak köszönhető. Ugyanebben a nehéz időszakban Hollandiában Ko Doncker, Pier van Gelder és Frans ter Gast, Franciaországban pedig Paul Vieillard és a cseh Jan Malik voltak azok, akik a legtöbbet tették az árnyjátékművészet továbbéléséért. Ugyan ők már mindannyian klasszikus villanykörtével játszottak túlnyomórészt, amelynek széles izzószála szórt fényt biztosított, s a lángoló fényforrástól eltérően nyugodt árnyakat eredményezett, az árnyak kontúrjainak élessége okán még mindig arra kényszerültek, hogy a figurákat a vászonhoz szorosan közel helyezve mozgassák. Hiszen a távolság növekedésével az árnyak életlenekké váltak. Vagyis az árnykép még ekkoriban sem nyújthatott többet a figura egy az egyben történő leképezésénél.

### A kortárs árnyszínház

A hagyományos árnyszínházak klasszikus játéka jelentős változáson ment keresztül az elmúlt harminc év során. Erre nem más kínálta alkalmat, mint a halogén égő feltalálása. Az extrém kicsi kisugárzási felületen nagymértékű világosságot produkáló halogén égő ugyanis pontszerű fényt bocsát ki. Egy ilyen világítóeszközzel pedig – a tárgyak vászontól felvett távolságától függetlenül – minden esetben éles árnykép vetíthető ki. A figuráknak így már nem kell többé, ahogyan a megelőző évszázadokon át tették, a vászon közvetlen közelében maradniuk, hanem szabadon mozoghatnak egy közös színpadtérben. Ez a felfedezés hozta el az első számú változást.

Amint a figura eltávolodott a vászontól, a vászon és közte egy sötét tér keletkezett, egy úgynevezett „árnyéktér”, amelyen keresztül a figura mozgatása a körvonalainak megváltozását és egy folyamatos átalakulásban lévő árnykép létrejöttét idézte elő. Ennek köszönhető, hogy végre kezdetét vehette a háromdimenziós, egy kvázi belső tengely körül forgatható tárgyak használata, s így a figurák mozgatás révén immár látható térbeliséggel bíró árnyképként hatottak. Ettől fogva már nem volt elérhetetlen a mintázott figurák alkalmazása sem. Az árnykévetés térbeli mélységet kapott és berobbant a perspektíva – ez volt a második lényegi újítás.

S ez még nem minden: ahogyan a játékos egyik kezével eltartotta a figurát a vászontól, a másik kezével már nyúlhatott is a fényforrásért. Míg korábban a figura volt a játék lényegi szereplője, mostanra a fény vált a játék központi elemévé. A figura és/vagy a fény mozgása valami magával ragadó dinamika révén összefonódott a változékony árnyképpel – íme a harmadik nagy innováció.

Ez a nem is olyan régen felismert lehetőség ugyan csak új kontúrokat rajzolt az árnyjáték művészetében: az édeskés romantikát erős absztrakció és szögletes képalkotások váltották fel. A vetítővászon örökös derékszöge más típusú formáknak is engedni kezdett, mozgathatóvá vált, és ily módon mintegy bekapcsolódott a játékba, annak szerves része lett. Végezetül pedig mindeztől szokatlan anyagok is kipróbálásra kerültek az árnyjátékok kellékeinek

megalkotása során: a papír, a fa, a bádóg, sőt, a műanyag is az árnyfigurák gyakran használt alapanyagaivá vált.

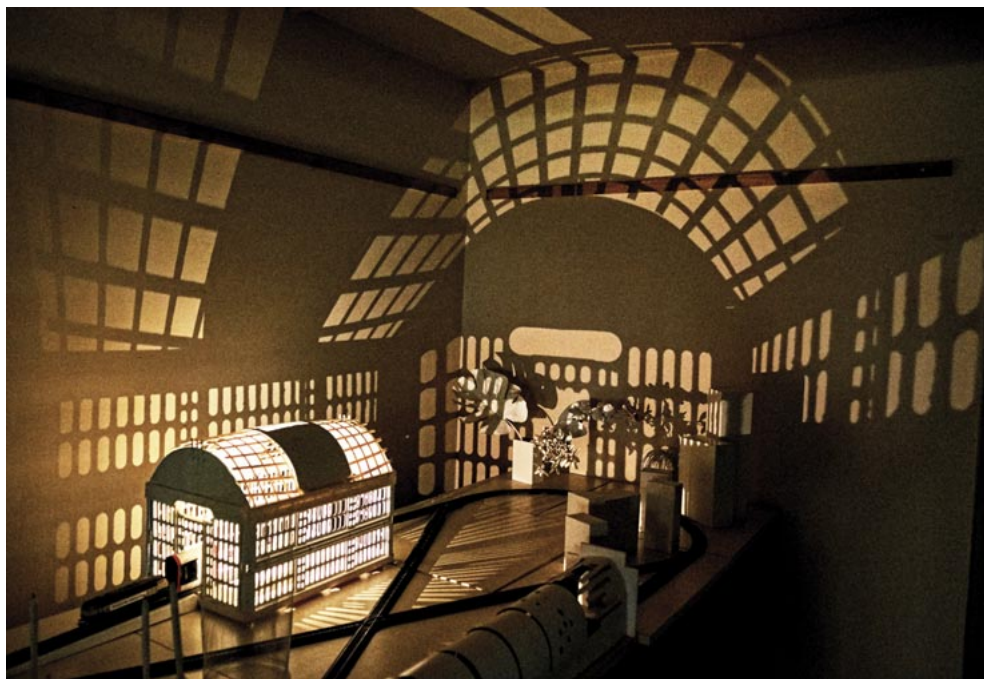
Az „árnyak felszabadítása” következett be tehát, amit e sötét képződmények sajátos expresszivitással bíró nyelve, valamint ősi kifejezőereje tett lehetővé. Az árnyképek változékony alakjainak játékában a felülmúlhatatlan prezencia, valamint a jelenség szenzibilitása mutatkozott meg, és a jelenetek érzelemgazdagsága került előtérbe. Hiszen a figura körvonala és a fény mozgása a mozgatók ritmusának, a sebességének, s a mozgatók figura vászonhoz való közelségének, illetve távolságának megfelelően egy jelenet emocionális síkját is láthatóvá teszi a vászon felületén. Az árnyalak végre a maga teljességében jut érvényre: többé már nem pusztán leképeződés, hanem torzulás, nagyítás, kiterjeszkedés – s az ezek mentén kibontakozó művészi színvonalú mozgás során érzellemmel telítődik.

Végül a klasszikus lapos figurák és a rögzített fényforrás mellett még a tradíció harmadik ismertetőjegye, a vászon takarásában maradó játék követelménye

is háttérbe szorul. A mozgatók manapság egyre inkább áttörnek ezt az innensőt és a túlsót egymástól szétválasztó felületet, megnyitják az árnyjátékok elhatároló falakat és valamennyi mozdulatukat láthatóvá teszik. Az előadás ennélfogva teljes egészében színházi aktussá válik, és többé már nem tartalmaz olyan mozdulatsorokat, amelyek ne dramaturgiai motivációból születnének.

A játékosok ezentúl nem törődnek az egyhelyben rögzített fényttest szükségességével, s a köztük, a fény, a tárgy és a megképződő árnykép közötti viszonyok új értelmet nyernek. Ez a játék már több szinten zajlik: az árnyképeket közvetlenül látható technika, illetve színészi játék és elbeszélés kíséri a vetítővászonon, a néző pedig bekapcsolódik az alkotói folyamatba, és készen kell állnia arra is, hogy adott esetben egy ugrással az ábrázolás valamely másik szintjére helyezkedve, ott engedje végbemenni azokat.

Talán egyetlen másik művészeti ág sem alkalmazza a fekete-fehér kettősséget ilyen jelentékeny módon alkotói alapelvként, és a képek redukciójában sem



Árnyjátékvasút a múzeumban, Nemzetközi Árnyszínházi Centrum, Schwäbisch Gmünd. Fotó: Rainer Reusch



Pantomim, Nemzetközi Árnyszínházi Centrum, Schwäbisch Gmünd.  
Fotó: Rainer Reusch

tapasztható oly mértékű következetesség sehol máshol, mint amilyenek az árnszínház közönségeként tanúi lehetünk. A kicsire való igényünk az univerzum legizgalmasabb matériájával találkozik itt: a fényel és az ő „sötét nagytetstvérel”.

Szemmel látható tehát, ahogyan ez a rendkívüli és páratlan játékforma mindinkább kivirágzik. Lényegi kifejezőformái, az árnyékok határtalan átváltozásra nyújtanak lehetőséget. Illeszkednek, alakot öltenek és kiterjednek, mindeközben sötét ürességet és teljes jelenléteket valósítanak meg, még hozzá egyszerre. Az árnyakkal való játék a maga egyszerűségében a lehetőségek végtelen tárházát hordozza, és nem túlzás azt állítani, hogy egyetlen másik előadóművészet sem tartogat hasonlóan széles játékeret az alkotói képzelet számára. Az árnszínház mindent magába foglal, hiszen a benne lévő űr bármivel feltölthető. Modern változatában ekképpen – semmi kétség – egy teljesen új színházi nyelv fejlődik.

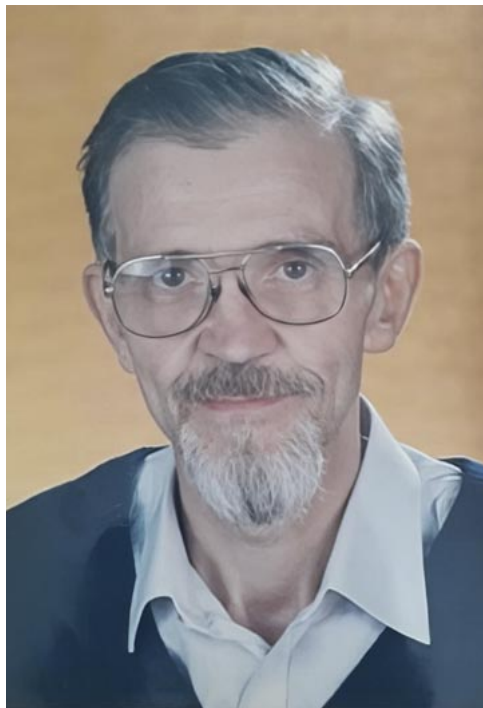
(A szöveg eredetije a Nemzetközi Árnyszínházi Centrum honlapján olvasható.)

Forrás: <https://www.schattentheater.de>

*Fordította: Goda Móni*

## THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN SHADOW THEATER

It is now clearly visible how this extraordinary and unique form of theater is blossoming. Shadows, their essential forms of expression, offer the possibility of infinite transformation. They emerge, take shape and expand, all the while realizing the darkness of emptiness and the fullness of presence simultaneously. Playing with shadows, though simple, offers an infinite range of possibilities, and it is no exaggeration to say that no other performing art has such a wide scope for creative imagination. Shadow theater is all-encompassing because the space within it can accommodate everything. In its modern version, a whole new theatrical language is thus being developed.



Bánky Róbert portréja 1958-ból és az utolsó társulati fotó

## SHADOW AND LIGHT

An abridged version of the thesis entitled *Shadows and Light on Stage – The Role of Róbert Bánky in the Education of Shadow Play in Hungary* was published in the Spring 2020 issue of the academic journal *Theatron*. We considered Zsuzsanna Kántor’s work on the subject so valuable that we wanted to make it available to a wider audience of puppetry enthusiasts. The version here in *Art Limes* is an expanded re-publication of that paper, and we have included parts of the thesis that deal specifically with puppet technique. Róbert Bánky developed the methodology of shadow puppetry education in Hungary, which was used by shadow puppeteers trained in the State Puppet Theatre’s studio. When puppeteer training began at the University of Theatre and Film Arts in 1996, Bánky’s widow Gyöngyi Blasek continued the training based on his techniques.

## Kántor Zsuzsanna ÁRNYÉK ÉS FÉNY

### BÁNKY RÓBERT ÁRNYJÁTÉKOS MUNKÁSSÁGA

Kántor Zsuzsanna a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudományi szakán végzett tanulmányait 2020-ban lezáró szakdolgozatának témájaként Bánky Róbert bábművész munkásságának feltárását és dokumentálását választotta. Bánky nemcsak az árnyjátás mestere volt, hanem e művészeti kifejezőeszköz oktatója is, akinek munkásságát halála után felesége, Blasek Gyöngyi folytatta. Az *Árnyék és fény a színpadon – Bánky Róbert szerepe az árnyjáték hazai oktatásában* című szakdolgozat rövidített változatát megjelentette a Theatron tudományos folyóirat a 2020 tavaszi számában (Fény és árnyék – Bánky Róbert árnyjátékos munkássága – Theatron, 14. évfolyam 1. szám). Kántor Zsuzsanna munkáját azonban témájánál fogva olyan értékesnek ítéltük, hogy a szélesebb bábos szakma számára hozzáférhetővé kívántuk tenni. Az Art Limesben megjelenő szövegváltozat a Theatronban közreadott írás bővített másodközlése, ugyanis néhány kifejezeten bábtechnikai kérdést boncolgató részt pótlólag beemeltünk a szakdolgozatból.

Közismert, hogy az árnyak és az árnyjáték már a törzsi kultúráknak is részét képezte, csakúgy, mint a bábok és a bábjáték. Az árnyékokra úgy tekintettek, mint a lélek képzetére, az árnyékok alkalmazásának, az árnyjátéknak pedig minden bizonnyal mágikus jelentése, jelentősége volt. A mitologikus, erkölcsi nevelési vagy szórakoztató céllal előadott árnyjáték feltehetően Indiából indult világhódító útjára. Legjellegzetesebb, jól megkülönböztethető típusai Indonéziában és Kínában alakultak ki a 10-11. században, s mind a mai napig szinte változatlan formában maradtak fenn. Indonéziában a pálcákkal alulról mozgatott és hátsó fényforrást használó wayang kulit, míg Kínában a pálcákkal hátulról mozgatott és a vászon vonalában szőtt fényvel megvilágított árnyjáték terjedt el. Ázsiából Európa felé haladva Törökországban újabb típusa

jött létre, a karagöz, amelynek pálcás mozgatása a kínai árnyjátékhoz hasonlóan hátulról történik, azonban a fényforrás, a wayang technikához hasonlóan, a vászontól távolabb, hátul található. A karagöz vegyes technikája miatt nehéz eldöntünk, hogy mekkora hatással bírt az Európában és azon belül Magyarországon elterjedt árnyjáték-művészetre. A 20. században nálunk e műfajban tevékenykedő művészek a wayang és a kínai árnyjáték technikájához nyúltak vissza, és azt fejlesztették tovább, új utakat keresve.

#### **Az árnyjáték Magyarországon: Büky Béla és Vízvári László**

Magyarország egyik legkiemelkedőbb árnyjátékosa Büky Béla (1899–1983) volt, akinek öröksége a mai napig hatással van az iskolarendszerű árnyjáték-oktatásra is.

A népdal szerete és a mesék, történetek megjelenítésére való hajlandósága igen korán megmutatkozott: kedvenc olvasmányainak szereplőit lerajzolta, kiszínezte, kivágta és eljátszotta velük a történeteket. Rajztanár és festőművész szakon végzett a Képzőművészeti Főiskolán 1926-ban. Bábos és árnyjátékos tevékenységét nagyban meghatározta művészi tehetsége és világlátása, valamint pedagógusi szemlélete. Előadásával nem csak szórakoztatni, de tanítani, nevelni is szándékozott, báb- és árnyelőadásait alkalmazott művészeti tevékenységként kezelte.

Az 1920-as évek végén tagja volt annak az irodalmi-filozófiai társaságnak, amelynek vezetője dr. Fitos Vilmos, az Iparművészeti Főiskola könyvtárának vezetője volt. A társaság tagjai nagyon szerették a báb- és árnyjátékot, ezen belül a jávai wayangot, ezért a kis közösség ünnepeit árnyelőadásokkal, költészettel és zenével ünnepelte, hasonlóan a jávaiakhoz. Fitos nem tartotta művészetnek a fotografikus hűségű festészetet, úgy vélte, ez

a fajta precíz, feltáró munka a tudomány feladata, nem a művészeté. Ez a gondolat nagy hatással volt Bükyre és meghatározta egész munkásságát. Népművészeti ihletésű figuráit Büky maga tervezte és készítette. Árnyelődásai során festetlen (azaz nem színezett) alakokat és díszleteket használt és wayang technikát. Ez a technika lehetőséget teremt arra, hogy a figurák, ha a vászonhoz egészen közel tartják őket, az eredeti méretükben, határozott kontúrral látszanak, azonban a vászontól távolodva nőni kezdenek, körvonalaik elmosódnak, sejtelmessé válnak. A közelítés-távolítás lehetőséget ad arra is, hogy a díszletek változása ne hirtelen, hanem fokozatosan történjen meg, ezzel fokozva a meseszerűséget.

Büky igényes árnyelődásai közül kiemelkedik a *Cantata profana*, amelyet Bartók Béla azonos című zeneművére és a szintén általa lejegyzett szövegre készített. 1971-ben mutatta be a Fáklya Klubban, majd a Mester utcai Pincetárlaton, ahol addigi életművének mintegy összefoglaló kiállítása zajlott. Az előadásban a Bartók saját hangú bevezető szövegét tartalmazó hanglemezt használták. A bábok és a díszletsziluettek, amelyeken különböző mértékben tör át a fény, a népi, elsősorban a pásztor-fafaragást idéző módon. A figurák fényvel telítettségének mértéke a fiatalok – konkrétan a fiúk – esetében a legnagyobb: a hátukon lévő suba gazdagon áttört, így a hátulról jövő fény sok-sok nyíláson keresztül úgy világítja át azokat, mintha a fény a fiúkból áradna. Az életútjuk vége felé közeledő anya és apa figurája ezzel szemben majdnem teljesen tömör sziluettbáb. Az anya köténye-öle az, ami szív, virág és csillag mintázatán keresztül felragyog, ezzel is utalva az anyaságra, önfeláldozására. Az apa figurája sötét, mintha fiai távozása, az ő elengedésük minden fényét – érzelmét és életének célját – kioltották volna. A történethez Büky a fény és árnyék találkozásának, játékának sejtelmes, lélekidéző formáját választotta, a megvalósítás pedig visszanyúlt a népi motívumokhoz, jelképekhez: a Nap, a csillagok,

az ég felé nyújtózó virágok, az apa pásztorbotja, a fényvel áttört fenyőerdő, amelyben az átváltozás megtörténik, majd – a fenyőerdőt idézve vissza – a fiúkból lett szarvasok agancsainak ág-boga<sup>1</sup>.

Büky vállalt küldetésének – a magyar népi kultúra megismertetése és áthagyományozása – ez az előadás a legkiemelkedőbb megvalósulása, ahol tökéletes egységben működött a látvány- és formavilág, a mozgás, a fény, a szöveg és a zene.

Büky munkássága azonban a báb- és árnyjáték tanítása terén is rendkívül fontos volt. Középiskolai tanárként szakmunkásképző iskolákban tanított, hogy művészi függetlenségét biztosítani tudja. Több iskolában is vezetett bábjátékcsoportot. Elsőként mindig az árnyjátékkal ismertette meg növendékeit, és az általa árnyszínpadra dramatizált történeteket adták elő. A szakkörökben nem csak az árny- és bábjátás művészetére, hanem a figurák, a díszletek készítésére is megtanította a résztvevőket. 1960-ban történt nyugdíjba vonulását követően aktívan kapcsolódott be országszerte a szakköri tevékenységbe. A bábszínház több művészeti ágat ötvöz, így Bükynek lehetősége nyílt arra, hogy képzőművészetre, az irodalom és a zene szeretetére, művelésére tanítsa, nevelje mindazokat, akiknek szakkört tartott.

Mellette Vízvári László (1919–2003) piarista szerzetes tanárt, bábjátékost, az Astra Bábegyüttes megalapítóját kell kiemelnünk. Az általa elsődlegesen használt bábtechnika nem az árnyjáték, hanem a marionett volt, ám a hazai árnyjátásban olyan technikai megoldásokat alkalmazott és fejlesztett ki, amelyek miatt mindenképpen ide kívánczok munkásságának ez a része.

1946-48-ban Debrecenben gimnáziumi tanárként és a cserkészcsapat vezetőjeként kezdte meg bábjátékcsoport-vezetői működését, amelyet aztán egész életében folytatott. 1954-ben Balogh Beatrix írónővel és Koós Iván festőművésszel együtt megalapította az Aurora bábegyüttest, amely 1961-től Astra Bábegyüttes néven működött tovább. Főképp népmese- és ballada-feldolgozásokat adtak elő,

1 Büky Béla: *Cantata profana* – A kilenc csodaszarvas. In: u. ö.: *Árny- és bábjátékok*. Bábjátékos Kiskönyvtár, 74. szám. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, évszám nélkül. 40–43 o.

jellemzően marionett bábokkal, később vallásos tárgyú előadásokat is létrehoztak, és külföldön is sokszor vendégszerepeltek, nagy sikerrel.

1985-ben jelent meg írása az árnyjáték technikájáról, amelyben a fényforrás típusa, valamint az árnyfiguráknak a fényforráshoz és a vászonhoz képest elfoglalt helyzete alapján rendszerezte az árnyjáték fajtáit és számos technikai újításáról is beszámolt.<sup>2</sup> Vízvári három csoportra osztotta az árnyjátékokat.

1. *Hagyományos vagy centrális fényforrást használó árnyjáték.* Ez esetben a fény a vászon mögött körülbelül három méterre elhelyezett, nagyobb felületű forrásból jön, mint például olajlámpa, tábortűz, de ide tartozik a hagyományos izzó is, mivel a fény a wolframszál valamennyi pontjáról külön halad a vászon felé. A vászon alja és a fényforrás fejmagasságban van. A vászon alája két sínt szerelnek: a vászonhoz közelebbibe a díszletelemeket csúsztatják, a másikba a mozgatott figurát. A díszletet a vászon felső szegélyére akasztják vagy a vászon külső oldalára. Vízvári kiemeli, hogy jól hasznosíthatók a műanyag fóliák, amelyeken grafikus megoldások is alkalmazhatók (például csillagok, víz hullámai). Ennél a technikánál a figurát a vászontól 1-2 cm távolságra kell tartani ahhoz, hogy éles kontúrja legyen; a vászontól távolítva a körvonalak elmosódottá válnak, köszönhetően a több irányból érkező fénysugaraknak. Ez a technikája egyébként a wayang kultúrájának is. A díszletek és a figurák sík anyagból készülnek, a kivágott részek fólia beragasztásával színezhetőek. A figurák egyes részeinek rögzítéseit kerek tengellyel vagy damillal, gumizsinórral végzik, így egymáshoz képest könnyen elforduló ízületeket hozhatnak létre a síkbábokon. Izzóval képi hatás érhető el, ha a vásznat szemből is megvilágítják színes fényvel, így például az addig fekete árnyak a szemből kapott fény hatására át-színeződnek, de a vászon is átveszi – bár halványabban – az adott színt.

2. *Szórt fényforrást használó árnyjáték.* Több fényforrás van a vászon felső, esetleg alsó ele mögött mintegy 20 centiméterrel, leginkább fénycső

vagy több izzó. A díszletelemeket a vászon tetejére vagy – a kisebb elemeket – a vászonra akasztják föl. A vászon alja a játékos derekánál van, aki a vászon mögött, attól karnyújtásnyira áll. A pálcával hátulról mozgatott figurákat rá kell nyomni a vászonra ahhoz, hogy a közönség lássa azokat. Ha a vászontól már 1-2 milliméterrel is eltávolodnak, láthatatlanná válnak a bábok. A szórt fény elmossa a mozgatópálcák és a kezek árnyékát, és a figurák szabadon mozoghatnak a vászon teljes felületén. Így dolgozik a kínai vagy más néven kontakt árnyjáték is. Amikor Vízvári ezzel a technikával kezdett foglalkozni, már az Aurora (későbbi Astra) Bábegyüttesrel dolgozott, így velük állította árnyszínpadra Haydn *Philemon és Baucis* című báboperáját, kínai technikával. Rendkívül izgalmas díszletezési ötletéről számol be, amikor az ornamentika megjelenítéséről ír: vékony csövön át folyamatosan adagolt, bolyhos fonalat tapasztottak a vászonra, a fordulónál gombostű végű pálcával segítve a tapadást. Így a nézők szeme láttára alakult ki a minta, anélkül, hogy az „íróeszköz” látták volna.

3. *Pontfényes vagy halogénlámpás árnyjáték.* A fényforrás mintegy két méterre van a vászontól, azonban a halogénizzó tulajdonságának köszönhetően a fény egy pontból tart egyenesen a vászon felé. Így, ha az árnyfigurákat a vászontól eltávolítják, nem mosódik el a körvonaluk, csupán a méretük változik: úgy tűnik, növekszik. A díszletet nem kell nagyban elkészíteni: elég 10–15 centiméteres méretben kivágni vagy kisebb üveg-, esetleg celluloid lapra megfesteni, a fényforráshoz közel helyezve aztán a vászonra a megfelelő méretben jelenik meg. Így egyfelől anyagtakarékosabb az előadás, másfelől az átdíszletezés is gyorsabban megoldható. A figurák kisebbek is lehetnek: a fényforrás és a vászon között a megfelelő síkban mozgatva lehet játszani velük. Ehhez az árnytechnikához alsó pálcás mozgatású síkbábokat használnak. Minderre – Vízvári bevallása szerint – az Állami Bábszínház egy árnyjáték-darabjánál közreműködve hívták fel a figyelmét 1972-ben. Ez az előadás

2 Vízvári László: *Az árnyjáték technikájáról.* Bábjátékos Kiskönyvtár 83. szám. Budapest. Műsák Közművelődési Kiadó, 1985.



Vitéz Bánykó Róbert és Orbán Viola



Obrazcov Alkoholista című magánszámának mimikus bábja



Bánykó Róbert mimikus bábja, 1954-es fényképen

1981 julio - agosto  
74-a jaro  
n-ro 907-8 (7-8)  
UNIVERSALA ESPERANTO-ASOCIO (en konsultaj rilatoj kun unesko)  
nieuwe binnenweg 176 — 3015 bj rotterdam — nederlando

**esperanto**

LA NORVEGA URBO Tromsø gasti la 11-a kaj 14-a de junio Popstratan Internacian Festivalon, kio donas laŭtag, 14-jan en Japlandio organizi per la unu de Esperanto en la popstrataj artoj. Ĉar la festivalo

**FESTIVATA INTERNACIA FESTIVALO.**  
**Eluzi la Internacian Lingvon**

LA NORVEGA URBO Tromsø gasti la 11-a kaj 14-a de junio Popstratan Internacian Festivalon, kio donas laŭtag, 14-jan en Japlandio organizi per la unu de Esperanto en la popstrataj artoj. Ĉar la festivalo

en Zagrebo havas Esperantan karakteron, ankoraŭ la norvega urbo, kvankam ĝia gasti en la aldega mondo, restas la Internacia Lingvo. Per musko de norvegiaj Esperanto-artistoj en Tromsø, la Internacia Lingvo tiam tamen aperas nur kiel unu el la festivalaj lingvoj.

En Esperanto partoprenantoj jagoj kaj lingvare popularaj, donas la celon partoprenantoj ĉiuj en siaj naciaj lingvoj (sveda, norvega kaj franca). Kvankam la norvega urbo ne estas pure per Esperanto, la Internacia Lingvo tamen estas valoro rolo de komunikilo. (Aparte ŝi ĝi montras en la komunikilo de la lingvaro aktiva Roberto Blinky kaj la norvega televido, kio filmo da eroj el la programo.)

El Japlandio venis al Tromsø la prezidanto Finnur somo vidvato de Hans Christian Andersen, en kio kiam la popstrataj artoj de Japlandio. La jagoj de la popstrataj artoj de Japlandio, kio organizo la festivalo, tamen per ĝi sekunde en ĉiuj lingvoj. Ĝuste, tamen per ĝi sekunde en ĉiuj lingvoj. Ĝuste, tamen per ĝi sekunde en ĉiuj lingvoj.

Aliaj organizoj aktivoj el Svedio kaj Norvegio kun amon informoj per Esperanto, en la aldega mondo, restas la Internacia Lingvo. Per musko de norvegiaj Esperanto-artistoj en Tromsø, la Internacia Lingvo tiam tamen aperas nur kiel unu el la festivalaj lingvoj.

Okazinte por Esperanto-artistoj, la festivalo portas sekunde kulturan valoron al la norvega urbo. Dum al la reprezentantoj de Japlandio, la komunumo Tromsø kaj Japlandio en Norvegio vidis 27 profesiajn partoprenantojn. Kvankam en la unu de la placo, Esperanto tamen rolas en la partoprenado de la festivalo. Elde norvegiaj esperantistoj minime povas pli bone sciigi la festivalo de Esperanto en la kultura komunikilo inter Tromsø kaj Zagrebo.

Speranca Ĵurnalo

esperanto 1981 julio-aŭgusto / 129

A Tromsø-i sikerről szóló cikk az esperantó kiadványban és az Ország-Világ hasábjain

**Die Presse**

**„Kétszemélyes” magyar siker**

Az idén a norvégiai Tromsøben rendeztek nemzetközi bábjátékfesztivált. Kevesen tudják, hogy e rendezvényen felléphetnek esperantó nyelven játszó színészek és együtt-tettek is; Tromsøben idén a finn, norvég, svéd és más nemzeti nyelveken játszó bábosok mellett jogszláv és magyar színészek is felléptek — az utóbbiak esperantóul.

Es bár a fesztiválon elvből nem osztanak díjakat, ez egyszer mégis kivételt tettek, méghozzá éppen egy magyar művészrel. Bánykó Róbert és „társa”, a képen is látható természetes nagyságú bábu olyan frenetikus sikert aratott, hogy megkapta az úgynevezett Harabagiudíjat, és műsorát a norvég televízió is bemutatta.

Az *óbudai ikrek* volt, amelyet Örkény István egyperces novellájából adaptált színpadra Bánky Róbert. Vízvári tovább kísérletezett ezzel a világitási technikával: két-három izzót helyezett egy sorba, és mindegyik elé díszleteket épített, így a díszletváltásokat azonnal megoldhatta a lámpák fényének egyidejű minimumra és maximumra állításával. Kitalálta ezenkívül a vízszintes és a függőleges felezőt, amelyek csak ezzel a fényforrástípussal oldhatók meg. Mindkettő a hátulról a vászonra irányuló két lámpa részleges, átlátszatlan eltakarásával valósítható meg, és lehetőséget ad „varázslatos” képek, eltűnések, felbukkanások megjelenítésére a vásznon.

Vízvári kísérletező kedvű, folyton új technikákat, megoldásokat kereső báb- és árnyjátékos volt. Az árnyjátászt tapasztalati úton, kísérletezve tanulta és tanította bábcsoportjának. Nagyszerű pedagógus volt, azonban az árnyjáték iskolarendszerű oktatásában, annak kidolgozásában nem vett részt.

### **Bánky Róbert bábos munkássága**

Bánky Róbert a magyarországi árnyjátékoktatás módszertanának kidolgozója. Éveken át az általa készített módszerrel és eszközökkel folyt a bábszínház árnyjáték-képzése az Állami Bábszínház stúdiójában. Miután a Színház- és Filmművészeti Egyetemen 1996-ban elindult a bábszínház képzés, e metodika alapján kezdte meg az oktatást özvegye, Blasek Gyöngyi. Milyen út vezetett ideig?

Apja Vitéz Bánky Róbert, karakterszínész és színházigazgató, anyja Orbán Viola színésznő volt. Fiuk, Róbert egy iskolai kultúrműsorba készített először árnyszínházat tizennégy évesen. Az ötlet kényszerből született: a kétszemélyes jelenet másik résztvevőjének megrándult a lába, és nem tudott járni. Bánky vékony lécekkel merevített, zsinórral mozgatható figurákat készített, és ő mozgatta mindkét szereplőt, a másik fiú pedig ülve mondta a szövegét.

1950 márciusában Budapestre érkezett a Moszkvai Állami Központi Bábszínház, amelynek vezetője Szergej Obrazcov volt, aki bemutatta *Szerzői est* című, magánszámokból álló műsorát is. Bánky látta a műsort a Szikra Moziban, és egyik száma, *Az alko-*

*holista*, nagy hatással volt rá: elkészítette első mimikus bábját, amelyen még igen erősen látható az obrazcovi technika. Ugyanebben az évben vonult be a katonasághoz, és megkezdte aktív bábos működését a kultúrkörben: bábokat tervezett, készített, jeleneteket rendezett és játszott. 1953-tól egyre több báb- és bűvészfellépése volt országszerte. Műsoraiban maga által tervezett és készített bábokat használt.

1956 júniusában szerződött az Állami Bábszínházhoz. 1960-ban indult az Állami Bábszínház bábszínház-képző stúdiója, ahol 1962-ben, többek között Gyurkó Henrikkel, Dörögdy Miklóssal és Marék Veronikával végzett együtt. Tanára volt például Ascher Oszkár, Székely György, Hubay Miklós, Koós Iván, Bródy Vera, Lendvay Kamilló. Az Állami Bábszínháznak 1991-ben bekövetkezett haláláig tagja volt.

Az Állami Bábszínházon belüli báb- és árnytervezéseinek kívül külső felkéréseket is kapott a Thália, a Déryné, a Madách, a szolnoki, a győri és a Körszínház, az Irodalmi és a Mikroszkóp Színpad előadásaihoz, valamint a Kamara Varieté, a Magyar Televízió és a filmgyár műsoraihoz. Huszonhét alkalommal utazott külföldi vendégjátékra a Bábszínházzal, megfordult egész Európában, valamint Kínában és Indiában. Rendszeresen részt vett szólóműsoraival a PIF-en, nagy sikerrel, eszperantó nyelven. A Tromsø-ben lezajlott 1981. évi Nemzetközi Báb fesztiválon olyan frenetikus sikert aratott egyszemélyes műsorával, hogy a fesztivál szokásaival ellentétben díjazták, és műsorát a norvég televízió is bemutatta.

1957 júliusában Magyarországon vendégszerepelt a Kínai Árn- és Bábszínház. A bemutató előadás Budapesten, a Katona József Színházban volt, rendkívüli érdeklődéstől övezve. Bánky ekkor találkozott először a kínai típusú árnyjátékkal, és teljesen elvarázsolták a látottak. Azonnal nekiállt, hogy kidolgozza a kínai árnyjátékon alapuló, de mai anyagokat és technikát használó árnyszínházat. A kezdetekről 1958. április 17-én így írt öccse felesége, aki maga is részt vett a munkában: „Megnéztük, és Robinak az jutott eszébe, hogy mi lenne, ha mi is csinálnánk árnyjátékot. Tomival el is mentek még néhányszor, és elől-hátul, kívül-belül jól megnézegették a kínaiak árnyjátékát. Robi elkezdett a művészi megoldásokon gondolkodni,



Az oroszlánszelidítő cica – előadásképek



Az Oroszlán és a Cica, az Aladdin Árnyegyüttes két figurája



Tomi pedig az elektromos berendezéseken. A régi bábparavánt átalakítottuk árnyra is. A bábok anyaga kizárólag falemez, színezésre színes celluloidlemezket ragasztottunk rá.<sup>3</sup>

1958-ban testvérével és annak feleségével megalakította az Aladdin Árnyegyüttest.<sup>4</sup> Az előadásokon a kínai árnyjátékhoz hasonlóan hátulról, a vászonra merőlegesen, pálcákkal mozgatott, sokcsuklós, színes síkbábokat használtak. Ebben az évben nyolc alkalommal sugározta a televízió gyermekeknek készült, színes árnyjáték-műsorukat. Utazó társulatként főként iskolákban, művelődési házakban léptek fel. A bábok készítéséhez a későbbiekben már nem csak falemezt használt: repülőlemezből, prespánból, plexiből, fóliából, sőt alumíniumlemezéből is készített árnybábot. Figurái csuklózását több módon oldotta meg: szegecsekkel, a kapcsolódó részeket egybefűző zsinórozással, az alumíniumlemezéből készültek esetében rajszöggel. A mozgó pálcák kerékpárküllők voltak, amelyek végén vékony fapálcák lettek a fogantyúk. Míg az eredeti kínai árnyfigurák testéhez a drótokat fonállal rögzítik, így téve lehetővé az elfordulást a pálcák számára, addig Bánky ugyanezt pici, maga készítette fém-, műanyag-

vagy kartonzszereléssel oldotta meg a figurák testén, amelyekbe a pálcá vége, mint egy stift csatlakozott. Ilyen figura például *Az oroslánszelídítő cica* című jelenet két szereplője.<sup>5</sup>

Az előadásokról felvétel sajnos nem maradt, így csak az akkor készült fekete-fehér, valamint a későbbi néhány színes fényképen láthatunk belőlük részleteket. A síkbábokból azonban több ma is megtalálható a Bánky-család gyűjteményében.

1966-ban Bánky Róbert lehetőséget kapott arra, hogy az árnyszínház készítéséről írjon gyerekeknek. Ekkor csoportosította az árnyjáték típusait a használt – vagy nem használt – eszközök, illetve a mozgatás iránya / a mozgó helyzete szerint. Így közvetlen és közvetett, s alulról és hátulról mozgatott árnyjátékot különböztetett meg.

A közvetlen árnyjátékhoz tartozik – mint írja –, a kézi játék, amikor például a kezünkkel különböző állatokat (kutya, hattyú, sas stb.) formázunk, és annak árnyéka a falra vetül, valamint a sziluetttjáték, amikor az egész ember árnyéka látszik a vászon mögött, és így játszanak.<sup>6</sup>

Írásában Bánky megemlíti a vászonra merőleges pálcákkal mozgatott árnyfigurákat, és ábrát is mutat,

3 Bánky Tamásné Pártos Mária: *Az árnyjáték története*. Budapest, 1960. Kézírásos kézirat. Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka (Blasek Gyöngyi tulajdona)

4 Első műsoruk a következő volt: Nyitány; Majom Márton, a Gyermektelevízió konferansza; Mehemed és a tehének (Móricz Zsigmond meséje); Az ügyes bohóc; Télapó érkezése (Bánky Róbert szövege); Riport az erdőben; A halász és az aranyhal (Bánky Róbert verse); A kutya meg a liba. Két szám között, az átírdasztelés alatt Mufurc és Fickó (két bohóc) tréfált a gyerekekkel.

5 Az oroslán repülőlemezből készült, a feje pedig vastag celluloidból, amelyre megfestette profilból a sörényt, szemet, száját, orrot, fogakat; a csuklózást kerek szegecsekkel oldotta meg, melyekből a legtöbbhöz alátétet használt. A négy pálcát az átfűrt testrészen átvezetett zsinór alá bújtatott, meghajlított végű kerékpárküllőkkel rögzítette, így a pálcák elfordulhatnak, behajthatók. A báb felújítása szorul. A cica alumíniumlemezéből készült, feketére festve, a szemnél és az orr-résznél kivágva, kerek szegecsekkel csuklózva, az öt pálcát apró alumíniumzszereléssel rögzítette. A báb felújításra szorul.

6 Az utóbbiról volt egy anekdotája. A katonaság alatt felkérte a századparancsnok, hogy valami vidám dolgot csináljanak az ünnepi kultúrműsorban. „Amikor a függöny felment, a közönség egy nagy lepedőt látott csak a színpadon (nem is volt vele sok bajunk, mert a vetítővizsnat állítottuk fel), a vászon pedig egy székét és az én árnyalakomat, teljes életnagyságban. (Ezt úgy csináltuk, hogy hátul, a színpad végén, a földre tettünk le egy ernyős lámpát, annak fénye vetítette az árnyékomat a vászonra.) Aztán megjelent nagy zokogások között Dörögdi nevű katonatársam alakja. (Azt el kell mondanom, hogy az igazi Dörögdi a nézőtéren ült teljes terjedelmében, ugyanis arról volt híres, hogy nagyon szerette a gyomrát, s amihez csak hozzájutott, azt felfalta. Volt is vagy egy mázsa.) Nos, az árny Dörögdi, akit pálmával tömtünk kövérebbre a vászonra, csak ordított, hogy fáj a gyomra. Én mint doktor, megvizsgáltam, aztán kijelentettem, hogy meg kell operálni. Hanyatt fektettük az asztalra, és én egy nagy késsel felvágtam a gyomrát. Persze ez csak az árnyékban látszott így, a késsel csak az árny mögött mozogtam. S akkor jött az, amit csak árnyjátékban lehet megcsinálni: belenyúltam a hasába, és elkezdtem kirakni belőle egy csomó lehetetlen tárgyat. A közönség visított a jókedvtől, amikor mindenevő barátunk hasából a kétméteres kolbász, hat tányér, kanalak, kések után még villanyvasalót, egy pár csizmát, sőt, egy székét is »kioperáltam«. Végül elővettem tűt és cémát (persze jó vastag spárga volt, hogy látható legyen), s bevarrtam barátunk »hasát«, aki – mert közben a párnákat is kiszedtem az árnyfigurára terített köpenyeg alól –, immár vékonyra soványodva állt fel, és köszönte meg a hasznos műtétet.”

ám hozzáteszi, hogy ezeknek sokkal nehezebb a használata, hiszen egy figurához akár hat pálcát is kell egy embernek mozgatnia. Többféle alsó mozgatású árnybáb készítésének módját írja le, lépésről-lépésre, valamint azt is, hogyan készíthető egyszerűen árnyszínpad. Az útmutatások mindegyikét ábrákkal illusztrálta, hogy érthetőek legyenek. Írása második felében ötleteket, tanácsokat adott arra nézvést, hogy mit és milyen módon érdemes árnyjátékkal előadni, mire ügyljenek az előadásra készülve.<sup>7</sup>

### Árnyelőadások az Állami Bábszínházban

1966-ban Szilágyi Dezső életre hívta az Állami Bábszínházban a Kísérleti Stúdiót, amelynek célja az volt, hogy a színház művészei újszerű tartalmi, formai és technikai körülmények között mutathassák meg magukat egy-egy előadás keretében. Szilágyi úgy vélte, az Állami Bábszínház a művészi ábrázolásmód tekintetében lemaradt Európától, és erre ilyen módon kívánt reagálni. A bábszínházat a „látványi metafora színházaként” definiálta. Szöveg nélküli, zenés báb előadásokat hozott létre, és új műfajokat emelt be a repertoárba: a groteszket és az abszurdot, és rendkívül fontosnak tartotta az irónia megjelenését az előadásokban.

Bánky Róbert elsőként 1970-ben Karinthy Frigyes *Az emberke tragédiája* című művét alkalmazta árnyszínpadra, amelyet a II. Budapesti Báb fesztiválon mutattak be. Az előadásról felvétel vagy fotó nem áll rendelkezésünkre. Annyit tudunk, hogy az árnyelőadásban alulról mozgatott síkbábokat használtak, egy pontos megvilágítással, előlről és hátulról egyidejűleg vetített díszletekkel. A forgatókönyv szerint az előadás három síkon kívánta bemutatni Karinthy stílusparódiáját: a látvány, a szöveg és a zene síkján. A látvány az első három és az utolsó

képnél gyermekrajz stílusú, a történelmi képeknél stílushű ábrázolással. A történelmi képekből minden második színes, a többi fekete-fehér. A szöveg Karinthy korát kívánta megidézni a némafilmek stílusában: élő narrátor mondja a verset, kezében pálcával, akár a képmutogatók. A zene is a némafilmek mozizongoristáját idézi, élőben. A három sík, bár egyszerre játszódik, mégis másról szól.

1972-ben Örkény egyperceséből adaptálta árnyszínpadra *Az óbudai ikrek* című előadást, rendezte és játszott is benne. A figurákat Kaján Tibor tervezte, a kivitelezésbe azonban – az eredeti terveken olvasható jegyzetek szerint – ő is beleszólt. Ebben az előadásban alulról mozgatott, fekete-fehér, kifejezetten rajzfilm-, illetve karikatúraszerű bábokat alkalmazott. Az árnyvásznon hatalmas tévéképernyőt formázott. Az árnyfigurák tervein és néhány előadásképen kívül sajnos semmilyen anyagunk nincs az előadás menetének rekonstruálására. Az előadás képi világa híven adja vissza Örkény történetének abszurditását. Az előadás kritikai visszhangja általában pozitív volt.<sup>8</sup> Megjelent azonban egy negatív kritika is.<sup>9</sup>

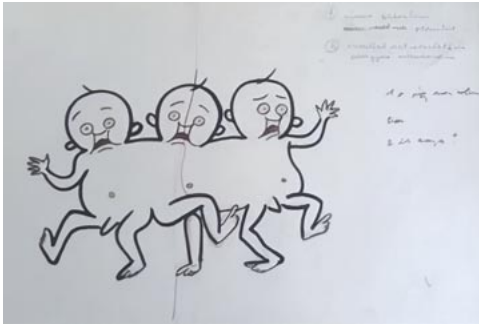
1975-ben került sor a Dino Buzzati *Crescendo* című novellájából készített árnyjátékra, amelyet Bánky tervezőként és rendezőként is jegyzett, valamint részt vett a síkbábok kivitelezésében és játszott is az előadásban. Az árnyjáték technikája vegyes volt: pontfényes megvilágítást használt, a főszereplő idős nő sziluettként jelent meg (felesége, Blasek Gyöngyi alakította), a többi szereplő síkbáb volt, amelyeket alulról, oldalról vagy fölülről mozgattak. A *Crescendo* szinopszisa, forgatókönyve, a jelenetek másodpercre pontos beosztása, valamint az árnyfigurák terve, illetve a megvalósítás technikai tervének rajza is rendelkezésünkre áll.<sup>10</sup> Ebből kiderül, hogy „a történet tulajdonképpen egy cselekménysor

7 Bánky Róbert: Játsszunk árnyjátékot. In: *Szívárvány* – mesék, versek, történetek, játék. Budapest, 1967. Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó. 182–197 o.

8 „Ha egy társadalomnak nem kellene óbudai hármás ikrek, akkor bármely Firbejsz Lajosnének, aki ilyeneket szül, be lehet bizonyítani, hogy kettőslátásban szenved, másfél gyereket nézte háromnak. Föld-e ez a kacagás? Bizonyára old is, de inkább elgondolkoztat. (...) A rendezés és a bábtervezés e műsorban sosem válik öncélúvá; szervesen hajt ki az írói vagy zeneszerzői mondanivalóból” – fogalmazott Bor Ambrus.

9 E szerint „a képi (árnyfigurális) ábrázolás ebben az esetben (...) természeténél fogva inkább a parodisztikus elemet hangsúlyozza és megdöbbenés helyett jobbjára bohózatot hatást ér el.”

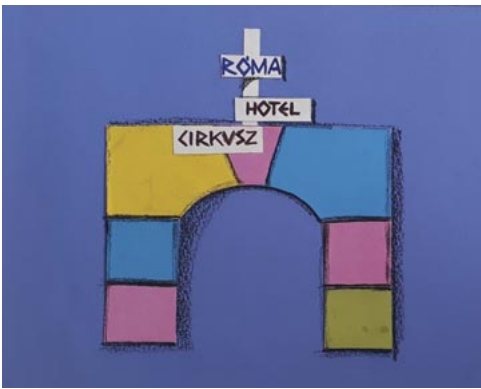
10 Bánky Róbert – Dino Buzzati: *Crescendo*. Kézírási kézirata (1975). Leleltető: Bánky Róbert hagyatéka, Blasek Gyöngyi tulajdona.



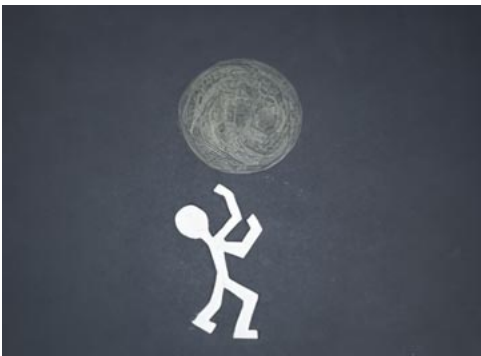
Örkény I. – Kaján T. – Bánky R.: Az óbudai ikrek – Tervek és jelenetképek, 1972



Dino Buzzati – Bánky Róbert: Crescendo – képek az árnyleőadásból, 1975



Karinthy Frigyes: Az emberke tragédiája – árnyjáték-díszlettervek, 1970



Tervek és képek a Gömbök és kockák című előadásból, 1979

tízszeres ismétlődése, mindig más és más variációban. A kiindulópont: kopognak, egy vénkisasszony felkel, s ajtót nyit valakinek. Az érkező egy idősebb férfi, aki jelenetről jelentre, fokozatosan szörnyeteggé, rémmé alakul, hogy végül, a feszültség végső fokán, a Semmi vegye át helyét, mint realitás.”

A tervezett tíz jelenetből végül hét szerepelt az előadásban. A hét jelenet zenei vázlatából jól látható, hogy míg a nyugalmi fázisok – az idősebb nő kötőget – egyre rövidülnek (az első jelenetben 56, az utolsóban már csak 12 másodperc), s e közben folyamatosan 60-as ütésszámmal ketyeg egy metronóm, addig a jelenetek második része – ami a csöngetés után történik – egyre hosszabbodik (az első jelenetben 12, míg az utolsóban, ahol a csöngetésnek már csak helye, hiánya van, amelyet csönd jelez, 30 másodpercre nyúlik), miközben a metronóm egyre gyorsabban ketyeg, az utolsó jelenetben már 138-as ütésszámmal. Az egyre gyorsuló metronóm a nő szívverésének gyorsulását is jelzi, illetve (ezzel együtt) a zaklatottság, a félelem növekedését. A néző a 7 perc 26 másodperc hosszúságú jelenetsort értelmezheti egyetlen perc belső fantáziaképeiként vagy egy egész élet félelmeinek szimbólumrendszerként. A jelenetek egyre fokozódó tempója után az utolsóban „megjelenő” semmi jelzi, hogy ez a legnagyobb „rém”, a legnagyobb félelem, a valóságos borzalom: a magány.

Az egyponyos megvilágítást használó árnyjáték lehetővé teszi a figurák méretének folyamatos változtatását azáltal, hogy a vászonhoz közelítjük vagy attól eltávolítjuk őket. Így növekedhet meg adott esetben ijesztő méreteket öltve egy-egy alak, ezzel is jelezve a történés valóságosságát, szürrealitását, víziószerű voltát.

1979-ben, a Kísérleti Stúdió *Bábuk és bohócok* című műsorában került színre Bánky *Gömbök és kockák* című rendezése, amelynek alcíme: Két játékos moralitás. A bábműfajon belül különböző technikákat ötvözött és fejlesztett tovább, így hozva létre egy úgynevezett „negatív” árnyjátékot: fekete háttér előtt, fekete ruhában, csuklyában (mint a fekete színházban), világító, hátulról pálcákkal mozgatott figurával dolgoztak a mozgatók. A két jelenet főszereplője, a pálcikaember neoncsövekből készült, így

nem volt szükség arra, hogy hátulról vagy a vászon síkjában megvilágítsák. A figura átvilágított az előtte kifeszített vékony függönyön. Az első részben szereplő gömbök fénykörök voltak, amelyeket a vászonra előlről vetítettek fejjéppel. A jelenetben a fénykör nem „csupán” a megvilágítást szolgálta, hanem zárt formaként, gömbként funkcionált, amellyel és amelyben mozog az emberke. A második részben a kockák megjelenítése az emberkéhez hasonlóan neoncsövekből készült elemekkel történt. A technikai megoldások miatt a nézőknek egészen valóságos élményben volt részük, köszönhetően az árnyjátékkal ellentétesen funkcionáló látványnak: nem a mozgatott figura volt sötét és a környezete világos, hanem éppen fordítva.

A *Gömbök* című jelenet cselekménye a következő: besétál az emberke, meglát egy gömböt, elkezd rugdosni, majd dobálja, mint egy labdát. Aztán ugrálni kezd a gömbön, amely növekedni kezd, addig-addig, amíg az emberke beleesik. Ez után sétál a gömbben, ugrál benne, és a gömb pattog, mint egy labda, vele együtt. Az emberke meglát más gömböket a sajátján kívül, amelyeket megpróbál elérni, de nem tudja, mert a gömbje bezárja. Egyszer csak a gömbje szűkülni kezd, egyre kényelmetlenebbé válik, ő próbálna szabadulni belőle, de nem tudja szétfeszíteni. Már alig fér el benne, amikor végre sikerül: a gömb szétpukkad és eltűnik. Az emberkét már nem érdekli az újabb megjelenő gömb, kísétál a színről.

A *Kockák* című jelenetben ismét a pálcikaemberkét látjuk, aki bejön és egy négyzetekből („kockákból”) álló falat lát maga előtt. A fal előtt gömbök hevernek. Próbál átnézni a fal túloldalára, de hiába ugrál, nem sikerül, és fölmászni sem tud rá. Mérgében a falhoz vágja az egyik gömböt, amelynek így az egyik oldala belapul. Rácsodálkozik, és újra próbálja: a földhöz vágja a deformálódott gömböt, amelynek most újabb lapos oldala keletkezik. Egyre gyorsabban vagdossa földhöz a gömböket, mígnem három „kocka” fekszik előtte. Ágy – kipróbálja, de nem elég kényelmes. Győzelmi dobogót épít belőlük, de ez sem tetszik neki igazán. Végül lépcsőt épít a kockákból a fal mellett, amelyen fölsétál, s amikor a lépcső tetejére ér, a levegőben

lépked tovább fölfelé, kifelé, így tűnik el a színről. Az Állami Bábszínházban 1982-ben került színre utolsó árnyrendezése, a Kodály-műsor. Nem tisztán árnyelőadás, hanem bábos és árnyjáték-jelenetek a *Balladák és gyermektáncok*, a *Kádár Kata*, a *Barcsai szeretője* és a *Pünkösddőlő* című művekre. A bábokat és árnyfigurákat részben Ambrus Imre, részben Bánky Róbert tervezte, utóbbi a kivitelezésben is részt vett. Az alkalmazott árnyjátéktechnika a hátulról, egy pontból történő megvilágítás volt, ám ebben az esetben Bánky két fényforrást használt, amelyeket úgy állított egymás mellé, hogy a fényük szinte tökéletesen ugyanazt a területet fedte le az árnyvászonon. Így lehetősége nyílt arra, hogy a helyszínváltásokat áttűnéssel oldja meg, hiszen egyszerre csak az egyik fényforrás által vetített kép jelent meg a vászonon. A *Pünkösddőlő*ben az árnyvászonon megjelenő képek háttérként, vetített díszletként egészítették ki a színpadon térbeli bábokkal eljátszott történeteket. A *Kádár Kata* című népballada és a *Barcsai szeretője* volt tisztán árnyjáték. Mindkettőnél fekete-fehér képeket használt, kivéve egy-két, kiemelt jelentőséggel bíró képet, amelyekben színt alkalmazott: ilyen volt a *Kádár Katában* a kék rozsmaring és a rózsaszín viola, amelyek a két szerelmes szívéből sarjadnak, illetve a *Barcsai szeretőjében* a tűz piros fénye a ballada végén.

A Barcsai szeretője előadásmódjában ezen kívül vegyítette a képmutogatást az árnyjátékkal: a történet kezdete előtt egy képmutogató sziluettje volt látható és a *Barcsai szeretője* összes háttérképe kicsiben. A képmutogató pálcával rámutatott a címre, amely ekkor megnőtt, majd miután elindult a dal, a történet rendjében következtek tovább a fekete-fehér, aprólékosan megrajzolt képek, melyeken belül időnként közelítést és távolítást is alkalmazott.<sup>11</sup>

1985-ben volt még egy rendezése az Állami Bábszínházban, amely azonban nem árny, hanem jubileumi bábelőadás volt: „megisméltése” az 1945-ben a Nemzeti Kamaraszínház által az Andrassy út 69-ben bemutatott *Az özvegy Karmyónénak*, amely-

nek főszerepeiben egykor többek között Gobbi Hilda, Bartos Gyula, Major Tamás volt látható. Az eredeti szereposztás alapján megtervezte a bábokat, elkészítette azok fejét és kezét, valamint megrendezte a bábos emlékelőadást, amelyben ő is fellépett, Major Tamás maszkjában.

### Az árnyjáték oktatása

1975-ben az Állami Bábszínház szerződést kötött Bánky Róberttel, hogy a bábszínészképző stúdióban oktasson árnyjátékot. Ezt a feladatot egészen haláláig végezte, előbb egyedül, majd feleségével, Blasek Gyöngyivel együtt.

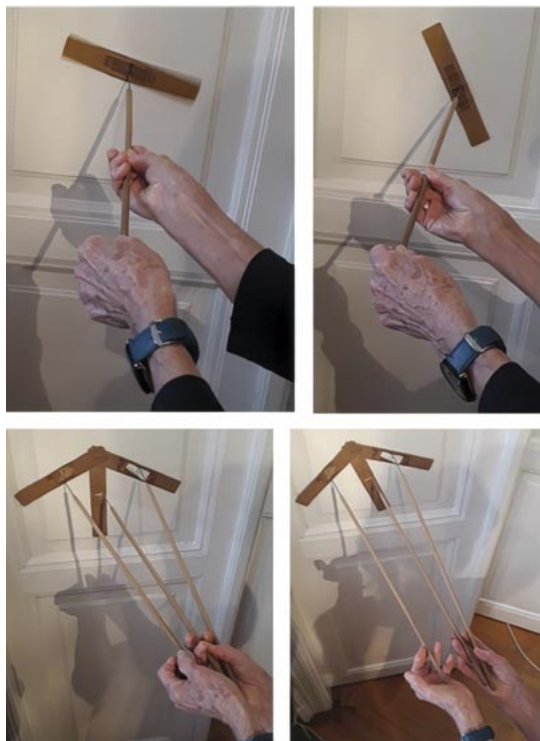
Az oktatás elsődleges célja az alapvető árnyjátéktechnikák elsajátíttatása volt, hogy a tanulók megtanulják és megszeressék azokat az egyedülálló lehetőségeket, amelyeket ez a technika nyújt, és művészi pályájuk során megfelelően alkalmazni tudják őket. Az árnyjáték kettős áttétel: a vászon megjelenő látvány nem maga a figura, hanem annak az árnyéka, s e mögött szinte érzékelhetetlen távolságban van a játékos, a művész. Az árnyak ugyanis – ellentétben a bábbal – nincs anyagsága, nincs teste, mégis jelenléte sokkal természetesebb, mint az életre keltett tárgyaké, a báboké. Fontos, hogy az ezzel folytatott gyakorlatok során fejlődjön a növendékek kreativitása, elsajátítsák azt az együttműködési készséget, amelyre mint bábjátékosoknak pályájuk során szükségük lesz, hogy felkészüljenek arra az alkotói folyamatra, amely a próbák kezdetétől a bemutató létrejöttéig és az összes további előadáson át tart. Ez egyfajta lelki kondíciót is jelent a manuális készségeken és az elméleti tudáson túl. Közben báb-történeti ismereteket szereznek: megismerik az árnyjáték keletkezését, a különböző árnytechnikák kialakulását, elterjedését, valamint az árnyjátéktípusokat. Fontos, hogy az ismereteiket folyamatos kísérletezéssel továbbfejlesszék, s végül megtanulják eldönteni: mit, miért és milyen technikával kívánnak árnyjátékként megvalósítani.

11 A történet: a férj elmegy hazulról, eközben a felesége Barcsaival enyeleg. A férj gyanakodik, ezért meglesi őt és látja, mi történik. Zörget a ház ajtaján, de a feleség nem nyit ajtót, hanem elbűjíttatja Barcsait a ládában. A férj beront és kérdőre vonja az asszonyt, aki mindent tagad. A férj ekkor belerúg a ládába, amelyből kigurul Barcsai, akit a küszöbre vonszol és lefejezi. Ezután a szolgálval betekerteti vászonba, gyalocsba hűtlen feleségét és felgyújtja.

A képzés az első félévben a kínai árnyjáték történeti háttérének megismerésével és technikájának gyakorlati elsajátításával kezdődött. Az első foglalkozáson megtanulják összeállítani az árnyparavánt és a világlátástechnikát, és megismerkednek a kínai árnyfigurákkal. A képzés során minden óra elején lazító, bemelegítő gyakorlatokat végeznek; a gyakorlatok célja, hogy a manuális készségeket fejlessze, azaz, hogy később biztonsággal tudjanak a tanulók egy, két, majd több pálcát is mozgatni, illetve egyéb árnyjátéktípusokat is eredményesen művelhessenek. A bemelegítő gyakorlatok a pantomimben is végzetekhez hasonlíthatók vagy – más művészeti ágat hívva segítségül a hasonlathoz – a beénekléshez, mellyel az énekesek rendszeresen edzésben tartják hangszáloikat. A kínai technika elsajátításához úgynevezett „mínuszjeleket” használnak, először egy-, majd – ha ezt már biztonsággal tudják használni – hárompálcás változatban. A mínuszjelet a vászonra kell nyomni és oly módon vezetni, hogy az a vászon végig egyenletesen rajta maradjon, akkor is, ha mozgatója közben irányt változtat vele. Ezt azért fontos elsajátítaniuk, mert a figura csak így marad folyamatosan látható a vászon túloldaláról. Először egy kézzel, egy pálcával gyakorolnak, majd két kézzel, egy-egy pálcával. Ha ez már biztonsággal megy, akkor következik a három pálcás figurával való mozgás a vászonon, megadott séma szerint. Ezután következik a közös munka: a növendékeknek meg kell tanulniuk azt, amire a későbbiekben, egy-egy figura közös mozgatásánál szükségük lesz (nem csak az árnyjáték műfajában létezik az a helyzet, amikor egy bábót ketten vagy akár hárman mozgatnak). Ez a fajta „együtt lélegzés” szükséges ahhoz, hogy a néző ne vegye észre, hogy a figurát nem egy ember mozgatja, a báb mozgatai rendezettek, egységesek legyenek, függetlenül attól, hogy több ember vezeti a pálcákat. A tanulók megtanulnak egyszerre figyelni a saját munkájukra és a partner mozgataira. A gyakorlatokat szintén a mínuszjelekkel végzik: egy pálcás vezetés során átvétel a vászon mögött, például oly módon, hogy egyszerre többen is dolgoznak és több mínuszjel halad a vászonon, ugyanazt a folyamatos mozgást végezve vagy

meghatározott mintákat létrehozva a vászonon, miközben a pálcák kézből kézbe kerülnek át. Ha a fenti gyakorlatokat már biztonságosan tudják végezni a növendékek, akkor kerül sor a bonyolultabb, több pálcával mozgatott figurák életre keltésére. Megtanulják, hogyan kell járni, a figurák fejét, kezét mozgatni, nézni és kapcsolatot tartani a másik figurával a vászonon. Mindezek elsajátítása után kezdhetik meg etüdök begyakorlását, eljátszását, először egyszerűbbeket, majd bonyolultabbakat is, attól függően, hogyan haladnak. Ez már alkotói munkafolyamat, itt kezdődik a zene, a beszéd, a koreográfia bekapcsolása: a növendékek kiválasztják, kitalálják az előadni kívánt jelenetet, darabot. Miután mindezt biztonsággal tudják alkalmazni és játékkuban a művészi átélés is megjelenik, készen állnak a vizsgára, a technika további használatára, önálló alkalmazására. Ezután már önálló produkciók elkészítésén dolgoznak és annak bemutatására készülhetnek.

A második félévben a tanulók a jávai wayang és a karagöz árnyjátéktípusokkal ismerkednek meg, valamint a kézziluettt és a sziluetttjátékkal. Az első foglalkozáson nem csak a kínaitól eltérő technikával ismerkednek meg, hanem az ehhez szükséges árnyvászon és fényforrás felszerelésével is. Ezen árnyjátéktípusok mindegyike az alulról mozgatott árnyjátékok körébe tartozik, melyek esetében alulról-hátulról világítják meg a vásznat. Az árnyjáték oktatása során a pontfényes megvilágítást használják az alulról mozgatott figurák esetében, így a kínai árnyjátékban tanult síkbeli mozgatás kiegészül a térbeli mozgatással, melynek során el kell sajátítaniuk a diákoknak a síkban és a térben egyszerre történő tájékozódást. Az alapvető mozgáselemeket is elsajátítják: járás, ülés, felállás. Meg kell tanulniuk, hogy amikor egyszerre többen mozgatnak azonos méretű figurát, egy magasságban legyenek a vászon alsó síkjához képest és azonos távolságra a fényforrástól, másképp eltolódik a figurák méretaránya; természetesen lehetnek olyan produkciók, ahol épp a méretbeli különbséget használják. Ezen kívül meg kell tanulniuk azt is, hogy a figurát mindig a vászon síkjának megfelelően tartsák, hogy ne torzuljon a vászon megjelenő képe.



Egy- és hárompálcás múnuszjelek a kontakt árnyjáték oktatásához



Alulról mozgatott, az oktatáshoz használt mechanikus árnyfigura

Ezzel a technikával mozszerű élményt lehet elérni: a díszletek jobbra-balra mozgatásával a kamera mozgását imitálhatjuk (svenkelés), míg a fényforráshoz képest előre-hátra mozgatással a közelítést-távolítást (premier plán – totál plán). A tananyag részét képezi a különböző világítás-technikai eszközök, fénytörő prizmák segítségével elérhető különleges képi megoldások megismerése. A kézziluettt-játék elsajátításával is foglalkoznak a tanulók ebben a félévben, amelynek különlegessége, hogy mintegy beavatja a nézőket a varázslatba: a szemük előtt születik meg a figura és válik árnyfigurává, majd változik át mássá. A diákoknak meg kell tanulniuk különböző karakterű ember- és állatfigurák megformálását. A kézziluettt-játékhoz (is) a félév elejétől kezdve végezniük kell a csukló- és kézziluettt gyakorlatokat. A sziluetttjáték során az emberi test jelenik meg tárgyak árnyképével együtt; mozgáskultúráját tekintve közel áll a pantomimhez.

A tananyag részét képezi a különböző világítás-technikai eszközök, fénytörő prizmák segítségével elérhető különleges képi megoldások megismerése is.

Az árnyjáték oktatása során használt eszközöket Bánky Róbert készítette, azonban ma már nem csak ezeket használják; időközben tönkrementek az 1975-től használt figurák. A jelenlegi eszközök részben felújított, részben újra elkészített gyakorló-oktató árnyfigurák: Bánky Róbert halála után néhány évvel Lellei Pál bábkészítő mester készítette ezeket, Blasek Gyöngyi kérésére.

Csakúgy, mint a bábművészet egésze, annak részeként az árnyjáték is rendkívül erősen kapcsolódik a társművészetekhez: a képzőművészethez, az irodalomhoz, a zenéhez, a mozgásművészetekhez (tánc, pantomim) stb., amelyekben szintén igényeltetik némi jártasság. Műveléséhez ezenkívül fontos, hogy a diákok rendelkezzenek dramaturgiai, báb-

történeti és művészettörténeti ismeretekkel, ezért az árnyjáték oktatása nem önmagában álló tudásanyag elsajátítását jelenti, hanem szervesen illeszkedik a bábszínész képzés rendjébe. Ezt a tanmenetet Blasek Gyöngyi foglalta írásba.<sup>12</sup>

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen 1996-ban indult el a bábszínész képzés. Mecner János, a tagozat vezetője, Blasek Gyöngyit kérte fel az árnyjáték oktatására, aki 2017-ig tanította az árnyjáték ismereteit az egyetemen. A tanítás a fentebb írt tematika szerint zajlott. Természetesen az idők során egy-egy új (vagy régi?) elemmel is kiegészült a tantárgy gyakorlati oktatása, melyek közül az egyiket fontosnak tartom megemlíteni. Blasek Gyöngyi felkérte Lellei Pál bábészítő mestert, hogy készítsen hasonmást Büky Béla *Cantata profana* című előadásában használt árnybábokból az egyetemisták képzéséhez. A bábok elkészültek; az oktatás második félévében, amikor a növendékek már meglehetősen biztonságosan használták a mechanikus rendszerű, alulról mozgatott figurákat, ezekkel a síkbábokkal kezdhették meg az improvizációs gyakorlatokat. Tehát nem az eredeti funkciójukban használták a figurákat, amennyiben nem azt az előadást hozták létre újra és újra, amelyhez Büky Béla az eredeti bábokat elkészítette.

Az árnyjáték elsajátítása, művelése nem csupán egy régi technika öncélú megőrzése. A gyakorlatok során olyan manuális készségek fejlődnek, amelyek nélkülözhetetlenek egy bábszínész számára, a bábjáték más területein is. De remekül fejlesztik e gyakorlatok a koncentrációs készséget, a figyelem megosztását, az együtt-mozgatás képességét. Gazdagítják a leendő bábszínészek művészeti ismereteit, újabb és újabb technikai, képzőművészeti megoldások keresésére sarkallva őket munkájuk során.

(Szerkesztette, lektorálta: Nánay István)

12 Blasek Gyöngyi: *Árnyjáték*. In. A bábszínész szakképzés központi tantárgyi programja (Szerk.: dr. Szüdi János). Művelődési és Közoktatási Minisztérium, 1998. 219–234 o.



*Nell'ombra di una luce*, 2017. Rendező: Fabrizio Montecchi. Teatro Gioco Vita



*Hamupipőke*, próba. 2024. Rendező: Kuthy Ágnes. Budapest Bábszínház. Fotó: Piti Marcell és Torma Gábor  
(Illusztráció A fényforrás színei című fejezethez)

## Kuthy Ágnes

### A FÉNY SZEME\*

#### A TRADICIONÁLIS ÉS A KORTÁRS ÁRNYSZÍNHÁZ TECHNIKAI KÉRDÉSEI

**„Minden fény lehetővé teszi az árnyékok  
egy bizonyos világát. Az új fényforrások felfedezésével  
újabb és újabb árnyékvilágok jelentek meg a Földön.”  
(Fabrizio Montecchi)<sup>1</sup>**

Az árnyszínház hosszú és gazdag történetű művészeti forma, melynek gyökerei az emberi kultúra ősi hagyományaihoz nyúlnak vissza, és amely világszerte számos kulturális kifejeződés és történetmesélési forma keretein belül jelenik meg. A tradicionális árnyszínház kiemelkedő szerepet játszott az indonéz, a kínai, az indiai és a török kulturális örökségben, és hosszú évszázadokon keresztül szolgálta a közönség szórakoztatását, oktatását és inspirációját. A tradicionális árnyszínház rituális szertartásként is funkcionált, amely mélyebb érzelmi és spirituális jelentőséggel bírt a közösségek számára.

A modern kor technológiai fejlődése új dimenziókat nyitott meg az árnyszínház műfajában, lehetővé téve a kortárs művészek és előadóművészek számára, hogy innovatív és kreatív technikákat és megközelítéseket alkalmazzanak ebben az ősi művészeti formában. A kortárs árnyszínház technológiai fejlődése egy olyan folyamat része, amely a tradicionális technikák és eszközök adaptációján és továbbfejlesztésén alapul. Ahogyan a technológia fejlődött, a művészeti formák is változtak és változnak napjainkban is. Az árnyszínház esetében is megfigyelhető egy evolúciós lánc, amelyben a hagyományos technikák inspirálják az újításokat, és ezek az újítások építenek a korábbi tapasztalatokra és tudásra. A kortárs árnyszínház technológiájának

megértése érdekében elengedhetetlen a tradicionális árnyszínház technológiájával való összehasonlítás, amely segít megérteni a művészeti forma evolúcióját és biztosítja, hogy az újítások megalapozottak és kontextusba helyezettek legyenek. Fontos azonban megjegyezni, hogy a kortárs árnyszínház létrejötte nem kizárólag a fénytechnikai újítások eredménye, hanem a vetítési felületek átalakulása, valamint a tárgyak és emberi testek integrációjának változásai is jelentős szerepet játszanak benne. Emellett a modern technológiai megoldások új narratív struktúrák és történetmesélési formák feltárását is elősegítették, ezzel az árnyszínház esztétikai és dramaturgiai megújulásához is vezettek.

#### A fény és árnyék fizikája

Az árnyszínház olyan színházművészeti forma, amelyet fizikai ismeretek, technikák, eszközök és gyakorlati szabályok megtanulásával sajátít el az ember. Ahhoz, hogy az árnyékhoz, mint fizikai jelenséghez kommunikáció és érzelmi konnotáció tartozzon és ezáltal árnyszínházzá váljon, elengedhetetlen a fény és az árnyék fizikai sajátosságainak ismerete.

A fény és árnyék keletkezése alapvető fizikai jelenség, amely jelentősen befolyásolja, hogyan látjuk körülöttünk a világot. A fény interakciója a tárgyakkal, valamint

1 Fabrizio Montecchi (1960–), producer, rendező, író, az École Nationale Supérieure des Arts Charleville-Mézières professzora. 1978 óta dolgozik a Teatro Gioco Vita-ban animátorként vagy rendezőként. 1995 óta a stockholmi Dockteatern Tittut rendezője.

\* A szöveg Kuthy Ágnes *Árnyjelenségek, árnyjelenések, a kortárs árnyszínház lehetőségei* című doktori disszertációjának az Art Limesnek átdolgozott részlete – Nánay István lektorálásában.

a fényvisszaverődés és elnyelés folyamatai alakítják ki az árnyékokat. A „fény” kifejezés alatt általában az elektromágneses spektrum látható tartományát értjük, amely körülbelül 380 és 780 nanométer közötti hullámhosszokból áll. Ez a tartomány az emberi szem által érzékelhető fényt jelenti, amely különböző színekből áll, a violetből (380 nm) a vörösig (780 nm). A fény azonban nem csupán látható tartományban létezik; az elektromágneses spektrum tartalmazza az infravörös (780 nm-től felfelé) és az ultraibolya (380 nm-től lefelé) sugárzást is, amelyek szintén jelentős szerepet játszanak a különböző fényforrások működésében.

A fényt a fényforrás bocsátja ki. A fényforrások olyan testek, amelyek valamilyen energiát, leggyakrabban hőenergiát képesek átalakítani fényenergiává. A termikus fényforrások mindig hőenergiát alakítanak át fénné, ezért fénykibocsátáskor magas hőmérsékletűek. A hideg fényforrások valamilyen más – elektromos, kémiai, biológiai, egyéb sugárzás – energiát alakítanak át fényenergiává. Ilyenek a LED-ek, a lézerek, a foszforeszkáló és a fluoreszkáló fényforrások.

A fényforrásokat megkülönböztethetjük elsődleges és másodlagos fényforrásokként. Elsődlegesnek nevezzük az olyan fényforrásokat, amelyek saját maguk bocsátják ki a fényt. Ilyen például: nap, csillagok, gyertya, izzólámpa vagy a szentjánosbogarak utolsó potrohszelvényei. Másodlagosnak nevezzük az olyan fényforrásokat, amelyek csak a ráeső fény visszaverődése miatt láthatók. Ilyen például a hold, a tükör, vagy bármilyen tárgy vagy felület.

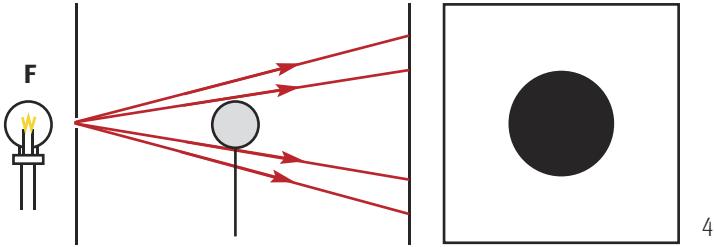
Fizikai törvényszerűség, hogy az árnyék nem létezik önmagában fény nélkül. Tudományos megközelítésben tehát az árnyék egy jól követhető fizikai jelenség. De mi is ez a jelenség? Az árnyék „valamely fényforrás által megvilágított térségen, felületen látható, kevésbé megvilágított rész, amely úgy keletkezik, hogy a fényforrásnak a sugarait valamely

tárgy elfogja, visszatartja.”<sup>2</sup> Az árnyék – egy test és egy természetes vagy mesterséges fény kölcsönhatásának eredményeképpen – szétterül a „térsejben” háromdimenziós formában. A térfogata, amikor megszakad és „elfogja, visszatartja” egy felület, megmutat egy árnyék alakzatot, amely visszautal az eredeti megvilágított test körvonalaira, formájára. Az a felület, amelyen az árnyék „megáll” és rávetíti az addig három dimenzióban a levegőben szétterülő árnyék kétdimenziós formáját, az a vetítési felület. A tárgy árnyéka a vetítési felületen körülhatárolja azt a kétdimenziós teret, melyet a tárgy háromdimenziósan a térben elfoglal. Maga a vetítési felület nem alapvető fontosságú, nélkülözhető is, mivel a fény és tárgy kapcsolata elegendő ahhoz, hogy árnyék keletkezzen. Azonban éppen a vetítési felület az, amely megállítja az árnyékot és láthatóvá teszi.<sup>3</sup>

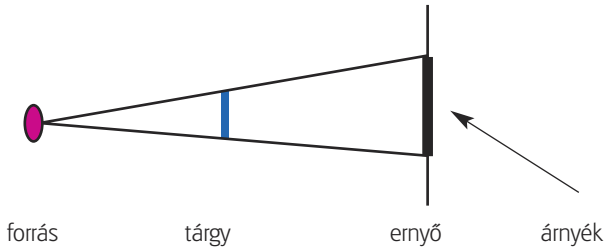
A tárgy, amelyet a fényforrással megvilágítanak, először jelenségeként a megvilágított test megvilágítatlan felületén jelenik meg, majd onnan terjed szét a térben és képez árnyékot egy vetítő felületen. Tehát kétféle árnyék keletkezik. Az egyiket önárnyéknak, a másikat vetett árnyéknak nevezzük. Önárnyéknak hívjuk azt az árnyékot, amely megjelenik az átlátszatlan tárgyon a fényvel megvilágított átlátszatlan oldalon. Vetett árnyék az a jelenség, amikor a fényforrás esetén a megvilágított tárgy túoldalán jól meghatározott, egyenletes árnyékkúp keletkezik, „szétterjed” a térben és egy vetítő felületre érve árnyékot hoz létre. Az árnyék tehát egy térfogat, amely a térben a végtelenbe terjed és egy alakatlan, sötét felületnek érzékelhető. Ez az árnyékkúp esetenként nagyobb lehet az adott tárgyhoz képest, ez az alapja a nagyítás jelenségének. Ha árnyészínházról beszélünk, az mindig a vetett árnyék eredménye. A vetett árnyék önmagában nem a test/tárgy/báb tulajdonsága, hanem a fényforrás és az objektum közötti kölcsönhatás eredménye. A vetített felületen megjelenő árnyéknak szélessége

2 <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/kereses.php?kereses=%C3%A1rny%C3%A9k+> hozzáférés:2022.11.17

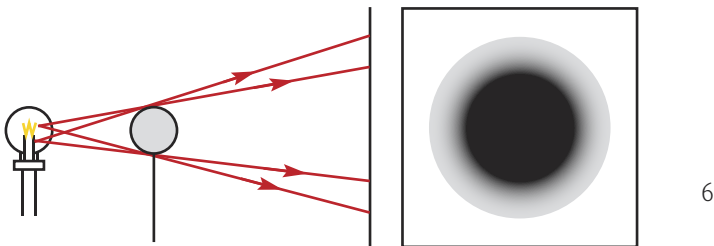
3 A magyar nyelv egyetlen fogalmat használ az árnyékra, míg az angolban a „shadow” és a „shade” két különböző aspektust is kifejez. E különbség révén az angol nyelv képes részletesebben kifejezni az árnyék és az árnyékolt területek közötti distinkciót.

**A pontszerű fényforrás:**

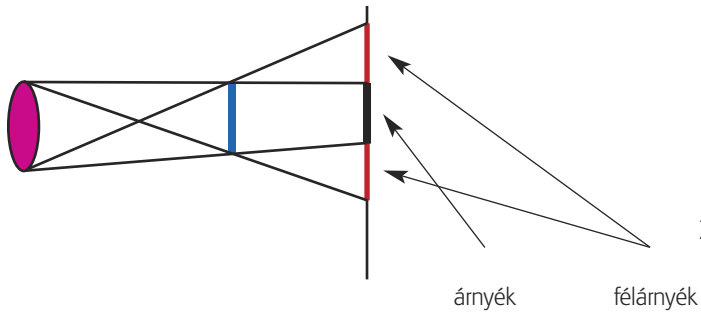
4



5

**A másik fényforrás a kiterjedt fényforrás:**

6



7

4 <http://cms.sulinet.hu/get/d/20aafb9c-c3cb-476f-ba45-d5b229841af2/1/8/b/Normal/feny5.jpg> Letöltés: 2024.05.01.5 <https://www.kfki.hu/~cheminfo/hun/teazo/miert/m01/110.html> Letöltés: 2024.05.01.6 <http://cms.sulinet.hu...> Letöltés: 2024.05.01.7 <https://www.kfki.hu/...> Letöltés: 2024.05.01.

és magassága észlelhető, azonban hiányzik a tárgy harmadik, vertikális kiterjedése, azaz a mélysége. Éppen ezért a vetett árnyék peremének meghatározása különösen fontos az árnyszínház esetében. A perem meghatározása függ a fényforrástól. A pontszerű fényforrás olyan alakzatot hoz létre, amely pontosan illeszkedik a tárgy profiljához (például LED vagy halogén túlbas pontizzó éles árnyékot vet).

Ha a fényforrás nem pontszerű, hanem széles, kiterjedt fényforrás, például egy fénycső, akkor az árnyék körvonala nem vet éles árnyékot, hiszen ez esetben a világítóttest minden pontja egy külön vetületet generál, amelyek egymásra tevődve egy elmosódott, homályos vagy szórt árnyékot eredményeznek. Ezt kiterjedt vagy félárnyéknak is nevezik. A hagyományos színházi világítóeszközök – mint például a Lekos vagy a fresnelek, amelyek

fényvisszaverőkkel és lencsékkel ötvözik a csupasz lámpa izzóit – szórt fényével nem lehet éles árnyékképet készíteni. A fényforrás mérete és a vetítő felülettől való távolsága is befolyásolja azt az élességet, amelyet az árnyékot generáló test/tárgy/báb képez. A fény koncentrálása vagy a térben található tárgyakról való fényvisszaverődés szintén befolyásolja az árnyék minőségét.

Rainer Reusch<sup>8</sup> táblázatban foglalta össze a választható árnyszínházi fényforrások lehetőségeit, előnyeiket és korlátaikat.<sup>9</sup>

Az árnyszínházi előadások során elengedhetetlen a fő- és másodlagos fényforrások megkülönböztetése. A fő fényforrások teljesítménye alapvetően meghatározza az előadás vizuális összhatását, míg a másodlagos fényforrások specifikus jelenetek megvilágításához szolgálnak kiegészítő szerepben. A fő fényforrások kiválasztása a kreatív folyamat



Egy pontizzós LED fényforrás; Ötpontizzós LED fényforrás

8 Rainer Reusch (1939-) huszonöt éven át a Rauchbeinschule főállású tanára volt, majd 1982-ben megalapította a Gmünder Schatten-Tirot fiaival és Dieter Seelow jazz szaxofonossal. Első produkciójuk, a *Teremtve és kimerülten*, a teremtés és az első ember általi pusztítás bibliai történetével foglalkozott. Az együttes nemzetközi bábszínházi fesztiválokra kapott meghívást. Reusch Schwäbisch Gmünd városának támogatásával 1988-ban elindította a világ első nemzetközi kortárs árnyszínházi fesztiválját, amely lehetőséget biztosított a különböző árnyszínházak tapasztalatcseréjére és szakmai kapcsolatok kiépítésére. A Bábosok Világszövetségével (UNIMA) együttműködve nemzetközi árnyszínházi központot alapított, és létrehozta a kortárs árnyjátékosok kutatási és kapcsolati központját. Archivumot alakított ki filmekből, fényképekből, levelezésekből, poszterekből, műsorokból és árnyékfigurákból. 1991-ben megjelentette *The Rebirth of Shadows* című könyvét németül és angolul, ezt követően a Schattentheater könyvsorozatban további négy szakkönyvet publikált. Reusch több mint 400 árnybábból álló gyűjteménye, amely a kortárs árnyszínház fejlődését tükrözi, valamint egy 700 hagyományos árnybábból álló magángyűjteménye látható az általa alapított kortárs árnyszínház múzeumában.

9 Rainer REUSCH: *Schattentheater Band 3: Theorie+Praxis* (Nyersfordítás: KUTHY Ágnes). Schwäbisch Gmünd: einhorn Verlag 2018. 62.

Fényforrás	Előnye	Hátránya
Gyertya	„élő” fény, meleg, pontfényes árnyék	alacsony fénykibocsátás csak kisebb vetítési felületre alkalmas, tűzveszélyes
Elemlámpa (LED)	könnyen kezelhető, mobil, éles árnyék	gyenge fényerejű, az elemek gyorsan lemerülnek (újratölthető elemeket használjon)
Elemlámpa wolfram szálak körteizzóval és fénycsövek	könnyen elérhető, világos	a bábokat közel kell tartani a vetítési felülethez, különben a figurák élessége csökken
Írásvetítő	minden oktatási intézményben rendelkezésre áll, alkalmas a festői képekre, varázslatos hatásokra	az emberek és az árnyfigurák élessége nem olyan ideális, mint a halogén lámpánál
Diaprojektor	Az árnyékok élessége jobb, mint az írásvetítőé lehet	jelenetképek aprók (dianagyságú)
Projektor és video-lejátszó	ideális filmklippek bemutatására	tűpontoság szükséges az árnyjátékba integrálására
Halogén és LED lámpa	nagyon éles és világos árnyékok	nincs

korai szakaszában kritikus fontosságú, mivel ezek a fényforrások alapvetően befolyásolják az árnyékok és fényhatások kialakulását. Fabrizio Montecchi a következő példát hozza a fényforrások kiválasztásához: „A halott Eurüdiké árnyékának, aki kijön Hádész birodalmából, különböznie kell Orfeuszétól, aki él. (...) Egy álmom más minőségű lehet, mint a valóság. (...) Röviden a dramaturgia és a rendezés kérdése, hogy olyan fényt válasszon, amely megfelel az árnyék gondolatának.”<sup>10</sup> Az idézet rávilágít arra,

hogy a fényforrások megfelelő kiválasztása nemcsak a technikai aspektusokról szól, hanem a karakterek, érzelmek és történetek árnyalt ábrázolásáról is. Minden fényforrás olyan minőséget fejez ki a színpadon, amilyen dramaturgiai feladatot tulajdonítunk neki. A fényforrás így nem csak egy technikai eszköz, hanem az előadás világának kiindulási alapja. Montecchi megállapítása arra is utal, hogy a dramaturgia és a rendezés szoros összefonódásban áll a fényhasználattal.

<sup>10</sup> Fabrizio MONTECCHI, *Schattentheater Band 4; jenseits der Leinwand* (Nyersfordítás: KUTHY Ágnes). Schwäbisch Gmünd: einhorn Verlag, 2015.77.

A kortárs árnyszínházi gyakorlatban a pontizzós, kisfeszültségű halogénizzó az, amely a legélesebb árnyképek előállítására képes fényforrásnak bizonyult. A fényforrás különböző teljesítmény- és fényerősség opciókkal rendelkezik. A nagyobb vetítési felületekhez erősebb pontizzós halogén fényforrás alkalmazása szükséges, míg a kisebb felületekhez alacsonyabb teljesítményű halogénizzó is megfelelő. Az árnyszínházi előadások tervezése során a fényforrások teljesítményének és típusaiknak figyelembevételével optimalizálhatók a vizuális hatások. Míg a hagyományos izzók 220 voltos feszültségen működnek, addig a pontszerű halogén izzók 12, 24 vagy 36 voltosak. Mivel a pontszerű izzók alacsony feszültségen üzemelnek, minden esetben transzformátor alkalmazása szükséges a 220 voltos áram 12, 24 vagy 36 voltosra való átalakításához. Ezek a különböző feszültségű izzók eltérő fényerősségűek, így lehetővé teszik éles és homogén árnyékok létrehozását mind kisebb, mind nagyobb vetítési felületeken. A fényforrások jellemzői – feszültség, teljesítmény és fényerősség – jelentős hatással vannak az árnyékképzés folyamatára és az árnyszínházi előadások vizualitására.

Mivel a speciálisan árnyszínházra tervezett lámpák színháztechnikai forgalmazása a mai napig nem valósult meg, előállításuk jellemzően házilagos módszerekkel, valamint a szakemberek kézműves termékeként történik. E lámpák specialitása az évek során összegyűlt gyakorlat és tapasztalat eredménye, amely figyelembe veszi a következő technikai paramétereiket: optimális, ha a pontszerű fényforrás egy teljesen fekete, fényelnyelő dobozba kerül, amelynek három oldala zárt, és csak egy oldalon bocsátja ki a fényt. A halogénizzók, mint termikus fényforrások, jelentős hőmennyiséget termelnek, ezért a lámpa házában viszonylag nagyméretűnek és szellőző nyílásokkal ellátottnak kell lennie a megfelelő hőelvezetés érdekében. A hőmérséklet megfelelő szinten tartása nemcsak a lámpa élettartamát növeli, hanem biztonsági szempontból is elengedhetetlen, mivel a túlmelegedés tűzveszélyt jelenthet. A lámpa állványra rögzítve vagy anélkül is használható, ami megkönnyíti különböző nézőpontok és megvilágítási helyzetek kialakítását. A doboz

fénykieresztő oldalára épített fényelnyelő „kések” lehetővé teszik a vetítési felületen a fény oldalhatárainak szabályozását. E mechanizmus révén a fény nem csupán megvilágít, hanem különböző geometriai alakzatok létrehozására is alkalmas, továbbá lehetővé teszi az árnyékok variálását, optikai trükkök alkalmazását. A fényforrás előtt elhelyezett hőálló szűrők, például frostok vagy üvegfestékekkel megfestett felületek, lehetővé teszik a fény színezését, míg az üvegek és lencsék alkalmazása fénytörési hatások létrehozására szolgál. E megoldások révén módosítható az árnyék karaktere, jellege, valamint a vetítési felület háttere.

### A fényforrás intenzitása

A tradicionális árnyszínházi előadások (például az indonéz Wayang Kulit, a kínai Pí Ying Xi és a thaiföldi Nang Yai) különféle természetes fényforrásokat alkalmaztak az árnyfigurák megfelelő megvilágítására és a kívánt vizuális hatás elérésére. A viasz- és olajlámpák használata kulcsfontosságú volt az előadások fénytechnikai megoldásai között. E fényforrások nem csupán technikai eszközökként működtek, hanem jelentős szerepet játszottak az előadások hangulatának és esztétikai megjelenésének kialakításában.

A viaszlámpák jellemzően méhviaszból vagy állati zsírból készültek, meleg, sárgás fényt bocsátva ki, amely természetes atmoszférát teremtett a színpadon. Ezzel szemben az olajlámpák különböző típusú olajokkal üzemeltek, beleértve a növényi olajokat (például olívaolajat) és állati zsírokat. Az olajlámpák általában kerámiából, fémből vagy üvegből készültek és kanócot tartalmaztak, amely az olajban áztatva folyamatosan égett. A változatos formájú és méretű olajlámpák által kibocsátott fény – bár hasonló volt a viaszlámpákéhoz – intenzitásának és égési időtartamának változása az alkalmazott olaj típusától függött. Az olajlámpák stabil, tartós fényt biztosítottak, ami ideálissá tette őket hosszabb időtartamú előadásokhoz. Ezek a lámpák különleges rugalmasságot kínáltak a művészek számára, mivel a fény intenzitása és iránya könnyen állítható volt a kanóc méretének és elhelyezésének módosításával. A viasz- és olajlámpák meleg fénye intim és varázslatos hangulatot adott az előadásoknak. A pislákoló fény fokozta

a történetek misztikumát és drámaiságát. Az olajjal vagy viasszal táplált lámpák szakrális és kulturális jelentőséggel is bírtak.

Az indonéz Wayang Kulit előadásain a kerámiából vagy fémből készült, faragásokkal és mintákkal díszített lámpát blencong néven ismerték. „A blencong egy világító lámpa, amely a vászon előtt, a dalang (bábművész) feje fölött helyezkedik el. A blencong többnyire kókuszolajat használ, így a lángja viszonylag hosszú ideig tart, a fénye tiszta, és az illata is kellemes és aromás. A blencong filozófiája olyan, mint az élet nyilvánlatkoztatása, vagy a valódi lélek, amely életet ad mindennek, ami él; a blencong fénye olyan, mint a valódi fény. A blencong Hyang Widhi (a láthatatlan Isten) ajándéka, amelyet a bábművészet előadásában nem lehet ábrázolni. A blencong a világ teremtő Istenének szimbóluma.”<sup>11</sup> A lámpát tisztelték és ápolták, mint egy szent tárgyat, és a dalang (árnyművész) az előadás kezdete előtt gyakran rituális tiszteletadást tartott a lámpához fordulva, hogy kérje az istenek és szellemek jóindulatát. Az indonéz hagyományokban a lámpa a túlvilág és a földi világ közötti kapcsolatra utaló szimbólum. A fényt a földi és szellemi dimenziók közötti közvetítőként értelmezték.

Az elektromosság bevezetése forradalmasította a fényforrások alkalmazását. 1878. október 21-én Thomas Alva Edison az első egyenletesen sugárzó fényforrással, az izzólámpa feltalálásával forradalmasította az árnyékok viselkedését is. Az izzólámpa elterjedésével a korábbi, ingatag és folyamatosan változó fényű fényforrás helyett az árnyékok egyenletes megvilágítást kaptak. Noha az árnyékok egyenletessége elérhetővé lett, a körvonalaik elmosódottá váltak, ha az árnyékot vetítő test vagy tárgy túlságosan eltávolodott a vetítési felülettől. Ennek technikai oka: Edison izzólámpájában az izzószál túl nagy volt ahhoz, hogy éles és jól definiált árnyékokat hozzon létre.

Az árnyszínházban a következő nagy technológiai áttörés csaknem száz évvel később következett be, amikor az 1950-es években a General Electric laboratóriumaiiban egy kisméretű, nagy fényerejű fényforrás fejlesztésén kezdtek dolgozni. Eredetileg

ezt a fényforrást utasszállító repülőgépek világítására tervezték, és a kutatók kezdetben a fény intenzitásának fokozását az áramerősség növelésével próbálták elérni. Miután ez a megoldás nem vezetett sikerre, a kutatások az izzószál környezetének módosítására irányultak, amely végül halogén hozzáadásával eredményesnek bizonyult. A halogénizzók esetében, hasonlóan a hagyományos izzókhoz, az égőszál a hő hatására bocsát ki fényt. Az üvegcsőben található halogéngáz (például bróm vagy jód) reakcióba lép az elpárolgott fém részecskével, visszaköti azokat az égőszálra, amely meghosszabbítja az égési folyamatot és növeli a fénykibocsátást. A halogén elemek lehetővé tették az izzószál nagyobb hőmérsékletre való hevítését, ezáltal a fényforrás intenzitása jelentősen megnőtt, és az izzószál mérete is csökkent. A halogénizzók meleg, éles és koncentrált fényt bocsátanak ki, és népszerűek bizonyos árnyszínházi alkalmazásokban, különösen ott, ahol precíz és éles fény szükséges. Ez a technológiai újítás jelentős mértékben átalakította az árnyszínház művészi és technikai eszköztárát. Az éles fényforrás lehetővé tette a figurák térben is szabadabb mozgását, valamint a tárgyak, testek és bábok árnyékának precízebb megjelenítését.

Az árnyszínházban szintén kiemelkedő szerepet játszó LED (fénykibocsátó dióda) felfedezése az elektrolumineszcencia jelenségén alapul, amelyet először 1907-ben H. J. Round figyelt meg. Oleg Losev 1927-ben további kutatásokat végzett a fénykibocsátással kapcsolatban, de technológiai alkalmazása elmaradt. Az első gyakorlatban is elterjedt LED-et 1962-ben Nick Holonyak Jr. fejlesztette ki, akit emiatt a „LED feltalálójaként” ismernek. George Craford 1972-ben tovább fejlesztette a technológiát, míg Shuji Nakamura az 1990-es években kifejlesztette a kék LED-et, amely lehetővé tette a fehér fény létrehozását.

A modern fényforrások révén a fény intenzitása, szín hőmérséklete és dinamikus fényhatásai könnyedén szabályozhatóvá váltak. Az izzók képesek voltak jelentősen nagyobb fényerőt biztosítani, mint a tradicionális árnyszínházak esetében alkalmazott gyertyák vagy olajmécsesek.

11 <https://blencong-javanese-shadow-puppet-oil-lamp.html> Letöltés: 2024. 02.01.

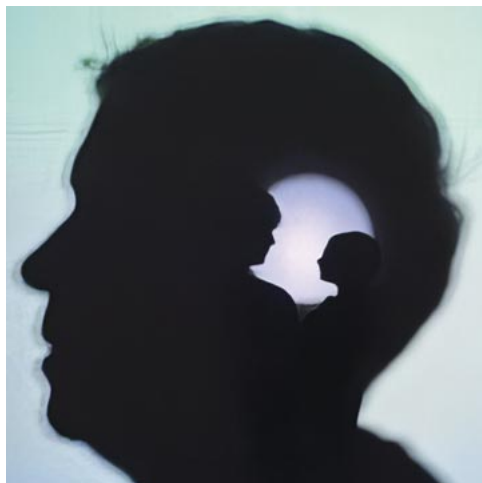
### A fényforrás irányíthatósága

A tradicionális árnyszínházban a fényforrás pozíciója állandó volt és közel helyezték el a vetítési felülethez, hogy éles árnyékok jöjjenek létre. A viasz- és olajlámpák rögzített pozíciója korlátozta a fény erősségének és irányának dinamikus módosítását, amely csökkentette az előadások vizuális lehetőségeit. A tradicionális indonéz árnyszínház esetében az olajlámpa a vetítőfelület felett középen volt, körülbelül egy karnyi távolságra az árnyjátékos feje fölött. A hagyományos kínai, török és indiai árnyszínházakban a fényforrások a vetítőfelület tetején, közepén és alján is lehettek. A fényforrás és a vetítőfelület közelsége következtében az árnyfigurákat a vetítési felülethez közel kellett tartani, mivel az attól való eltávolodás esetén az árnyfigurák a szórt fényben elvesztették éles kontúrjukat. Az árnyművész pozicionálása a fényforráshoz és a vetítőfelülethez képest mindig a fényforrás sugarain kívül esett, amely azt eredményezte, hogy az árnyéka nem volt látható.



A halogénlámpák alkalmazásának köszönhetően megszűntek a tradicionális árnyszínházhoz kapcsolódó korlátozások, lehetővé téve a testek/tárgyak/bábok szabadabb mozgását a térben. A fényforrás helyzetének megváltoztatása lehetővé tette, hogy a korábban kizárólag kétdimenziós bábok mellett a háromdimenziós testek, tárgyak és bábok is integrálódjanak az árnyszínházi előadásokba. Ez új lehetőségeket teremtett a fényforrás manipulálására és a térbeli elhelyezésére. A fényforrás pozíciójának módosításával változtathatóvá vált az árnyék formája. A fényforrás térbeli elhelyezését a vetítési felülettől való távolság, a fényforrás vetítési felületre eső szöge, valamint a fényforrás magassága határozza meg.

A távolság szabja meg a fényforrás és a vetítési felület közötti háromdimenziós tér határait. A fényforrásból kiinduló fény sugara egyenletesen terjed, és egyre nagyobb sugarú gömbfelületen oszlik el a vetítési felületen. Minél távolabb helyezkedik el a fényforrás a vetítési felülettől, annál inkább csökken a fényerő, amelynek következtében az árnyék színe is halványodik és elmosódik. Ennek ellenére a távolság növelése fokozza az árnyék formáját és esztétikai variabilitását. E folyamat révén a különböző méretezési lehetőségek, mint például a kicsinyítés és nagyítás, valamint a testek, tárgyak, bábok arányaival való játék számos új lehetőséget kínál. A fotón látható, hogy a különböző távolságból érkező fények eltérő méretű és kontúrú árnyékokat hoznak létre. Az egyik fényforrás közvetlen közelről irányul a két színészre, így éles és jól kontúrozott árnyékokat eredményez, míg egy távolabbi fényforrás a távolabb álló színészen lágyabb és elmosódottabb árnyékokat képez. A fotón az előadásból az a jelenet látható, ahol Sarastro megidéri Taminót és Paminát. A fényforrás távolságának megváltoztatásával különböző filmes plánokat<sup>12</sup> hozhatunk létre, amelyek árnyképeket más-más közelségből és részletességgel mutatnak be. A legkisebb képkivágás, a szuperplán, rendkívül közelről mutatja be a vetítési felületen megjelenő árnyékokat, például egy kéz vagy egy fej árnyékát. Ezt követi a közeli, premier plán, ahol csupán a fejek árnyéka vagy az árnyékok körülbelül mellmagasságban elvágott felsőteste látható. A fél-



Varázsfúvola. Budapesti Fesztiválenek. 2015.  
Rendező: Fischer Iván. Árnyrendező: Kuthy Ágnes



Árnypróba Kovács Judittal. 2013. Fotó: Kuthy Ágnes

közeli, szekond plán esetén az árnyékok félig láthatók, a környezetükből pedig néhány árnyékelem is megjelenik, amely segíti a térérzékelést, és formálja a történet kontextusát. A kistotálban az árnyékok teljes egészében láthatók, lehetővé téve ezzel, hogy a néző

12 Terminológia hiányában filmes szakkifejezéseket használók.

a vetítési felület teljes terét érzékeli. A totál képkivágás keretezi a jelenet összes szereplőjét vagy egy teljes árnydíszletet. Végül a nagytotál/nagytávoli esetén az alakok nagyon messziről látszanak, kis pontokká zsugorodva a tájban, vagy csupán a táj panorámaképe jelenik meg. Ezt a plánt például kicsinyített makett segítségével lehet kivitelezni, ami a térbeli dimenziók és arányok bemutatására is szolgál. A fényforrás tehát funkcionálisan „kamerává” válik, amely lehetővé teszi a hangulatok, mozgások, arányok és vágások manipulálását. Az így létrehozott képkivágások váltakozásai dinamikusabbá teszik az előadást.

A fényforrás szögeinek változtatásával az árnyékok hosszúsága és iránya befolyásolható. Minél merőlegesebben esik a fény szöge a vetítési felületre, annál pontosabb és hűségesebb az árnyék a vetített objektumhoz. Ha a fényforrás merőleges a vetítési felületre. Ezzel szemben, ha a fény beesési szöge ferdebb, az árnyék deformálódik, és torzítja a megjelenített formát, amely jelentősen befolyásolja az árnyékok karakterét, méretét és arányait, lehetővé téve a vizuális kifejezés gazdagítását. A fényforrás alulról vetít árnyékokat felfelé, míg oldalirányból érkező fénysugár a színész háta mögött jelenik meg:

A fényforrás magassága a harmadik tényező, amely kulcsszerepet játszik a térben elhelyezkedő szereplők pozicionálásában és mozgási lehetőségeiben. A színpaddal egy szinten elhelyezett fényforrás optimális a felülről mozgatható figurák animálására, valamint az élő szereplők teljes árnyalagos szerepeltetésére. Ha a fényforrást a plafonra helyezzük,

lehetőség nyílik arra, hogy a horizontális animációs technikáktól eltérően, új megközelítéseket alkalmazzunk. Ebben az esetben torzul az árnyék, s ez egyedi vizuális hatásokra ad lehetőséget.

### A fényforrás dinamikája

A keleti tradicionális árnyszínházakban a fényforrás passzív, egy rögzített pontban helyezkedik el és a dinamikát a báb mozgása generálja. Ezzel szemben a kortárs árnyszínházban ez a megközelítés nem mindig érvényes. A mobil, kézi fényforrások minden irányba való mozgathatósága lehetővé teszi akár a mozdulatlanul álló test, tárgy, báb árnyékának mozgásba lendülését is. A fényforrás hatásának manipulálásával olyan árnyékok jöhetnek létre, amelyek semmilyen más színházi technikával nem érhetők el. A mozgó fény hatására egy rugalmas, dinamikus és folyamatosan változó tér képe jelenik meg ellentétben a rögzített fényforrásokkal, amelyek egy statikus teret definiálnak, amelyben a test mozog. A fényforrás mozgatása lehetővé teszi például azt, hogy az árnyjelenetek több képkivágásból épüljenek fel. Az előző részben leírt filmes vágásokkal és a különböző plánokkal a fényforrás képes létrehozni különböző perspektívát, amely segíti a történet kifejezését és a karakterek dinamikáját.

A fényforrás mozgatásával olyan vizuális hatások is elérhetők, amelyek közül az egyik legjelentősebb a szubjektív hatás. Ebben az esetben a fényforrás a szereplő szerepét tölti be, bemutatva azt, amit a karakter lát. Erre példa a *Péter és a farkas*<sup>13</sup> című



*Péter és a farkas.* Rendező: Therese Thomaschke. Theater der Schatten



*Határtalanul.* Rendező: Peter és Zseni Pasov, 2007. Bóbita Bábszínház (Színes pontizzók mozgásában)

13 <https://www.theater-der-schatten.de/theater/andere-stuecke/peter-und-der-wolf/>

előadás egyik rövid jelenete, amely Péter nézőpontjából komponált meg Therese Thomaschke rendező. A néző azt látja, amit Péter lát, őt magát nem: Péter a kertből a ház felé sétál. A vetítési felületen egy kis-méretű ház, egy kerítés és egy fa jelenik meg. Péter körülhéz, majd elindul, és a lépéseit a fényforrás ritmikus, fel-le irányuló mozgása jelzi.

Ahogy a fényforrás közelít a házhoz, úgy a ház árnyéka egyre nagyobbá válik. Péter megáll, megérkezik a házhoz, és a fényforrás ritmikus mozgása is megáll. Ebben a példában a fényforrás a történet részesévé válik, szereplőként jelenik meg. A vetítési felületen látható jelenetsor a szereplő szubjektív nézőpontjával azonosítható. Ezáltal a fényforrás képes érzékeltesen kifejezni a fiktív látás jellegét. Bizonyos fényforrások rendelkeznek különféle effektekkel, amelyek magukban hordozzák a dinamikát. A beépített effektekkel rendelkező fényforrások, mint például villogók, színváltási lehetőségek, valamint formák vagy különböző szimbólumok kivetítése jelentősen befolyásolják az adott jelenet hangulatát és atmoszféráját. A Bóbita Bábszínház *Határtalanul* című előadásában egy olyan jelenet látható, amelyben az árnyszereplő ital hatására elveszíti az önkormányt. Ebben a szituációban a korábban mozdulatlan fények imbolyogni kezdenek, majd egyre gyorsabb mozgásba lendülnek. E dinamikus fénymozgás fejezi ki a szereplő ittas állapotát. A fényforrás ebben az esetben is szerephordozó funkciót kapott.

A fényforrás dinamikus használata kulcsszerepet játszik a jelenetek összpontosításában, hiszen a fényforrást irányító személy figyelme és mozgása határozza meg a vizuális élményt. A fényforrás ritmusának, sebességének és fókuszának megfelelő szabályozása jelentős hatással van a jelenet hangulatára. Az optimális élmény érdekében a fényforrás dinamikájának irányítása általában lassú és kontrollált kell, hogy legyen. Ettől lesz a vetítési felületen megjelenő mozgás pontosan észlelhető és értelmezhető. A hirtelen vagy gyors mozgások fázisai az árnyszínházban gyakran „elkenődnek”, amely megnehezíti a nézők számára az akciók és a történés pontos követését. Ezért a fényforrás tudatos és fokozatos mozgatása elengedhetetlen ahhoz, hogy a karakterek, tárgyak és árnyékok közötti dinamikus interakciók világosan megjelenjenek, és

a nézők számára könnyen értelmezhetővé váljanak. Az ilyen precíz irányítás hozzájárul a színpadi események összefüggő és koherens bemutatásához, erősítve ezzel az előadás vizuális narratíváját.

### A fényforrás színei

A tradicionális árnyszínház fényforrásainak színei szorosan összefüggtek a rendelkezésre álló technológiával és anyagokkal, amelyek meghatározták a színkezelés lehetőségeit és a megjelenített atmoszférát. Az olajlámpák és gyertyák természetes, meleg, sárgás fényt bocsátottak ki, amely a színhőmérsékletük szempontjából korlátozott variációkat nyújtott. Az olajlámpák által kibocsátott fény színhőmérséklete jellemzően 1800–2000 Kelvin közé esett, amely a meleg sárgás-narancsos árnyalatok dominanciáját eredményezte. Az olajlámpák különböző növényi olajokkal, mint például repce- vagy olívaolaj, vagy állati zsírokkal működtek, míg a gyertyák előállításánál gyakran méhviaszt vagy állati zsírokat használtak. Ezek az anyagok nemcsak a kibocsátott fény színét határozták meg, hanem az előadás során kibocsátott illatokat is, amelyek gazdagították a nézői élményt. A gyertyák és olajlámpák által kibocsátott aroma különösen fontos szerepet játszott az érzékszervi élmény fokozásában, hiszen a színház látvány- és hanghatásai mellett az illat is hozzájárult az előadás atmoszférájához. Bár az elektromosság megjelenésével a kortárs árnyszínházak új technikai lehetőségekkel gazdagodtak, a tradicionális fényforrások varázsa és hatása továbbra is jelentős inspirációt jelent. Az elektromos világítás bevezetése forradalmasította az árnyszínházat, lehetővé téve a különböző színű fények alkalmazását, a fényforrások kombinálását, valamint a színek dinamikus változtatását. A LED-lámpák és digitális projektorok segítségével komplex színátmenetek és látványos vizuális effektusok hozhatók létre. Az izzók változó színhőmérsékletű és színhőmérséklet-szabályozó változatai lehetővé teszik a különböző színárnyalatok és hangulatok létrehozását a világításban.

A színes izzók mellett a fényforrásra rögzíthető színlóliák, a különböző színek és polarizációs minták is segítik az árnyszínházi előadások hangulatát és az atmoszféra kialakítását.



Hamupipőke, próba. Budapest Bábszínház. 2024.



Határtalanul. Bóbita Bábszínház

A színek és a polarizációs minták lehetővé teszik az árnyalatok és textúrák kiemelését. Az árnyelődés háttérének színezése mellett, az árnyfigurák is színezhetővé váltak. A színes árnyékok létrehozása a színfóliák kombinálásával történik, lehetővé téve, hogy több, színezett fényforrást használva különböző színű árnyékokat vetítsenek a vetítési felületre: A fénytörés is alkalmazható színezésként, amikor különféle átlátszó eszközök, például prizma, üveg vagy víztartály kerül a fényforrás elé. A fénytörés lehetővé teszi az árnyékok alakjának és méretének változtatását, amely mozgásérzetet és mélységet

kölcsonőz. A vízmozgás folyamatosan változó árnyékot hoz létre, amelyek hullámszerű hatást keltenek, mintha a látvány folyamatosan átalakulna. Például Bamberg történetében egy baljós éjszaka figyelhető meg, amely technikailag egy vízzel teli és mintázott üveggel valósul meg.

A tükrök szintén jelentős szerepet játszanak a fényforrások színezésében, az árnyékok pozicionálásában. A tükrök a fényt több irányba szórhathatják, illetve különböző szögből az árnyék körül többdimenziós hatást kelthetnek.



Licht un Schatten. 2006. Rendező: Therese Thomaschke.  
Fotó: Sonja Krebs Theater der Schatten



Hamupipőke, próba. 2024. Rendező: Kuthy Ágnes.  
Budapest Bábszínház. Fotó: Torma Gábor

## Több fényforrás használata

A tradicionális árnyszínházban a fényforrás használata jellemzően egyetlen, központi fényforrásra korlátozódik, amely egyszerű és homogén megvilágítást biztosít és éles, jól definiált árnyékokat eredményez. A kontraszt a világos és sötét területek között magas, amely vizuálisan markáns hatást kelt.

A tradicionális árnyszínházban előfordul, hogy alkalmaznak több fényforrást is annak érdekében, hogy az árnyak egyenletesen és élesen legyenek láthatóak a vetítési felületen. Így például az indiai tolpavakoothu játékot 21 darab Vilaku-madam mécses világítja meg, mindegyik kókuszolajjal töltött és pamut kanóccal ellátott. Ezek a mécsesek egyenlő távolságra helyezkednek el egymástól a vetítési felület mögött, így biztosítva a fények optimális eloszlását.

A kortárs árnyszínházban a különböző távolságba, szögbe, magasságba elhelyezett fényforrások lehetővé teszik az árnyékrétegek létrehozását, ezáltal a kontraszt és a mélység növekszik.

## Több fényforrás és a felezők

A fényforrások felezőkkel ellátott pozicionálása lehetővé teszi a duplázott vagy töredezett árnyékok létrehozását. A pontizzós halogén lámpatestekhez rögzített felezők átlátszatlan, lézervágott alumínium lemezek, amelyek képesek éles fényhatárt kialakítani a vetítési felületen. A pontizzós halogén lámpatest fénykieresztő oldalára épített felezők lehetővé teszik a fényforrás vetítőfelületére a sugarainak pontos



Ramayana.Tholpavakoothu.

Rendező: Padmashri Ramachandra Pulavar. Fotó: Joshi Daniel. India

lehatárolását és ellenőrzését. A négy felező a lámpatest fénykieresztő oldalának elején kialakított négy sínen található. Az oldalirányú kések jobbra és balra, míg az alsó és felső felezők fel- és lemozognak. A felezők segítségével a fénysugarak különböző méretű négyzet alakú fényttesteket biztosítanak a vetítési felületen. A több fényforrás megfelelő forrásból és a felezők beállításával, a test/tárgy/báb megvilágításával az árnyékok optikai trükkök létrehozására válhatnak alkalmassá.

Rainer Reusch „részterületi világításnak”<sup>14</sup> nevezi a bemutatott technikát. A könyvben kizárólag a függőleges felezőkkel kialakított árnyékokról ír, így a technikák közötti megkülönböztetésre nincs szüksége. Vízvári László<sup>15</sup> tanulmányában kétféle technikáról, a „függőleges” és a „vízszintes”<sup>16</sup> felezőkről ír. Egységes terminológia hiányában a következő leírásban szereplő

14 Rainer Reusch: *Schattentheater Band 3: Theorie+Praxis*. (Nyersfordítás: Kuthy Ágnes (Schwäbisch Gmünd: einhorn Verlag, 2018), 97.

15 Vízvári László (1919–2003) 1954-ben megalapította az Aurora bábegyüttest Balogh Beatrix írónővel és Koós Iván festőművésszel. Első színpaduk a Mikszáth Kálmán téri piarista gimnáziumban volt. 1962-ben a Ráday utcában nyitottak marionettszínházat, de közben az együttes átalakult és Astra néven működött tovább. 1966-tól főként a pesterszébeti Csili Művelődési Otthonban játszottak, illetve hordozható színpadon előadható darabokkal léptek föl. Vízvári László haláláig vezette az együttest. Az Astra főként opera-feldolgozásairól volt nevezetes, de játszottak meséket, cirkuszt, mitológiai és bibliai történeteket is. A bábokat többnyire Koós Iván és Ósz Szabó Antónia tervezte, a legtöbb előadást Vízvári László rendezte. 2003. január 22-én a Kulturális Örökség Minisztériumától Csokonai Vitéz Mihály alkotói díjat kapott.

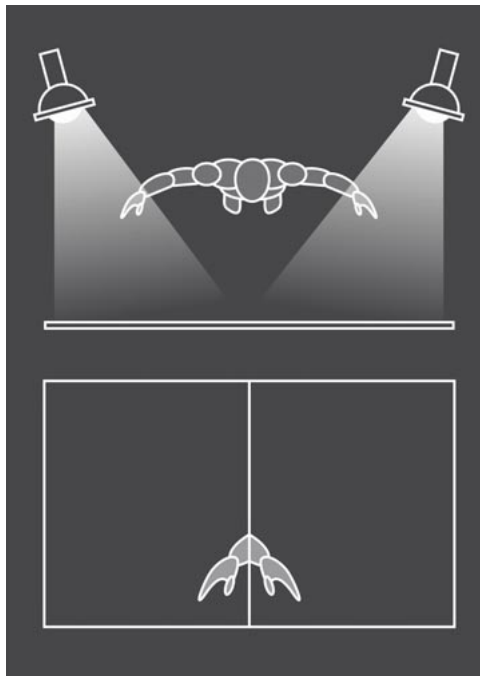
16 „Most megkísérellek leírni két trükköt, melyek csak ezzel a rendszerrel valósíthatók meg. Hatásuk a be nem avatottak számára igen meglepő és mindkettő szinte megfjejhetetlen. Ez pedig a vízszintes és a függőleges „felezők” alkalmazása. (...) a fényforrás jobb vagy bal széle felől kinyújtja a kezét, az a vásznon úgy jelentkezik, mintha középen a semmiből nőne ki a kéz, és már a két kézzel is nagyon meglepő és mulatságos jelenetek játszhatók. De természetesen ez nem csak erre való. A rendező kezében nagyszerű eszköz sokféle játékra, pl. üldözés közben a hirtelen eltűnésre a vásznon kellős közepén vagy csúfolódó visszakucskálásokra az üldözött háta mögött, a láthatatlan függőleges választóvonal bármely magasságában mindkét oldalon...” Vízvári László: Az árnyjáték technikájáról, in *Karagöz az árnyszínpadon*. Bábjátékos kiskönyvtár, szerk.: Híves László. Budapest. Múzsák Közművelődési Kiadó. 1984. 55–66. 64.

három technika bemutatására a pedagógiai gyakorlatomban alkalmazott elnevezéseket használtam.

### „Bermuda-háromszög”

A technika lényege az, hogy a szereplő mozgását a különálló fényterek kontrollálják, azonban ezek a különálló terek egyetlen összefüggő képet hoznak létre a vetítőfelületen. A technika segítségével a vetítési felületen megjelenhetnek a valóság szürreális aspektusai, például különböző önálló életre kelő testrészek, kézfejek. Ezek a testrészek lebeghetnek vagy összefonódhatnak anélkül, hogy a közönség számára nyilvánvaló lenne: a figurák valójában két különböző fényforrás hatására léteznek.

A fények beállítása a következőképpen történik: a jobb oldali fényforrás a vetítési felület jobb oldalát világítja meg, míg a bal oldali fényforrás a vetítési felület bal oldalát célozza meg. E beállítás eredményeként a vetítőfelületen középen függőlegesen egy fekete vonal keletkezik, ahol a két „késelt” fényforrás belső széle találkozik. A forrás és a vetítési felület közötti térben a padlón egy fekete háromszög alakul ki. E jelenség oka, hogy a felezők „elvágnak” a fénysugarakat a térben, létrehozva egy olyan területet, amely nem kap fényt. Ha egy színész belép ebbe a fekete háromszögbe, az árnyéka nem észlelhető a vetítési felületen. E háromszög formálta terület ihlette számomra a „Bermuda-háromszög” elnevezést, míg Rainer Reusch ezt a fekete teret „mágikus térnek” nevezi. Ez a technika alkalmas a váratlan eltűnésre is, amely során egy árnyék a vetítési felület egyik oldalától párhuzamosan



Határtalanul. 2007. Rendező: Peter és Zsnya Pasov. Bóbita Bábszínház



Hamupipőke, próba. 2024. Rendező: Kuthy Ágnes. Budapest Bábszínház. Fotó: Piti Marcell

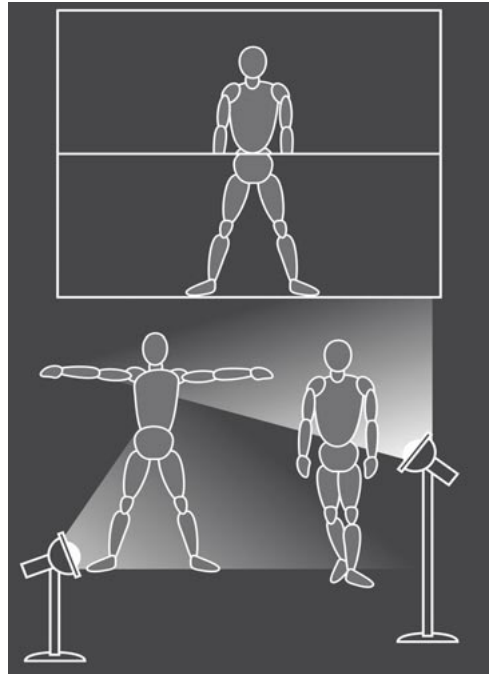


Határtalanul. 2007. Rendező: Peter és Zsnya Pasov. Bóbita Bábszínház

halad a másik oldal irányába. A vetítési felület közepén látható fekete vonalon az árnyék hirtelen eltűnik, majd egy rövid idő múlva – amikor a színész elhagyja a padlón látható háromszöget – a vonal túloldalán ismét láthatóvá válik. A technika a groteszk és szürreális képek létrehozását is lehetővé teszi. Ha a színészek a „Bermuda-háromszögben” állva a fényforrással párhuzamosan kihajolnak, a vetítési felületen láthatóvá válik az a testrész, amelyet a fényforrás „elkap”.

### Derékba törés

Az árnyéktechnika két felezővel ellátott árnylámpát alkalmaz, amelyek egyenlő távolságra helyezkednek el a vetítési felülettől. A jobb oldali fényforrás legalább egy méteres magasságban áll és felezői függőlegesen a vízszintes középvonaltól a felső peremig világítják meg a kijelölt területet. A bal oldali fényforrás a padlón található, és a vetítési felület alsó részét világítja meg a középvonaltól az alsó peremig. A vetítési felület közepén létrejövő



A Határtalanul című előadást (2015) megelőző workshop a Bóbita Bábszínházban. A vetítőfelületen az árnyékok láthatók. (Csizmadia Gabi magángyűjteménye)

vízszintes fekete vonal a két fényforrás által generált fénysugarak találkozásának következménye. A technika két színész vagy tárgy egyidejű alkalmazásával valósul meg. Az egyik színész a felsőtesttel hozza létre az árnyékokat, míg a másik színész a padlón mozog, az alsótesttel járulva hozzá a vizuális kompozíció kialakításához.

### Osztódás

A két felezővel beállított fényforrás segítségével a vetítőfelületen egyetlen színész két különálló árnyéka látható. Ezek az árnyékok specifikus dinamikát mutatnak, mivel a keresztirányban elhelyezett fényforrások lehetővé teszik az árnyékok „szétválását”. A színész minimális oldalirányú fordulásával és precízen koordinált, átlós irányú karmozdulataival irányíthatja az árnyékok különálló mozgását. Ezáltal az egyik árnyék mozgásba lendülhet, míg a másik statikus marad, ami azt az illúziót kelti, hogy két különálló entitás van jelen a vetítőfelületen, annak ellenére, hogy mindkét árnyék egyetlen színész tevékenysége. Az *Androgün* című árnyelőadás próbafolyamatának során, 2004-ben, Kuthy Ágnes rendező által két nem megfelelően beállított fényforrás következtében keletkezett az „osztódás” nevű optikai trükk, amelyet a rendező Kolozsi Angélával és Tatai Zsolttal azonnal integrált az előadás egyik jelenetébe. Az eltelt időszak óta sem publikációban, sem más árnyelőadásban nem lehet találkozni e technikával.

Az *Androgün* című előadás jelenetében egy pszichikai folyamat válik láthatóvá: a főszereplő nő alakja kettéhasad, és énei szétválnak. Az egyik én elutasítja a nőiességet, míg a másik önbizalmat próbál önteni belé. A belső konfliktus és küzdelem eredményeként a kettévált alak a jelenet végére megnyugszik és újra összeolvad.

A technika alkalmazásához felezővel ellátott két halogén árnylámpa kell. Ezek a fényforrások egyenlő távolságra helyezkednek el a vetítési felülettől, annak két oldalsó határával párhuzamosan. A fényforrások beállítása során a jobb oldali lámpa a vetítési felület bal oldalát, míg a bal oldali lámpa a jobb oldalt világítja meg, így keresztirányú megvilágítást hozva létre.



Az *Androgün* című előadás jelenete



Árnykurzus. SZFE. Bábrendező osztály. 2018. Fotó: Cseri Hanna



Hamupipőke, próba. 2024. R. Kuthy Ágnes. Budapest Bábszínház.  
Fotó: Piti Marcell

A technika alkalmazási lehetőségei folyamatosan bővülnek a kísérletezés során. Kiegészítő eszközök bevonásával az árnyékok „szétválásának” vizuális képe még összetettebbé és izgalmasabbá válhat. Például az egyik árnyék egy poharat tart a másik felé, egy másik árnyék egy üveget emel fel és tilt, ezzel komplex interakciót teremtve.

Ha két színes fényforrás egymással nagyjából szemben világít, akkor a testnek a fényforrás felé eső része annak színét reflektálja, vagyis olyan színű, mint a hozzá közelebb eső fényforrás színe. A vetett árnyék színét az áttellenes fényforrás világítja meg.

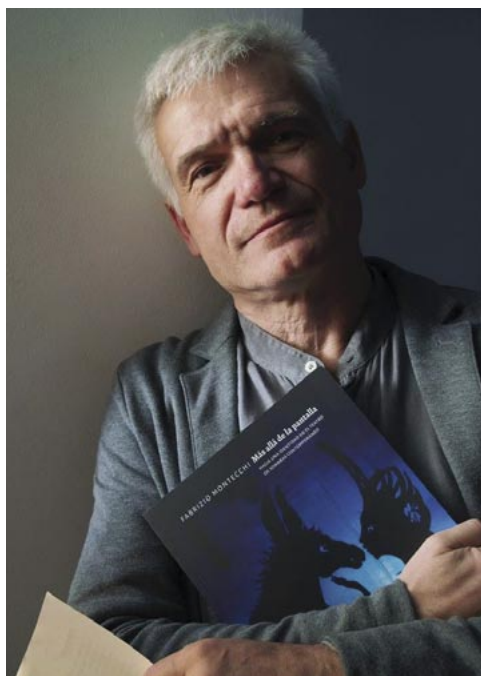
### Összegzés

A kortárs árnyszínház kialakulása és fejlődése szoros összefüggést mutat a fénytechnika folyamatos innovációival és azok kreatív felhasználásával. A fénytechnika fejlődése, az új fényforrások, a halogénizzók, a LED-ek és a hangulatvilágítások jelentős mértékben alakították és alakítják a mai

napig is az árnyszínházi formát. A fényforrások térbeli elhelyezésének lehetősége új perspektívát nyitott meg, lehetővé téve a korábbi kétdimenziós tér kiterjesztését. A fényforrás távolságának, magasságának és szögének változtatásaival újabb árnytestformák jöttek létre. A mobil fényforrások az árnyak dinamikus mozgását eredményezték. A fénytechnikai kiegészítők, mint a fényforrásokba épített effektek, a felezők, a színváltató eszközök, fóliák és a szűrők további eszközökkel bővítették a vizuális kompozíciók gazdagítását. Ezek az újítások nemcsak a látványvilág komplexitását növelték, hanem újfajta történetmeselési lehetőségeket is teremtettek, amelyek meghaladják a hagyományos narratív struktúrákat, és nagyobb teret engednek az egyedi, kreatív, absztrakt megközelítéseknek. Mindazonáltal a kortárs árnyszínház létrejöttéhez és folyamatos fejlődéséhez nagyban hozzájárultak a tradicionális árnyszínház formái és technikái, amelyek megteremtették az alapot e műfaj modern újraértelmezéséhez és kiteljesedéséhez.

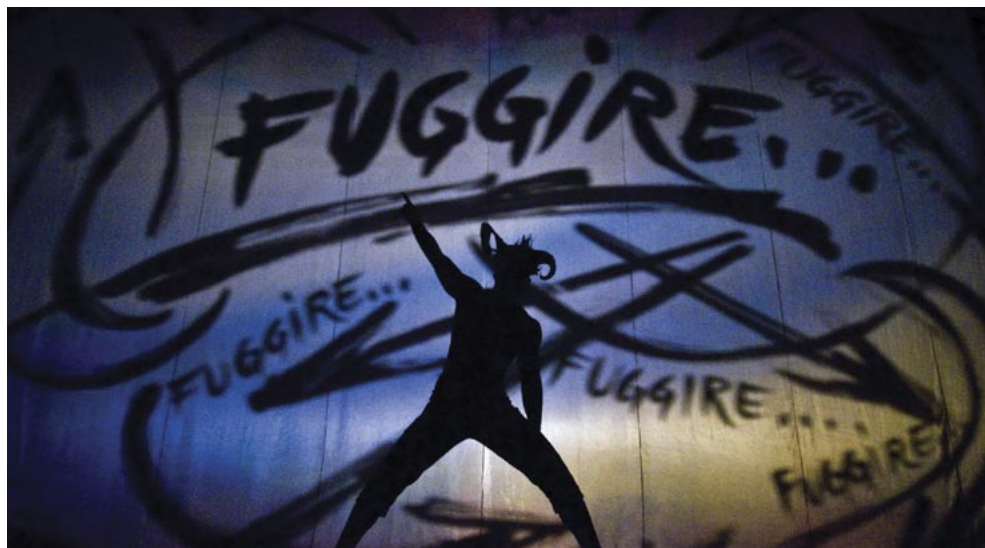
## TECHNICAL ISSUES IN TRADITIONAL AND CONTEMPORARY SHADOW THEATER

The emergence and development of contemporary shadow theater is closely linked to the continuous innovation and creative use of lighting techniques. Advances in lighting technology, new light sources, halogen bulbs, LEDs and mood lighting have shaped and continue to shape the shadow theater form. The ability to place light sources in different locations has opened new perspectives, expanding what was formerly just two-dimensional space. By varying the distance, height and angle of the light source, new shadow-body shapes can be created. Mobile light sources result in the dynamic movement of shadows. Lighting accessories, such as effects built into light sources, baffles, color-changing devices, foils and filters, added further tools to enrich visual composition. These innovations not only increase the complexity of the visual world, but also produce new ways of storytelling that go beyond traditional narrative structures and allow for more unique, creative, abstract approaches. Nevertheless, the forms and techniques of traditional shadow theatre remain the foundations for a modern reinterpretation and expansion of the genre, and still contributed to the continuing development of contemporary shadow theater



Fabrizio Montecchi olasz nyelvű könyvének címlapja: F. Montecchi árnyszínháza alcímmel

A szerző portréja



Szentivánéji álom (*Sogno di una notte di mezz'estate*). 2011. Rendező: Fabrizio Montecchi. Teatro Gioco Vita, Fotó: Jonathan Gobbi (Welche Rolle wird der Musik eingeräumt? Which role does the music play? Milyen szerepet játszik a zene?)

## Fabrizio Montecchi

### AZ ÁRNYVÁSZNON TÚL

#### AZ ÁRNYSZÍNHÁZ FORGATÓKÖNYVE

Részletesen beszéltünk a vetítő berendezésekről, a fényekről, az árnyvásznokról, a manipulációs technikákról (árnyékfigurák és az emberi test árnyékai) és az előadó szerepéről. A most felmerülő kérdések mind-mind ahhoz kapcsolódnak, hogyan lehet megtanulni ezt az összetett konstrukciót, ezt az egész technikai és nyelvi bonyolultságot kezelni, és egy előadásá formálni.

Ezeknek a kérdéseknek a mélyebb kifejtéséhez hosszú értekezésre lenne szükség. Így most csak néhány egyszerű megjegyzést teszek, amelyek a lehetséges megközelítésekre és módszerekre tesznek javaslatot.

#### A dramaturgia kidolgozása

Egy modern árnyszínházi darab kidolgozása, még ha írásos művön alapul is, nem kizárólag szöveg-dramaturgiára épülhet, hiszen ahhoz túl sok elem vesz részt végső formájának meghatározásában. Szükség van egyfajta sablonra, amely szöveges formában tartalmazza a dramaturgiát, de ezt az összes többi színházi nyelvel egy szintre kell helyezni. A zene, a fények, a mozgatósi technikák és az előadó munkája is aktívan hozzájárul a jelentés felépítéséhez. Ha például árnyékfigurákat és test-árnyékokat is használok ugyanabban a darabban, akkor ezekhez más-más dramaturgiai funkciókat kell rendelnem. Mikor használom az egyiket, mikor a másikat, és miért? Ugyanez érvényes, ha fekete vagy színes árnyékfigurákat alkalmazok, illetve amikor arról hozok döntést, hogy a vászon előtt vagy mögötte mozgatom őket. A választás mindig a dramaturgiából indul ki, és kötelező érvényű a darabra nézve.

#### A mű megírása

A testi árnyéktól az árnyékfiguráig minden manipulációs technika másképp hat a darabra és a beszélt szövegre. Lehet költői, epikus, spirituális

stb. az előadásunk, a lényeg: ki viszi színre a darabot, egy mesélő-előadó vagy egy színész-előadó? Egy karakter árnyéka-e, amely egy, az árnyvásznon előtt vagy mögött lévő árnybábtól származik? Esetleg egy emberi test árnyéka? Mi módon válik azzá? Az előadóra bízott mesélt szöveg megszüadítja az árnyakat a beszédszükséglettől. Az árnyékok közötti párbeszédhez olyan mozgásminőségre van szükség, amelyet nem adhat meg minden technika. Egy monológ gyakorlatilag kivitelezhetetlen, mert az árnyfigurák által alkotott árnyékok nem tudják kifejezni magukat hosszú szövegrészekkel. Az egyes szövegtípusok más-más problémákat vetnek fel, amelyekre a megfelelő technikák alkalmazása megoldást adhat. Ezért egy darab létrehozása előtt tudnunk kell, mikor beszél-tünk egy karaktert (ha árnyék, ha árnybáb, vagy ha hús-vér szereplő). Ezen fog múlni a megírás módja, de az is, hogy a színpadon hogyan alakul a játék. Következésképpen nem nélkülözhetjük, hogy a darab megírásakor (színrevitelekor) már komplex képünk legyen arról, hogyan fog kinézni a produkció.

#### A zenéhez való viszony

Az árnyék, tudjuk, nem kelt zajt. Egy néma jelenlét, amely csak az előadó lépéseiből, légzéséből, az árnyékfigurák zajából táplálkozik. Ezért van gyakran szükség a zenére, mert akár csak az árnyék, a zene is a levegőben lebeg, s ott, úgy tűnik, találkoznak és beszélgetnek egymással. Míg a hagyományos színházban a zene rendkívül fontos, és elsősorban az előadásmódot illetően tölt be támogató funkciót, a kortárs árnyszínházi darabokban szerepe sokrétűbb. Noha a zene még mindig és minden esetben a mozgatósi idejét és ritmusát szervezi (és ezért elsődleges „dramaturgiai” jelentőséggel bír), lehet egyszerű kísérő zene, sőt akár maga a dráma is (zenés színház).

A zene felhasználásának megannyi módja tartós hatást gyakorolhat a darab általános felépítésére. Lehetővé teheti a színészi játék támogatását, a szövegrészek elhagyását, a nagy lírai terek megnyitását pusztán a mozgatus révén, információt közvetíthet a hol-ról és a mikor-ról, vagy a szereplők érzelmi állapotáról.

Egy példa: az árnyékfigurától kapott árnyékokban komoly allegorikus kifejező erő rejlik ugyan, a pszichológiai állapotok színpadra vitele mégis nehézségekbe ütközik. A zene segíthet ezen, és ily módon helyettesítheti az árnyékfigurákat.

### **Az árnyékfigurák megtervezése**

Ha egy művet színpadra akarunk állítani, nem kerülhetjük el, hogy eldöntsük, melyik képzeletbeli világnak feleljen meg. Milyen grafikai vagy festői „titkosírással” rendelkezzenek az árnyékfigurák? Visszanyúlhatunk egy már létező univerzumhoz, vagy újat tervezhetünk, de minden esetben meg kell találnunk, hogy milyen lesz, és ennek logikus következményeként azt is meg kell éreznünk, hogyan épülnek majd fel az árnyékfigurák. Ezeket a döntéseket nem tudjuk meghozni anélkül, hogy figyelembe vennénk a mű formáját és tartalmát, valamint a színpadképre vonatkozó koncepciót,

a mozgatus fajtáit, az előadóhoz való viszonyt és a rendezői szándékokat. Átlátszó vagy átlátszatlan árnybábokat használjunk, stilizált vagy valóságű grafika, függőleges mozgatus vagy egy kétdimenziós maszk legyen: ezek mind meghatározhatják a választást, és olyan egyértelmű utalással szolgálhatnak, amelyet nehéz figyelmen kívül hagyni.

Az itt összefoglalt példákából könnyen elképzelhető, milyen nehéz elválasztani a technikai döntéseket a mű drámai szövegétől, a zenehasználatot az árnyékfigurák megrajzolásától, az előadó szerepét az alkalmazott vetítők, fényforrások koncepciójától, stb. Elengedhetetlen, hogy mindezek egyértelmű megfelelést mutassanak az előadás szövegében, amelynek ezen elemek kiegyensúlyozott összetételéből kell fakadnia. Csak így tudjuk kezelni az előadás létrehozásában rejlő komplexitást, mind a tervezési fázisban, mind pedig a kialakítás során.

*Fordította: Pilári Gábor  
Lektorálta: Goda Móni*

*(Schattentheater IV. – Jenseits der Leinwand [Árny-színház IV. – Az árnyvásznon túl] Einhorn-Verlag, Schwäbisch Gmünd, 2015.)*

## BEYOND THE SHADOW SCREEN

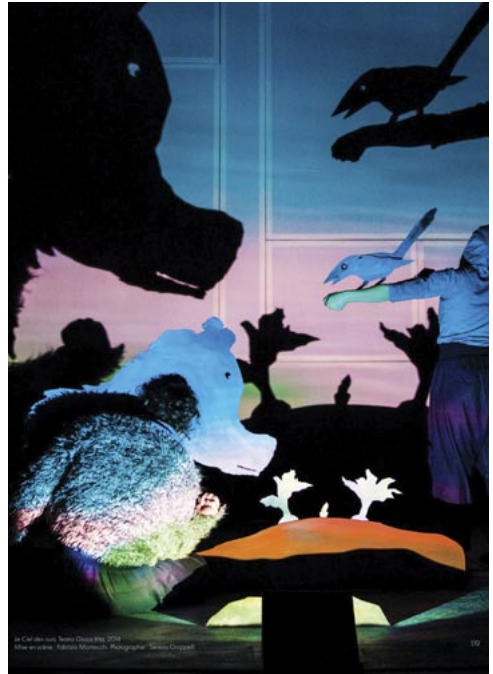
This is an extract from the book *Schattentheater IV (Shadow Theatre IV)* by Italian puppeteer and director Fabrizio Montecchi. In previous volumes, Montecchi has written in detail about projection equipment, lighting, shadow screen, manipulation techniques (shadow puppets and shadows of the human body) and the role of the performer. The questions that arise at this point concern learning how to manage this complex construction, all this technical and linguistic complexity, and to turn it into a performance. To discuss these issues in depth would require a long treatise. So, for now, the author offers a few simple remarks suggesting possible approaches to dramaturgy, writing the work, to music, and the design of shadow characters.



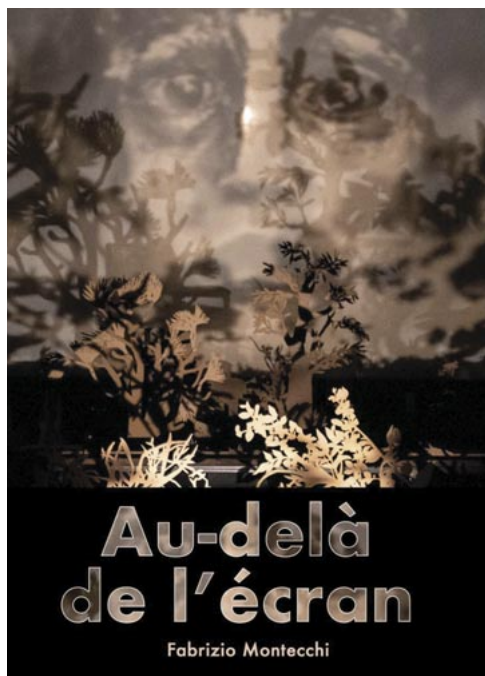
*A kivilágtott éjszaka (La notte illuminata)*, 2006. Rendező: Marco Ferro, Valeria Sacco. Teatro Gioco Vita. Fotó: Roberta Cavalieri  
(Wie eine Schattenfigur konzipieren? How to design a shadow puppet? Hogyan tervezünk árnyábót?)



*Orfeusz és Euridiké*, 1998. Rendezte: Fabrizio Montecchi. Teatro Gioco Vita. Fotó: Massimo Bersoni



*Le Ciel des ours*, 2014. Rendezte: Fabrizio Montecchi. Teatro Gioco Vita. Fotó: Serena Groppelli



A Montecchi-könyv francia kiadása és részletek a könyvből



## L'auteur

**Fabrizio Montecchi**, metteur en scène et scénographe, est né à Reggio Emilia, en 1950. Il a fait des études d'art et d'architecture. Il vit et travaille à Piacenza.

De 1977 à 2002, il a fait partie des collaborateurs permanents du Teatro Gioco Vita, avec lequel il a travaillé à la naissance et au développement de l'expérience unique en son genre qui est menée dans le domaine de l'artine pas ce théâtre.

De 1978 à 1985, il a participé à la préparation de tous les spectacles de la compagnie en assumant différentes tâches. Son premier spectacle en tant que metteur en scène et scénographe date de 1985 et s'intitule *FranciscoPaccoccioli*, auquel a fait suite *Le Corps subtil*, en 1988. Depuis 1993 jusqu'à ce jour, il s'est consacré sans discontinuer à la mise en scène et a dirigé une soixantaine de spectacles d'ombres. Parmi ceux réalisés avec le Teatro Gioco Vita, on peut citer : *L'Œuvre de feu* (1994), *Ophélie et Émile* (1998), *Les Amis de Zouko* (1999), *Circulus* (2001), *Minacci à Milan* (2002), *Popo e Stella* (2006), *Scrooge* (2008), *Petit bonif* (2009), *Chien bleu* (2010), *Le Songe d'une nuit d'été* (2011), *Petit Anacleto* (2012), *Terme de Porto Pin* (2013), *Le Ciel des ours* (2014), *Le Chevalier invisible* (2015), *Moun* (2016), *Dans l'ombre d'une lumière* et *Moi et Rien* (2017), *Le Plus Malin* (2018), *Sonia et Alfred* (2020), *Le Petit Roi des Fleurs* (2021) et *Cosmone* (2022).

Toujours en tant que metteur en scène et scénographe, il a aussi travaillé pour la Harjuuuli Dance Company et le Vivaio Omega, de Helsinki, *Katylon nolykänd* (2002) ; le *Biobattoli Teatr Latvi*, de Riga, *Wilma Anygony* (2011) ; le *Lukkuva Ciudadillo* italienne, de Ikkilpa, Roccia, *Sveit in Julpan* (2014), *Virginia Walk* (2017) et *Mo' d'eddi je bi' d'eddi* (2019) ; le *Kazalite Lurka Zador*, de Zador, *Jacov Neustrav* (2019) ; le *Dječje Kazalite Branka Mikolajevic*, d'Osijek,



Fabrizio Montecchi et Carlo Savarelli de qui écrivit avec le son l'œuvre *Il Teatro Gioco Vita* et les Argo en 2014. 2009 Photographie: Pierluigi Spavento

*Tajiri Vir* (2023) ; la Children's Theatre Company, de Minneapolis, (mise en scène en collaboration avec Peter Brissell), *Snowy Day* and *Cher Stories* (2016) ; et le *Dockentem Tint*, de Stockholm, avec lequel il a créé sept spectacles, parmi lesquels on peut citer *Kathleen* (1994), *Vem ska töra kuyter* (2007) et *Enkla* (2013). Pour la Fondazione Teatro comunale di Modena, la Scuola dell'Opera italiana Teatro comunale di Bologna et le Teatro Gioco Vita, il a fait la mise en scène de l'opéra *De l'ombre et verre* (2009).

**Marek Waszkiel**

## FABRIZIO MONTECCHI: AZ ÁRNYVÁSZNON TÚL

Ez a cikk a *Teatr Lalek* folyóirat korábbi számaiban elkezdett, 21. századi bábművészekről szóló cikksorozatot hivatott folytatni. Fabrizio Montecchi, az árnyszínház olasz megteremtője ugyanis nemcsak a bábművészet mestere, hanem mindenekelőtt a legkiemelkedőbb – sőt, bizonyos értelemben az egyetlen – művész, aki közel fél évszázada folyamatosan, következetesen és lenyűgöző mód-szerekkel alakítja a kortárs árnyjátékot.

Montecchiről nem fogok portrét írni, mert munkásságának bemutatása hosszabb szöveget igényelne. Az elmúlt pár hónap során ráadásul egy, az ő nevéhez fűződő nagyszerű könyv: az *Au-delà de l'Écran [Az árnyvásznon túl]* új változata is megjelent. Ennek a Charleville-Mézières-i Institut International de la Marionnette által kiadott különleges, lenyűgözően illusztrált kötetnek az ürügyén szeretném megosztani néhány gondolatomat a művészről és közel fél évszázadnyi munkásságáról. Az eredetileg olasz nyelvű kiadvány először 2015-ben jelent meg angolul és németül (az Einhorn Kiadónál), majd egy évvel később, Argentínában spanyolul is (UNSAM Edita). Az új, kizárólag online elérhető francia nyelvű kiadás az előző változatokat írja és bővíti tovább, bizonyos értelemben Fabrizio Montecchi főművét képezve.

Sejthetően mindenki, aki érdeklődik a bábszínház, és különösen az árnyszínház iránt, találkozott már Fabrizio Montecchi munkásságával, vagy legalábbis nevével. A ma már csaknem hatvanöt éves, Piacenzában élő és alkotó művész egész pályafutása a híres olasz színházi csoporthoz, a Gioco Vitához köti, melyet az 1970-es évek elején alapítottak, és amely a Diego Maja vezette színházi produkciós központ része. Fabrizio Montecchi a hetvenes évek második felében, tizenévesként csatlakozott a társulathoz, és elsősorban az ő nevéhez fűződik a Gioco Vita Színházban kikísérletezett és sikeresen továbbfejlesztett kortárs árnyszínházi technika. Montecchi (sz. 1960) elsősorban rendezőként és

díszlettervezőként tevékeny; művészeti és építészeti tanulmányokat folytatott, animációs technikákat gyakorolt, pedagógiai képesítésre tett szert, és az árnyszínház mesterévé vált. Továbbra is rendez, fejleszti az árnyszínház eszköztárát, ír, kiállításokat szervez, tanít, műhelyeket és árnyjátékosi oktatást vezet szerte a világon több tucat intézményben: színházakban, bábművész-képzőkön, fesztiválokon és színházi projekteken. A Gioco Vitánál eleinte animátor volt, az előadások és animációs játék társalkotója, majd rendezőasszisztens (az 1982-es *Gilgamestől* és az 1983-es *Odüsszeiától* kezdve), végül, az 1985-ben színre vitt *Pescetopoccodillo*-val teljesen átvette a felelősséget az előadások felett. Bár produkcióinak túlnyomó többségét a Gioco Vitánál alkotta meg, világszerte számos színházzal dolgozott együtt, többek közt Finnországban, Szlovéniában, Horvátországban, az Egyesült Államokban és Svédországban. A lengyel közönség két előadást láthatott tőle: az *Antigoné fantomját* (Białystoki Bábszínház, 2011) és *A békát* (Animációs Színház, Poznań, 2016). Emellett díszletek és árnyékok tervezőjeként is feltűnt jónéhány színházban és operában, többek között a milánói La Scalában, a londoni Covent Gardenben, illetve franciaországi, belgiumi, kanadai színházakban.

Árnyjátékai kezdettől fogva két külön nézőcsoporthoz szóltak: egyrészt a gyerekekhez, másrészt a felnőttekhez. Mindig társadalmi elköteleződés, fontos témák iránti érzékenység jellemezte őket: a gyermekkor jelentős témáit (barátság, elszigeteltség, magány, halál) vagy egyetemes emberi problémákat (hatalom, szenvedés, emberi kegyetlenség, küzdelem a sorssal) boncolgattak. A gyermekeknek szánt darabok közül leginkább az *Alice Csodaországban* (1997), a *Cirkoluna* (2001), a *Pépé és Stella* (2006), a *Ranocchio (Béka)*, (2009, 2016), a *Halál és a tulipán* (2014), a *Sonia és Alfredo* (2020) maradt meg az emlékezetemben. Fabrizio Montecchi rendkívül letisztult, ráérős és precíz dramaturgiával építi fel

előadásait. Rafináltan vezeti közönségét, nagy hozzáértéssel fokozza a feszültséget, ha kell, nevetet, ha kell, meghat. De mindenekelőtt a vászakra vetülő árnyak vonzzák a nézőt mágneses erővel. Előadásai lüktetnek az expresszív színektől, melyek palettája végtelennek tűnik. Az árnyékok technológiai változatossága, a látható vagy rejtett animáció, a vetítőfelületek sokfélesége és azok mozgása a színpadon, a fényforrások eredetisége, a színészi és táncos konvenciók összeolvadása a bábos konvenciókkal pedig ötletek, hatások és benyomások igazi vulkánját alkotja.

A felnőtteket megcélzó repertoárból *A tűzmadár* című legendás előadást kell feltétlenül megemlítenünk: ehhez az Igor Sztravinszkij balettje alapján íródott zenés, árnyas, táncos meséhez (1994) alkotói húsz év múltán visszatértek, a megújult változat pedig a mai napig megtekinthető. Sztravinszkij már-már megzabolázhatatlan zenéje és az árnyszínház színpadi lehetőségei robbanékony elegyet képeznek. A táncosok testiségének és az árnyak testetlenségének fúziója a színpadot betöltő, hihetetlenül kifejező absztrakt formákká áll össze. Színházi remekművel van dolgunk.

Fabrizio Montecchi ezen kívül is tucatnyi más felejthetetlen előadást tudhat maga mögött: ilyenek az *Orlando Furioso* (1991), illetve az *Orfeusz és Euridiké* (1998). Utóbbiban az alvilágból kivezetett Euridikét megmutató jelenet életem egyik legszebb színházi élménye is egyben. Az Euridikét játszó táncosnő felkapaszkodik a lépcsőn, majd kibontja széles, hosszú textilövét; az övön a hősnőre leselkedő pokol árnyképei tűnnek fel. Ez aztán a képzelőerő és színpadi virtuozitás!

Kétségkívül Montecchi nagy rendezései közé tartozik a *Csoda Milánóban* (2002), a *Szentivánéji álom* (2011) és *A nem létező lovag* (2015) is. Bár a Gioco Vita nemegyszer fellépett Lengyelországban, főként a Bielsko-Biala-i Fesztiválon, nekem mégis a białystoki *Antigoné fantomja* című előadásról maradt a legtöbb emlékem. Ez a produkció lényegében feltárta a lengyel közönség előtt a kortárs árnyszínház lehetőségeit. Nem sokkal a bemutató után a következőket nyilatkozta a rendező: *„Tudat alatt érzékelttem bizonyos rejtett előítéletet, amely mindig ott lappang*

*valahányszor az árnyszínház szóba kerül; egy meggyőződést, amely szerint az árnyszínház archaikus, elavult, a jelen kifejezésére képtelen forma lenne [...] Az árnyszínház olyan kommunikációs forma, amely fegyelmet és teljes odaadást igényel ahhoz, hogy a benne rejlő lehetőségek érvényesülni tudjanak. Kifejezőeszközeinek univerzumát olyan szabályok uralják, melyeket néha nehéz elfogadni és azonosulni velük. Az univerzumba való belépéskor mindenki aláveteti magát a játékszabályoknak, lemondva valamiről a saját természetéből, cserébe viszont másoktól nyerve el valamit. A szöveg, a színpadi nyelv, a rendezői szándékok, minden a tapasztalatcsere és a kölcsönös gazdagodás anyagát képezi. Ily módon az előkészületek a találkozás terepévé, a színház maga pedig a konfrontációk és a képzelet megfelelő helyszínévé válnak”.*

Akkoriban sok kollégámat (bár nem mindet) lenyűgözte Fabrizio Montecchi kortárs árnyékszínháza. Mások ragaszkodtak a művész által említett előítéletekhez. Aztán némiképp új megvilágításba helyezték ezt a különleges bábszínházi formát Tadeusz Wierzbicki visszavert fényvel végzett kísérletei, illetve a krakkói Figura Színház. Az árnyszínház azonban továbbra is alig ismert, ritkán látott műfaj Lengyelországban. Talán a *Az árnyvásznon túl* közelebb hozza majd az árnyszínházat némelyekhez – elsősorban azokhoz, akik számára eszköztára okoz nehézséget.

*Az árnyvásznon túl* nem tankönyv, és nem gyakorlati kézikönyv, bár az árnyszínház minden aspektusára kitér. Sokkal inkább a szerző évek során felhalmozott személyes reflexióit rögzíti, esztétikai, illetve történeti megközelítésből tárgyalva az árnyak elméleti-filozófiai vonzatait (ld. az első részt), majd egy, a szerző saját tapasztalatait és kísérleteit felvonultató beszámolóra, amely hatvannál is több megvalósult előadásra támaszkodik (ld. a következő három fejezetet). *„Szintetizálja – írja Montecchi – azt, amit árnyszínházi művészként folyamatosan kutattam, vagyis az árnyszínház újraélesztését a színpadi tér megújítása és az animátor figurájának előadóművésszé alakítása révén”.* *„Bár az árnyék elválaszthatatlanul kapcsolódik az animátor és a tárgy tevékenységeihez, mégsem kerül közvetlen fizikai*



Szentivánéji álom (Le Songe d'une nuit d'été). Rendező: Fabrizio Montecchi, 2011. Fotó: Jonathan Gobbi



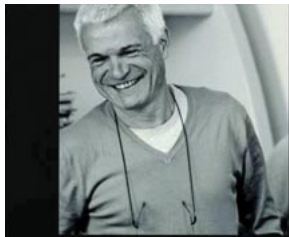
Ombres et fantomes de la scène (A színpad árnyékai és szellemei), 2014. Teatro Gioco Vita. Fotó: Claudio Autelli



Részlet Montecchi könyvéből



A kivilágított éjszaka (La notte illuminata), 2006



Fabrizio Montecchi

Fabrizio Montecchi, director and set-designer, was born in 1960 in Reggio Emilia, Italy and studied Visual Arts and Architecture. Now he lives and works in Piacenza.

In 1977 he started his so far uninterrupted professional career with Teatro Goco Vita and with this company he has worked on the development of a very important period for Contemporary Shadow Theatre.

From 1978 to 1985 he worked on all the productions of the Company as a shadow-player, shadow-creator and its assistant director, increasingly concentrating his attention on the role of director and set designer.

In 1985 he directed his first production *Perestrojoccoccoccò*, followed in 1988 by *Il Goco Sorite*. Since 1993 he has dedicated his work to directing and set designing some of the main productions of Teatro Goco Vita: *Ulysses* of Marco (1994), *Orfeo ed Euridice* (1996), *Giù anno di Loulou* (1999), *Cecilia* (2001), *Mincio* a Milano (2002), *Piave* e *Julio* (2006), *Sonno* (2008), *Sogno di una notte di mezza estate* (2011), *Piccolo Amore* (2012), *Donna di Porto Pin* (2013) e *Il caso degli orvi* (2014).

Seit 1978 bis 1985 hat er in allen Produktionen der Kompanie als Schattenspieler, mit Schatten-Konstruktionen und als Regisseur mitgewirkt, seine Aufmerksamkeiten konzentrierte sich mehr und mehr in Richtung Regie und Bühnenbild.

Im Jahr 1985 folgte sein erster Auftritt als Regisseur *Perestrojoccoccò*, dem 1988 *Il Goco Sorite* folgte. Seit 1993 konzentriert er sich ganz auf Regie und Bühnenbild und realisiert einige der wichtigsten Produktionen des Teatro Goco Vita: *Ulysses* (1994), *Orfeo ed Euridice* (1996), *Giù anno di Loulou* (1999), *Cecilia* (2001), *Mincio* a Milano (2002), *Piave e Julio* (2006), *Sonno* (2008), *Sogno di una notte di mezzanotte* (2011), *Piccolo Amore* (2012), *Donna di Porto Pin* (2013) und *Il caso degli Orvi* (2014).

Seit mehr als 20 Jahren ist Fabrizio Montecchi auch pädagogisch aktiv. Sein Ziel ist es, die Wissen über die zeitgenössische Schatten-theater zu verbreiten in -zu diesem Zweck hat er auch Bücher und zahlreiche Artikel über die Schatten-theater geschrieben. Auch führt

er Lehrgänge und Workshops auf der ganzen Welt durch und unterrichtet in verschiedenen Theaterschulen.

Fabrizio Montecchi ist Professor für Schatten-theater an der ESAM von Charleville-Mazières. 1994 startete er als Regisseur und Bühnenbildner seine Zusammenarbeit mit Docteur Jean Toulouze von Stockholm (Schweden). Seitdem hat er für diese Kompanie sieben Inszenierungen in weniger als 20 Jahren realisiert. Im Jahr 2003 begann seine Zusammenarbeit mit verschiedenen internationalen Kompanien: *Marinaruth* Dance Company (Irland, England), *Théâtre de l'Éclair* (Brüssel), *Children's Theatre Company* (Minneapolis, USA), *Viola Fictions* (Göteborg, Schweden), *BT* (Bukarest, Rumänien), *Lufilano* (Gleditsia, Slowenien).

Während des zurückliegenden 35 Jahren arbeitete er auch mit anderen wichtigen europäischen Theatern zusammen: *La Scala* di Milano, *Le Festival de Venise*, *L'Arca di Venezia*, dem *Teatro Regio* di Torino, dem *Teatro dell'Opera* di Roma und dem *Piccolo Teatro* di Milano, dem *Opera House* di Dijon (Frankreich), indem er Stücke für das Schatten-theater schuf.

2002 begann er als Bühnenbildner mit dem italienischen Choreographen Mauro Bigonnetti zusammenzuarbeiten, mit dem er wichtige Tansauführungen für das *Abend-letto* (2002, Tallinn) und das *Stuttgarter Ballett* (2006, Deutschland) schuf.

Für seine Inszenierungen bekam er mehrere Preise, außerdem hat er mit seinen Inszenierungen immer an den wichtigsten europäischen Festivals und Kindertheater- und Jugendfestivals auf der ganzen Welt teilgenommen.

Fabrizio MONTECCHI was awarded the Prix IM 2013 de la Transmission (Training and Education) by the Institut International de la Marionnette de Charleville-Mazières, "parce qu'il a su transmettre avec générosité aux générations suivantes des différents continents cet art ancestral de l'ombre pour qu'ils puissent en faire un langage contemporain à part entière. Également parce qu'il a suscité chez tant de jeunes artistes le goût de l'expérimentation des formes et de l'innécessable dramaturgique tout en leur inculquant une exigence et une rigueur sans pareilles."

Fabrizio Montecchi

Részletek a könyv zárófejezetéből, Montecchi-életrajzzal. Fotó: Federico Ferrari – Alessandro Nosolti

kapcsolatba velük, csak vetítés által érintkeznek. Ebben rejlik a kortárs árnyszínház egyik újítása. Ez az egyetlen olyan színházi kifejezés mód, amely a konkrét gesztus és az érzékelt kép között távolságot, teret feltételez. A néző látja a sziluettet animáló művészt, és távolabb az őt létrehozó cselekvésektől, az árnyékot is. A nézőre van bízva, hogy a két eseményt összekapcsolja, hogy együtt, és/vagy külön-külön értelmezi-e őket. Ha a színpadi cselekvések rejtve maradnak, a néző csak a létrehozott árnyképet látja, de képtelen azt bármilyen alkotói gesztussal összefüggésbe hozni.”

Fabrizio Montecchi elméleti koncepciója a kortárs árnyjátékról legalább olyan izgalmas, mint a munkái. „Az árnyszínház a jelenlét mindhárom – két fizikai, egy elvont – típusában rejlt lehetőségeket kihasználja, nem redukálja azokat (hiszen nem is redukálhatóak) pusztán az árnyékre. Gazdagsága éppen abban rejlik, hogy képes napjaink színpadán a test (animátor és tárgy teste) valamint az árnyék jelenlétét egyszerre megteremteni, mindazzal együtt, amit más-más természetük a tér és idő fogalmára nézve következményeként hordoz. Az animátor teste a jelen terében és idejében létezik, „itt és most” a színház nélkülözhetetlen tanúja. A test sziluettje olyan jelenlét, melynek státusza ingatag; kapcsolódhat egy másik térhez vagy időhöz, de nem mindig ez a helyzet. Az árnyék viszont jelen van, mégis úgy tűnik, mintha egy anti-helyen tartózkodna, kívül a színpad fizikai földrajzán, egy

másik, az miénktől idegen térben; illetve egy anti-időben, kívül a történelmi időszámításon, egy mostban, amely nem létezhet előtte és utána nélkül, és elválaszthatatlan a soha fogalmától. Az árnyékról kijelenthetjük, hogy nincs ideje, sem tere; a színpadot mint hiányzó jelenlét vagy jelenlévő hiány lakja be. Ha a reprezentálni azt jelenti, hogy megjelenítünk valamit, azt, ami nincs, akkor meggyőződésem, hogy az árnyszínház – a jelenlét különböző létmódjainak köszönhetően – tökéletesen teljesíti ezt a feladatot, túllépve a lát-hatóság határain.”

Fabrizio Montecchi *Az árnyvászon túl* című könyve három, alapvető fontosságú fejezetben mutatja be az árnyszínházi eljárásokat, a műfaj nyelvezetét és üzenetét. Tárgyalja a vetítőeszközöket, a fényforrásokat, a vetítőfelületeket, az árnyékot vető testeket, a sziluettek létrehozását, az előadások dramaturgiáját, az animátor szerepét és átalakulását előadóművésszé. A töbttucatnyi, produkciók során készült fotóval és a konkrét színpadi hatások elérését magyarázó számos technikai rajzzal ellátott kötet voltaképpen Fabrizio Montecchi művészi technikájának bemutatása. Megszoktuk, hogy a színházi gyakorlatokat különböző alkotók módszereivel azonosítjuk, a legismertebb példa erre Sztanyiszlavszkij színháza. Fabrizio Montecchi is saját módszert dolgozott ki: az árnyszínházat.

Fordította: Papp-Zakor Ilka

## BEYOND THE SCREEN

Fabrizio Montecchi's *Beyond the Screen* presents three basic chapters on shadow theater techniques, language, and message. He discusses projection devices, light sources, projection surfaces, shadow-casting bodies, the creation of silhouettes, the dramaturgy of performances, the role of the animator and his transformation into a performer. With dozens of photographs taken during productions and with numerous technical drawings explaining how to achieve specific stage effects, this book gives a clear presentation of Fabrizio Montecchi's artistic technique. Just as theatrical methods are identified with a specific artist, such as Stanislavsky's name used to designate the theater methods he developed, Fabrizio Montecchi's name will henceforth be identified with the shadow theater techniques devised by him.



Jávai wayang-bábok Dus Polett gyűjteményéből. Fotók: Szentendrei Antal





**Dus Polett**

## A MEGÉRTÉS FOKOZATAI

1998-ban azzal a céllal érkeztem Indonéziába, hogy a jávai színházi hagyomány legjelentősebb formáját, a wayang kulitot tanulmányozzam. A Surakartai Művészeti Akadémia (STSI) hallgatójaként gamelán zene szakon kezdtem meg tanulmányaimat, majd magánúton találtam arra a bábmester-dalangra, aki lépésről lépésre először a wayang technikába, később a wayang jelentésébe, üzenetébe avatott. Az indonéz tanulmányi út előtt már elvégeztem több művészeti alapképzést, évek óta foglalkoztam színházzal. Aktív résztvevője voltam a magyarországi utcaszínház hőskorának, dolgoztam nemzetközi újcirkuszban, ismertem a kortárs nyugati kőszínházi repertoárt, a megkerülhetetlen előadásokat, kanonizált rendezőket, alkotókat, drámákat. Úgy gondoltam, minden addigi tapasztalatom és tudásom segítségemre lesz abban, hogy a jávai árnyjátékot értem. Tévedtem. A jáván töltött idő előrehaladtával fokozatosan döbbenem rá arra, hogy az elsajátítható tudás határai végesek, nincsenek meg a referenciapontok, ismeretlen a kontextus, idegen a formanyelv. A jávaiak végtelen udvariassága és kedvessége mögött egy zárt közösségi élet, közösségi tudás rejlik. Egy, a jávaiak által tudott, számukra érhető rendszer, amelyből a nyugati „szemlélő” mindig kívül marad. Pedig én bent szerettem volna lenni. Meg akartam érteni, miként maradhatott fent a digitális világban egy több száz éves analóg művészeti forma, szinte változatlan formájában napjainkig. Miben rejlik a jávai árnyjáték, a wayang kulit ereje, hogyan gondolkoznak, érznek, élnek a jávai emberek, hol és miképpen történik meg a mindig következő varázslat? Csupa olyan kérdés, amelyek megválaszolására az addig ismert egyetlen utat ismertem: megfigyelés, helyes kérdésfeltevés, analízis, összegzés. Azonban a mindennapi élet történései, a befogadás általam ismert és megszokott

módjai megmagyarázhatatlannak bizonyultak. Hiszen milyen logikus válasz adható arra a helyzetre, amikor a művészeti akadémia vizsgaelőadására készülők csoport főpróbájában a jelen lévő dékán és az egyetem professzorai több órás beszélgetéssel töltött idő után mosolyogva közlik, hogy aznap nem lesz sem próba, sem pedig bármi más érdemi munka, mert az érzés (rasa) és a körülöttünk lévő energiák nem támogatják az elmélyült alkotó folyamatot? Vagy amikor a szomszéd szól, hogy a kertben álló banánpálmák körül egy nagyon kedves szellem lakik, nyugodtan tesszük, zenésztársunktól pedig a rontások kivédésére alkalmas mágikus övet kapunk, hogy viseljük a ruhánk alatt? Mindezeket teljes egyetértésben, megkérdőjelezhetetlen bizonyosságként, a valóság egyetlen lehetséges interpretálásaként. Ez nem az a szemlélet, nem az a megközelítés, amit Európában megszoktunk, amiben felnőtünk, amit tanultunk, ahogy a világról gondolkodunk. Ez valami egészen más. Kulturális szakadék? A megértés lehetetlensége? Abban biztos voltam, hogy az európai kulturális hagyomány válaszai az emberi életre, a fejlődést a maximalizált fogyasztással azonosító nyugati civilizációs normák, valamint a logocentrikus világkép olyan szellemi örökségek, amelyek hátráltatják a jávai élet és etika megértését. Ha valóban szeretnék elmélyülni az addig ismeretlen és érthetetlen világban új, tiszta lappal kell kezdenem. A megértéshez vezető egyetlen járható útnak az „én” felfüggesztése, a minden addig tanult és tapasztalt norma elfelejtése, a kritikai megközelítés és a kérdésekre adott racionalista válaszok kiiktatása bizonyulhat. A szellem, az intellektus pőrre vetkőzött, meztelen újjászületése. El kellett indulni egy ismeretlen, titkokkal teli úton a megértés felé. Nehezen, bizonytalanul, azzal a mardosó kérdéssel és kétellyel viaskodva, hogy mindez megéri-e, hogy van-e esély arra, hogy nyugati

emberként a jávai rendszert, a jávaiságot valaki megértse? Létezik-e egyáltalán kulturális beágyazottságtól független megértés? Miért vagyunk képtelenek szempontváltás nélkül a megértésre?

Azon túl, hogy a barátokkal, ismerősökkel, tanárokkal sokat beszélgettem a jávaiságról, minden egyes wayang előadás alatt azt éreztem, hogy a wayangban találok meg az igazi válaszokat. Hogy a wayang megértésével a jávai etika, életszemlélet, kozmológia, hitrendszer megértéséhez, egyúttal a kívülről-nyugati szerepkörből a közösség felé mozdulhatok. Amint arra a következtetésre jutottam, hogy számomra a jávaiság és a wayang kutatása ugyanaz az út, mint színházzal foglalkozó szakembert az a kérdés izgatott leginkább, hogy a wayang formakincsében hol találhatóak azok az univerzális kódok, amelyek mind a jávaiak, mind pedig egy nyugati ember számára is referenciális erővel bírhatnak. Léteznek-e egyáltalán univerzális kódok?

Ezekre a kérdésekre akkor még nem tudtam a választ, csak annyit tudtam, hogy a wayangról minden lehetséges tudás birtokába szeretnék jutni. Nem tudnám biztosan kijelenteni, hogy az 1998 őszén megkezdett út végére értem. Ami biztos, hogy az azóta eltelt több mint 25 évben a wayanggal való kapcsolatom folyamatosan alakult, mélyült, változott. Változatlan a csodálatom és tiszteletem a jávai emberek iránt, és továbbra is mély kötelékek fűznek a wayang kultúrához. Az elkövetkezendőkben megkísérlem felidézni a saját megértésem fokozatait, a múltban bekövetkezett, az életemre azóta is hatást gyakorló változásokat úgy, hogy a mindent megszépítő messzeség és távolság ellenére is elkerüljem az „idegen kultúrára vetett romantikus pillantás hibáját!”

### A tudás felfüggesztése

1998 őszén járunk tehát, az első *jumat kliwon*<sup>2</sup>-on, amikor wayang kultúrt látok a TBS<sup>3</sup> Pendopójában<sup>4</sup>. 9 óra szédület. Folyamatosan kérdezem jávai

ismerősömet a szereplőkről, a történetről, próbálok követni a vászon előtt zajló eseményeket, értelmezni azt a közösségi együttlétet, amiben a nézők osztoznak. Mi történik? Emberek beszélgetnek, esznek, isznak, nevetgélnek, a férfiak dohányoznak, kávéznak. Vásári hangulat egy színházi előadás alatt? Van, aki feláll és hazamegy, vagy átül a paraván másik oldalára, az idő előre haladtával a zenészek közül többen, az énekesnők egymás vállának dőlve, a nézők összebújva alszanak. És mindeközben egyetlen ember végig törökülésben mozgatja és szólaltatja meg a számtalan bábót, irányítja a háta mögött ülő zenekart, kiszól a közönségnek, improvizál, humorizál, nevetet, beszél, mesél. Csoda. Másnap rengeteg kérdést intézek a mesteremhez a bábosról, a dalangról, a történetekről, a múlttól, a hagyományokról. És ő cinkosan, összehúzott szemekkel hol válaszol, hol visszakérdez, hol hallgat, leginkább hallgat és néha, nagyon ritkán beavat egy kis titokba. Hosszú hónapokon keresztül sokat gyakorlunk és rengeteget tanulok a közösen eltöltött tanórák alatt. Az esős délutánokon fokozatosan mutatja meg és adja át a generációkról generációkon át hozzá eljutott tudást, a bábmozgatási technikákat, a harc jeleneteit, a bevezető énekeket, az improvizáció lehetőségeit és dramaturgiai teret. Mesél a szereplők jelleméről, belső tulajdonságairól, küldetésükről, harcaikról, az összefogás és az alázat fontosságáról, a hitről, a jó döntésekről, a segítő erőkről. A múltó hetek, hónapok alatt az óráink egyszer csak abba a világba vezetnek, aminek a megismerésére törekedtem: mert már nem pusztán a wayangról van szó, hanem a wayangban megjelenő jávai etikáról, filozófiáról, magáról a jávaiságról, arról, hogy minden ember két részből áll. A mások által látható külső megjelenésből, a *lair*-ből és a belső lényegből, a *batin*-ből. Hogy a *lair*-hoz tartozik az öt érzékszerv és a racionális gondolkodás, míg a belső ember, a *batin* a szem elől rejtett, lényege a minden létező eredetéhez, az Egyhez kapcsolódik, sajátja

1 Edward Said/Christoph Burgmer: Bevezetés a posztkoloniális diskurzusba. *Magyar Lettre International*, 28. szám. (1998. Tavasz)

2 A Gergely-naptár és a jávai holdnaptár együtállásának csütörtök napi előestéje

3 TBS-Taman Budaya Surakarta

4 Pendopo-oldalt nyitott, felül fedett csarnok

a hatodik érzékként nevezett intuitív belső érzés a *rasa*, ennek fejlesztése elemi érdek, mert a jól működő intuitív „én” segítségével éri el az ember a legbelsőbb látás és felismerés képességét. A vele töltött beszélgetésekből értettem meg, hogy mit jelent a jávaiak szerint „jól és helyesen élni”. Hogy miként gondolkodnak az egyén szerepéről a közösségben, hogyan rendelik alá egyéni érdekeiket a közösségi érdekeknek, hogyan képesek az egyéni célok, a közösség, család és végül az univerzum céljának összehangolásával egy indulatok nélküli, harmonikus létállapotot létrehozni?! Hogy miért fontos annak a felismerése, hogy az egyes ember nem pusztán a saját életéért felelős, de a közösség pillanatnyi állapotáért is? Hogy miért elengedhetetlen az önzetlenség és az alázat. Hogy a kedves és udvarias jávaiak tudatosan fejlesztik személyiségüket annak érdekében, hogy képesek legyenek uralni érzéseiket, hogy jól működtessék a tolerancia, a támogatás, az elfogadás és a megértés képességét. Hogy miért fontos, hogy az ember felismerje és elfogadja a társadalomban és a közösségben meghatározott célját és feladatát? Hogy az ember, mint a kozmosz egységnyi, elemi cselekvő része tudatában kell legyen a szabad akarat törvényének: hogy minden pillanatban választás előtt áll – ahogyan azt a wayang történetek hősei is példázják. Dönthet jól és dönthet rosszul is. Döntése pedig attól függ, hogy választása dühből, haragból, félelemből vagy bölcsességből és harmóniából születik-e. Annak érdekében, hogy a harmónia mind az egyén, mind pedig a közösség szintjén állandósuljon, mindenkinek dolgoznia kell belső énjén, a *batinon*. Egy erős belsővel megáldott ember mindig ura az érzelmeinek, tökéletesen tisztában van az ok-okozat törvényével, minden a világban zajló dolgot türelemmel fogad. A batin erősítésével mindig tudható, hogy mikor jött el a cselekvés ideje, hiszen a cselekvés pillanata tökéletes összhangban lesz a kozmosz ritmusával. A szellem és a belső ember művelése révén juthatunk el a bölcs, etikus és harmonikus élethez. A belső ember folyamatos kapcsolatban áll a szívében lakozó Istennel, ezért az élet nem más, mint egy folytatódólagos ima. Nincs különbség profán és szakrális

között, minden az oszthatatlan egyben létezik. Ezek a jávaiság fő üzenetei, ezek a tanítások szövik át a wayang történeteit.

Sokat tanultam az előadások ikonográfiájáról, a példázatokról, a wayang szimbolikájáról és mindarról a komplexitásról, ami a wayangot jellemzi. Fokozatosan értettem meg, hogy a wayang nem pusztán szórakoztatás, de a közösségi tudás tárháza, etikai kódex, életvezetési tanácsadás, a mindennapi élet és a nevelés fontos része. Hogy az eljátszott történetek, a megelevenedő karakterek jelleme, a hősök útja, kétélyeik, vívódásaik, csatáik a jó és a szép szerves összekapcsolódása a jávai ember számára irányt mutató példabeszédek. Hogy a wayang fontos szocializációs esemény, ahol rég nem látott ismerősök, családtagok találkoznak, beszélgetnek, pletykálnak, megvitatják az őket érintő kérdéseket. Ámulattal és irigykedve figyeltem estéről estére, ahogy a legkisebb gyerekek is ismerik és felismerik a különböző karaktereket, szereplőket, és jól ismerik a szájhagyomány útján terjedt, a mai napig aktív közösségi tudatban élő mondákat, legendákat, a hősök cselekedeteit. Elbűvölt a nagy dalang mesterek, Ki Manteb vagy Ki Anom Suroto virtuóz technikája, képzett hangja, életereje, kitartása, humora, és a mód, ahogy a nézők figyelmét 9 órán át ébren tartották. Ahogy teltek a hónapok, fokozatosan értettem meg a tanultakat, hogy a wayang minden technikai mozdulatának, a kellékek helyének, a dalang feje fölött lógó szent madárnak, a méccesként szolgáló Garudának épp úgy, mint az életfának spirituális, misztikus jelentéstartalma van. A nap- és évszakok változása, az emberi lét és a világ egysége, harmóniája, az istenek segítő szándéka, az ember lelki síkjaira fókuszáló, bölcs életvezetés kerül hónapról-hónapra felmutatásra minden wayang játékban. És mindaz, amit addig tudni véltem az embereket mozgató belső erőkről, a művészet céljáról és feladatáról, az egyén mint szuverén lény és a közösség viszonyáról, megkérdőjeleződött. Fokozatosan tanultam meg elfogadni a jávai etika alaptanításait, mert tudtam, hogy a harmóniára és a boldogságra való igény emberi alapszükséglet,



Dus Polett wayang-előadása, 2015. Budapest



nincs köze civilizációs fejlődéshez, országhatárhoz, identitáshoz. A wayang volt a biztos oszlop, a megtartó erő, a zsinórmérce, az útjelző. Akkor és azóta is sokan és sokszor kérdezték tőlem, hogy miért érdekes egy európai ember számára a jávai árnyjáték azon kívül, hogy szép. És én mindig megkísérlem elmondani, hogy az a tudás, ami mentén a jávaiak az életüket élik, valaha a miénk is lehetett, hogy az élet valójában végtelenül egyszerű, ha a szívünk szavát követjük és nem hagyjuk, hogy a szív hangját felülírja az okos agy, a bölcs „én”, a társadalmi elvárás vagy a közhangulat.

### **Hogyan lehet Európában wayangot játszani?**

Logikusan következik a kérdés, hogy a wayang értése segít-e abban, hogy a nyugati színházi hagyományokba integráljuk. Más szavakkal: lehet-e adaptálni a wayangot az európai színpadokra? Ha igen, hogyan?

Hosszú évekig foglalkoztam a kérdéssel. A nyilvánvaló kulturális és szellemi szakadék a kortárs jávai wayang és a kortárs európai színpad között hosszú ideig feloldhatatlanná tette a kérdést. Félő volt, hogy bármely wayang kísérlet nem tud majd többet jelenteni egy európai színpadon, mint izgalmas kulináris élmény, egzotikus csoda, egy kulturális majom a zárt ketrecekkel kialakított állatkertben. Mint ahogy az minden távolkeleti színházi formára igaz, a kulturális és színházi jelek felismerése és dekódolása nélkül a látott darab maximum esztétikai műélvezet lehet, de semmiképpen sem morális vagy intellektuális kihívás. A wayang adaptálhatóságával kapcsolatban a formai és tartalmi elemeken túl további nehezítő tényező az idő. Bár Peter Brook 1985-ben Avignonban bemutatott kilenc órás Mahábháratájával évekig turnézta Európában, mégsem állítható, hogy egy tradicionális wayang előadás olyan érdeklődésre tarthatna számot, mint egy Brook-i adaptáció. Még Brooknál is nehézséget jelentett, hogy a wayang-történetek alapját is képző Mahábhárata története, cselekményváza, szereplői szinte teljesen ismeretlenek az európai nézők előtt.

Magyarországon is több tradicionális wayang előadás megfordult már, mindegyik esetben rövidített formát adtak elő.

A 2023-as Karakulit Fesztiválon, Pécsen a magyar közönségnek is lehetősége nyílt arra, hogy egy izgalmas újítással találkozzon. Ki Purbo Asmoro előadásának érdekessége – a magyar gamelán zenekar részvételén túl – Kitsie Emerson kivetített fordítása volt. A Surakartában élő kutató évekkel ezelőtt kezdte el kulturális tolmácsként kísérni Ki Purbo dalangot. Az előadások alatt egyrészt fordítja a bábos beszédét, másrészt a megértést könnyítő információkat ír a kivetítőre.

### **Wayang kísérleteim**

Hosszú évekig nem tudtam eldönteni, hogy a tradicionális kontextusától megfosztott wayang előadás, valamint a bábok által jelölt személyiségjegyek ismerete nélkül milyen bábhasználattal lehet értelmezhető előadást létrehozni? Hiszen Arjuna bábja nem pusztán az 5 Pandawa testvér leginkább szívtipró tagjának a megjelenítése, de az „arjunaság” a hódító, szexi, mégis nemes, jellemes férfiaság szimbóluma. Bima bábja nem pusztán a leghatalmasabb, testi erejét tekintve utolérhetetlen testvér, de a „Bimaság” a nyers erő, a célkitűzés, az elszántság szimbóluma is. Hogyan lehet tehát a háttértartalmuktól megfosztott bábokat jelentésük szerint használni?

Több kísérlet és hosszas megoldáskeresés után döntöttem úgy, hogy el kell engedni bizonyos tartalmakat, nem lehet a wayang minden értelmezési szegmensét áttemelni még akkor sem, ha ismertetőanyagokat oszt szét az ember az előadás előtt, vagy az előadás promóciójában tesz meg mindent az ismeretátadásra. A bábokat tehát a wayang bábtechnikáját használva kell mozgatni, meg kell őrizni a karakterek személyiségjegyeit, de nem szabad ragaszkodni a bábok valós, eredeti figurájához.

Másik megoldásra váró kérdés az volt, hogy egy olyan színházi hagyománnyal bírj országban, ahol a bábszínházi keret leginkább a gyerekszínházat jelenti, hogyan lehet a wayanghoz méltó módon generációkat összetartó, generációkat összefogó előadást létrehozni.

Az árnyék, mint a tudat árnyékszemélyisége, a persona megközelítése tűnt a leginkább izgalmas értelmezési keretnek. Olyan mesét kerestem tehát, mely

többrétegű értelmezési tartománnyal bír, amely alkalmas a mese ősi funkciójának betöltésére – azaz a gyerekek is értik a mese egy szintjét, a felnőttek pedig egy másik értelmezési szinten tudnak kapcsolódni az előadáshoz. Egy olyan jávai mesére esett végül a választásom, mely egyrészt szép, fordulatos történet egy szerelemről, ugyanakkor egy teremtménysz az esőről és a monszunról, egy mélyebb olvasatban pedig gyönyörű példázat arról a küzdelemről, amit a szellem és a lélek vív az ego megnyilvánulásaival: a félelemmel, a hatalomvágygal, a kapzsisággal, a falánksággal és a cinkos hallgatással. Az *Esőkirály és a szépséges Jázminvirág*<sup>5</sup> dramaturgiai íve a klasszikus mesedramaturgiát követte. A történetet úgy kellett dialógusokra és narrációra osztani, hogy a cselekmény érthető legyen, pont annyi ideig tartson, ameddig a nézői türelem tart. Attól tartottam, hogy bár a történetet és a cselekményt érteni fogják a nézők, a bábok mozdulatainak eredeti jelentését nem. Pontosan ugyanez történik a tradicionális jávai tánc nézése közben az európa nézővel. Gyönyörködik a táncosnő és a mozdulatok szépségében, kifinomultságában, de nem érti sem a történetet, sem pedig a táncmozdulatok jelentését. Arra gondoltam, hogy összefésülöm a két értelmezési mezőt és a klasszikus wayang árnyjátékot kiegészítem egy paralel zajló táncelőadással, ahol a táncosok egyidejűleg elevenítik meg egy-egy báb karakterét és a bábmozgással párhuzamosan végzik mozdulataikat. Az általam választott és színpadra vitt mesének a központi jó figurája Jázminvirág hercegnő, központi intrikus, rossz figurája pedig a szolgáló gonosz fia, Nasiman. Őket, kettejükét személyesítettem meg élő szereplőkkel. Amikor a két központi figura bábja mozgott a paraván mögött, a paraván előtt a báb mozgásával szinkronban élő szereplő elevenítette meg az éppen játszott jelenetet. A paraván a hármastárok hagyományképeinek megfelelően egy hármastáratú tér lett, melynek középső felében történt az árnyjáték, két szélső osztatában pedig a táncosok kísérték az előadást. A paraván és a bábos mögött helyez-

kedett el a kis létszámú gamelán zenekar. A zenei kíséretben a klasszikus gamelán darabokat ötvöztük kortárs elemekkel, valamint a magyar népdalkincs motívumaival. A szereplők tradicionális ruhában játszottak. A mese folyamatosan és végig narrálva hangzott el, illetve a párbeszédés részeknél a wayang hagyományokhoz hűen több hangnemben. A klasszikus wayang játékhoz hasonlóan az előadások nagy részében lehetőség volt a paraván mindkét oldaláról nézni az előadást. Az előadást 3 év alatt rengeteg helyszínen, sokféle közönségnek játszottuk, még látássérültek számára is készült egy felkérésre akadálymentesített bemutató.

Sikerült-e az eredeti célítűzéseknek eleget tétel olyan előadást létrehozni, amely az esztétikai élvezeteken túl a wayang mélyebb jelentésébe is enged bepillantani? Nem tudom. A nézői visszajelzések alapján az biztos, hogy a nézők kortól függetlenül értették a cselekmény ívét, azonosították a szereplőket, rájöttek arra, hogy a két főszereplő bábja elevenedik meg a táncban, és ami a legfontosabb: együtt drukkoltak a szerelmes Esőkirálynak, hogy sikerüljön elnyerni szerelme szívét.

A dramatikus wayang adaptáción túl egy másik irányban is kísérleteztem a wayanggal. A „Wayang Experimental” előadásában azt vizsgáltuk, hogy a bábok által keltett árnyakkal milyen textúrákat lehet több fényforrással létrehozni. A tradicionális előadástól eltérően egy rögzített és két mozgó fényforrást használtunk képi textúrák létrehozására. Az előadást kísérő klasszikus nagygameán zenekart arra kértem, hogy a mozgások keltette vibrációra improvizáljanak. A zene és a képek szerves egységével azt a wayang hagyományt szerettem volna követni, hogy a zenekar és a bábos állandó és folyamatos kölcsönhatásban egymásra figyelve, együtt játszva hozzák létre az előadást. A nagyon laza dramaturgiai ívre felfűzött, narráció nélküli cselekménysorral, a gamelán improvizációval és a textúrák egymásba folyásával a wayangban megélt időélményt szerettem volna egy nyugati ember számára is meg tapasztalhatóvá tenni.

5 Herbert Friedrich: *Az Esőkirály és a szépséges Jázminvirág*. Móra Könyvkiadó, 1985.



Jávai wayang-bábok Dus Polett gyűjteményéből



A zenekar improvizációja és a mozgásos improvizáció álomszerű állapotot eredményezett. A színpadi keret – a jávai élményeket idéző módon – egy szabadtéri, parkos, fákkal körülhatárolt színpad volt. Hangulatát tekintve sok tekintetben hasonló a jávai hagyományokhoz, hiszen a helyszínen a jelenlévők ettek, ittak, beszélgettek csakúgy, mint a kilenc órás jávai előadások alatt. Ezzel a kísérlettel elsősorban arra fókuszáltunk, hogy a hagyományos európai színházi kereteken kívül, egy improvizációs etűdben mi az, ami a wayangból értelmezhető? A nézői visszajelzések egyértelműen a szokatlan időélményre, valamint a megszokott nézői befogadástól eltérő, sokrétűbb, élményalapú, impresszív befogadásról számoltak be.

Bízom abban, hogy ezekkel a munkákkal is segíthetem, hogy bővüljön azon alkotók, kutatók száma, akik a wayangot – ha csak formanyelv szintjén is –, de ismerik, tanulmányozzák, használják. Hogy legyünk minél többen, akik a virtuális közösségek és a digitális terek korában őrizzük és folyamatosan újrateemtjük a fizikai és szellemi szinten is összetartó közösségek üzeneteit és bölcsességeit. Még ha analóg válaszokat adunk is a digitális világunk által elénk tárt kérdésekre, de ezek a válaszok legyenek az univerzum több ezer éves törvényeivel harmóniában lévő, emberi válaszok.



Az Esőkirály és a szépséges Jázminvirág című jávai mese előadása

## DEGREES OF COMPREHENSION

The author, Dus Polett, went to Indonesia in 1998 in order to study wayang kulit, the most significant form of Javanese theater tradition. As a student at the Surakarta Academy of Arts (STS), he began his studies in gamelan music and then studied with a master puppeteer, *dalang*, who introduced him step by step to the *wayang* technique and later to the meaning and message of *wayang*. Before going to Indonesia to study, he had already completed basic art courses and had been involved in theater for many years. He had been an active participant in the street theater era in Hungary, had worked in international new circus, was familiar with the contemporary Western brick and mortar theater repertoire, and was familiar with the performances, canonical directors, creators and dramas. He believed that all his experience and knowledge would help him to understand the Javanese shadow play. This was, as he writes, a misunderstanding, and he describes the experiences and the things he had to learn in his journey to comprehend *wayang*.

## Mag Eszter

# BÁBSZÍNHÁZ A VILÁG TÚLOLDALÁN

### INTERJÚ A KORTÁRS WAYANG KULITRÓL

Benczi Tekla Enikő és Sánta Yvette a Darmasiswa ösztöndíj elnyerése után kapott lehetőséget arra, hogy a 2023/2024-es tanévben Jáván, az ISI Surakarta Egyetemen tanuljon indonéz wayang bábjátékot. A wayangot Európában többnyire úgy ismerjük, mint a rituális bábjátás legautentikusabban megmaradt formáját. A bábszínészekkel a wayang kortárs jelenlétéről és az elmúlt egy évben szerzett tapasztalataikról beszélgettünk.

● **Mag Eszter:** *Egész éjszakán át tartó ünnepi előadások, papi szerepben megjelenő előadó és arannyal díszített bábok, ezek jutnak eszünkbe először a wayangról. Ti most testközelből tapasztaltátok ezeknek az előadásoknak a varázsát. Milyen mítoszok és tévhitek vannak a wayang kulittal kapcsolatban? Mi az, amit azonnal meg tudnátok cáfolni, van-e amiről előtte is hallottatok, de egész máshogy működik a valóságban?*

– **Benczi Tekla Enikő:** Ezeknek a tévhiteknek az alapja a keleti, vallási eredetű események túlmisztifikálása. Persze rituális gyökerei vannak, de a jávaiaknak a wayang a hétköznapiak része. Van, hogy podcastként hallgatják, vagy egy utazás alatt előadás-felvételt néznek.

– **Sánta Yvette:** Hetente akár több wayang előadást is tartanak és fel se merül, mint itthon, hogy ez csak gyerekeknek szólna. Van, ami megtartotta a tradicionális hosszúságot, de nagyon sok a rövidített, 4-5 órás verzió, vagy akár a 1,5 órás. Valószínűleg ebben a Covidnak is szerepe volt, mert a szabályozások miatt kettőig be kellett fejezzék, és ez szükségszerűen redukálta az előadást. A ritualitás helyett inkább azt láttam, hogy mostanra egy közösségformáló és szórakoztató szerepe van. Nagyon aktív része az emberek életének, de nem spirituális tekintetben.

– **Benczi Tekla Enikő:** Esetleg ha a palotákban játszásk vagy valamilyen ünnep van, akkor tényleg emelkedett és rituáliszerű az előadás. Például ez is

egy tévhit. A wayang kulit nem egységes Jáván. Soloban és Yogjakartában is van olyan egyetem, ahol tanítanak *pedalangant*. Mind a két városban van palota, ahol szintén folyik képzés. Még az ezekben az intézményekben tanulók vagy tanárok sem tudnának általánosságban beszélni arról, hogy milyen a wayang kulit, mert mindenhol más-más stílust képviselnek. Persze vannak köztük hasonlóságok.

– **Sánta Yvette:** Maguk a paloták pedig a szultán-ságok és hercegségek korából maradtak meg. Még mindig léteznek ezek a királyi családok, viszont demokrácia lévén már nincs politikai hatalmuk. Sokkal inkább a kultúra szervezésében és támogatásában van szerepük, ezért is történik ott dalang-képzés és tartanak wayang-előadásokat. Mint az Eszterházyak anno Haydnnel és a báb-operákkal.

● **Mag Eszter:** *Túlmisztifikáljuk ezt, mint mondtátok, de a wayang kulit, a feldolgozott történetek, a Rá-májana és a Mahábhárata miatt is még mindig kapcsolatban áll egyfajta vallásos szellemiséggel. Manapság ez hogyan nyilvánul meg?*

– **Sánta Yvette:** Mivel a wayang kulit a nagy hindu eposzokat dolgozza fel, eleinte azt hittem, hogy a hindu filozófia, szemléletmód vagy életmód sokkal erősebben jelen van Jáván, de jóval összetettebb helyzet. Az iszlám a hivatalos vallás, de természetesen hatással volt a kultúra fejlődésére a hinduizmus, illetve megmaradtak az indonéz animista szokások elemei, és ebből alakult ki a *kejawen*, a jávai gondolkodásmód rendszere. Ezek között persze rengeteg ellentét és ellentmondás van, de nagyon szép megfigyelni, hogy a *kejawen* hogyan oldja fel és hidalja át ezeket a különbségeket. Például a wayang kulitban létezik egy *Semar* nevű karakter, aki egy *punokawan*, egy bohóc. Róla úgy tartják, hogy az egyik legősibb animista jávai isten, *Ismaja*. A wayang története szerint *Ismaja* elkövetett egy bűnt, amiért a többi isten büntetésből a földre



Egy wayang kulit előadás a surakarta-i palotában



Az egyik dalang saját pendhópója (tradicionális, pavilon-szerű színházi tere)



Benczi Tekla Enikő dalangként

száműzte, ahol a hősöket kell emberalakban szolgálnia. Nem akarták eltörölni, hanem beépítették a mitológiába, elfogadják az értékét. A wayang tulajdonképpen ilyen viszonyban van az iszlám vallással is. A jávai kultúra sokszor felülírja a vallási szabályokat. Például azok a női dalangok vagy énekesek, zenészek, akik alapvetően hijabot hordanak, a wayang kulit előadás alatt batik öltözékben, erős sminkben és szép frizúrával jelennek meg. Ezeken az alkalmakon ez a dress code, a hagyományörzés része, mintha én székyei népviseletben adnék elő székyei népdalokat. De ugyanígy az iszlámban megjelenő tabuk sem vonatkoznak a dalangra. Az előadás alatt az improvizatív jelenetekben érintethet a szexualitás témáját vagy az aktuálpolitikai kérdéseket, és ezen nagyokat nevet a közönség. Ugyanúgy szelepként működik, mint az európai történelem során a bábjáték.

– Benczi Tekla Enikő: Az egész wayang kicsit úgy működik, mint Kányádi és Weöres gyermekversei. Cenzúra-kerülés. Az iszlámban tiltott az emberábrázolás és ezért vannak szinte a felismerhetetlenségig stilizálva a bábok. Ezért alakult ki a bábok ikonográfája. Például a pozitív szereplőknek madárszerű arca van, ami onnan ered, hogy a jávai hitvilágban a madár az emberi léleknek felel meg.

– Sánta Yvette: De a bábok színei is konkrétan megfeleltethetők annak, hogy az ábrázolt szereplő éppen milyen állapotában jelenik meg: az arany a méltóság, a nyugodtság, a fekete általában az erő és bölcsesség szimbóluma, a piros gyakran a düh vagy az arrogancia, a temperamentumosság kifejezője, a fehér a tisztaságé, a szentségé, a kék pedig a duvaságé. Minden bele van kódolva a bábokba. A háromszintes korona csak a királyokon jelenik meg, a válldísz Krisnán, Ardzsunát pedig a garnélaszerű hajviseletéről lehet felismerni. Ez alapvetően nem képezte a tananyag részét, hiszen már minden osztálytársunk kívülről fújta. Magunknak néztünk utána és ettől máris könnyebben olvashatóvá váltak az előadások.

● Mag Eszter: *Gondolom időbe telt, amíg tisztázódott bennetek a kortárs wayang kulturális kontextusa... Milyen volt megérkezni az egyetemre és hogyan kezdtétek el tanulni ezt a mesterséget?*

– Benczi Tekla Enikő: Hát ez érdekes volt... Ugyanis az Isi Soloban szinte csak jávaiul és indonézül beszéltek. A tanórákra eleinte nagyon intenzíven rá kellett meditálnunk, hogy a gesztusokból is meg tudjuk érteni, miről van szó.

– Sánta Yvette: Az első oktatási napunkon az volt az érzésünk, mintha más bolygóról érkezünk volna. Úgy csöppentünk bele, hogy nem igazán ismertük a hátterét, épphogy csak tudtunk valamit kulturális kontextusáról, viszont összes osztálytársunk már gyerekkora óta hetente járt wayang előadásokra, dalang vagy gamelán zenész gyermeke volt, és kívülről tudta a dalokat, a bábokat és a karakter-hangokat is, sőt nagy részük minden gamelán hangszerezen tudott játszani. Rá is készülnek a képzésre, hiszen ugyanúgy, mint itthon, nehéz bejutni az egyetemre, a bábos szakra. Viszont sok bábos van, az évfolyamunkon összesen hatvanan voltunk, ezért két csoportra osztottak bennünket. A tanároknak is nehéz volt, mert nem állhattak le megmagyarázni nekünk az alapokat másfél órán keresztül, hiszen nekik is van egy tananyaguk, amivel haladniuk kellett.

– Benczi Tekla Enikő: Szerencsére Pak Joko Riyanto, aki nekünk a wayangot, a mozgatót tanította, előző darmasiswásokot is tanított. Hatalmas tudása van és jó pedagógus, zsigerből, nyelvi korlátok ellenére is képes volt átadni a tudását, értem és éreztem, hogy mit szeretett volna. Az is nagy szerencse volt, hogy megismerkedtünk Baghaskoro Aremaval, aki az egyetem *karawitan* szakán dolgozik, tehát gamelánnal foglalkozik. Jól beszélt angolul, Cambridge-ben és az Oxfordon is tanít, úgyhogy ahhoz is értett, hogy hogyan lehet külföldieknek a wayang kulitot tanítani.

● Mag Eszter: *Bábkészítést is tanultatok?*

– Benczi Tekla Enikő: Csak a terminológiáját tanultuk meg, mivel a wayang-készítés egy teljesen külön szak az egyetemen. Ott is, akár a pedalanganon, van, hogy a tanuló már a sokadik generációs bábkészítő, és nem csak az egyetemen tanulja a szakmát, hanem már kicsi korától kezdve a családban is átadják neki a tudást.

– Sánta Yvette: Viszont ezt sem úgy kell elképzelni, hogy egy 2000 éves metódus mentén készítenek minden bábót. Vannak, amelyeknek a mozgatópálcája

fából készül vagy szálasanyagból, hogy könnyebb legyen – ezek lesznek a gyakorló bábok –, és vannak, amelyeknek még mindig a vízbivály szarvából készítik a pálcáikat. Különböző árkategóriák vannak a wayang báboknál, aszerint, mennyire kidolgozottak és minőségiek. Van, amit valódi arannyal színeznek meg, vagy már évek óta egy család tulajdonát képezik, mert egy híres régi mester készítette. Ezeket a bábokat többnyire csak a két oldalon megjelenő dísz-bábok között helyezik el, de nem használják őket az előadásokban. Olyan értékesek, hogy úgy tekintenek rájuk, mint a vagyon egy formájára, értékőrző befektetésekre.

– Benczi Tekla Enikő: Mikor azt tanultuk, hogyan kell úgy feldobni a bábót, hogy megpördüljön és beleálljon a banánfatörzsbe, a tanár mindig azt mondta, magasabbra dobjam, én meg nem mertem. Még a gyakorló bábót sem. De amilyen szépek, pont annyira strapabírók is. Elpusztíthatatlanok.

● Mag Eszter: *A wayang bábok mozgatósi technikájában milyen kihívások voltak számotokra?*

– Benczi Tekla Enikő: Ez a pörgetés például ilyen volt. Izgalmas, de valójában már eggyel magasabb szint, mint ahol mi tartottunk. Viszont akárcsak a többi mozgatót, ezt is mindenki ugyanúgy csinálja. Ez volt, ami igazából nagyobb kihívást jelentett, mert muszáj tűpontosan megtanulni a mozgatókat. Nem csak a wayangban, de a jávai tradicionális táncokban is így működik. Ha egy fél fokkal jobban fel van emelve a kéz, már mást jelent, és emiatt nem jó. Emlékszem, amikor ezeket a jeleneteket tanultam, nagyon szőrszálhasogató volt a tanár. Nem volt barátságos, de megkövetelte, hogy mindent pontosan, tökéletes ritmusban csináljak, s ennek megvan az értelme. Legalábbis az oktatásban ez így volt. Egy-egy híresebb dalang, amikor már előad, kialakíthatja a saját stílusát, de ott is szigorúan jelen vannak ezek a formai megkötések. Lehetnek benne improvizatív részek, de alapvetően van egy fix szöveg, és azt úgy kell mondani, ahogy tanították, „ahogy írva vagyon”. Még a hangsúlyozást is ugyanúgy kellett megtanulnunk. Itthon legalább ezzel tud játszani a színész.

– Sánta Yvette: A dalang persze a megformált, kialakított szövegek könyvet kicsit kinyitja, próbálja saját magát is jobban belerakni, és új szövegeket emel be. Mondjuk Ki Purbo Asmoro rengeteg improvizatív elemet megenged magának. Ő alakítja ki az előadásokat attól függően, hogy mit akar vele szolgálni épp azon az eseményen.

● Mag Eszter: *Milyen ma egy wayang előadás? Milyen a kapcsolata a közönséggel és mennyire volt hatással rá a technikai fejlődés?*

– Sánta Yvette: Ugyanúgy beszivárgott már ide a technika és talán ez nagyon sokat elvesz az egykori rituális jelenlétből. Nem mécsesek vannak, hanem lámpával világítják a vásznat.

– Benczi Tekla Enikő: Mikrofont is használnak, amit egy pillangó alakú vasszerkezettel erősítenek a dalang mellkasára. Ez rendkívül nehéz és kényelmetlen, de mikrofont nem használnak a wayangban.

– Sánta Yvette: Nagyon sok tradíció feloldódott ezen kívül is, mint mondjuk a női és férfi nézők külön ültetése: ma már szinte mindenki a dalang oldaláról nézi az előadást. Kikapcsolódássá is vált, amire az ember bemehet munka után pár órára, ahol sokszor ételt és italt is adnak. És teljesen ingyenes, mert az állam tudja, hogy kultúra-megőrző és identitásformáló szerepe van, ezért támogatja.

– Benczi Tekla Enikő: A szponzoroknak is nagyon fontos, mert a bohócjelenetekben a dalang promotálja a termékeiket, ezért gyakran ők finanszíroznak egy-egy előadást, és ilyenkor az árnyas oldalon ülnek, mert az kissé elegánsabb. De akkor sem pisszegnek le senkit, nem szólnak rád, hogy miként ülsz, milyen ruhát viselsz. A wayang tényleg mindenkié. Van, hogy be is hívnak valakit a közönségből, hogy álljon be a gamelánba zenélni, vagy énekeljen el egy dalt. Minket is többször hívtak. A dalang ugyanúgy érzékeny a közönségére, mint az itthoni bábosok. Figyeli, hogy még hányszor tudja kijátszani ugyanazt a mozgatósi bravúrt, vagy meddig húzhat egy-egy bohócjelenetet.

– Sánta Yvette: Viszont maguk az előadók is teljesen másképp vannak jelen, mint ahogy elképzeltem. A dalang sokszor vicces megjegyzéseket tesz zenekarára a közönségnek, a zenészek és énekesek meg telefonoznak és cigarettáznak, amikor épp



Wayang kulit előadás egy esküvőn



A 2023–2024-es Darmasiswa bábos diákjai előadás után, vezető tanárukkal

nincs szerepük. Engem ez néha zavart, mert európai szemmel valahogy civil jelenlétnek tűnik. Persze érthető, hiszen kilenc órán keresztül nem tudsz fenntartani egy nagyon erős koncentrátságot.

● Mag Eszter: *Reklámok és telefonozás – ebből úgy tűnik, egyfajta profanizálódás ment végbe –, ez milyen hatással van a dalang társadalmi megbecsülésére Jáván?*

– Benczi Tekla Enikő: Nagyon tisztelik, de inkább mint előadóművészt. Amikor mi is mondtuk, hogy pedalangan szakra járunk, kikerekedett szemmel néztek, hogy hiszen az nagyon nehéz. A híresebb dalangokat az is ismeri, akinek semmi gyakorlati köze nincs a művészethez. A papi szerep gyakorlatilag már eltűnt, egyetlen olyan ünnepről tudok, amiben még megmaradt, ez a *ruwatan*. Ez egy ördögűző rituálé, amit évente egyszer wayang bábokkal végeznek. Itt a dalang mint a világ védelmezője jelenik meg. Ez is a jávai animista hiedelemvilág miatt maradt meg, a mai napig nagyon

babonásak ott az emberek, és a szellemek a mindennapok részét képezik náluk.

● Mag Eszter: *Milyen volt, amikor ti adtatok elő wayang kullitot?*

– Sánta Yvette: *A hari wayangon*, a wayang ünnepén adtunk elő először, másfél hónappal azután, hogy elkezdtünk tanulni. Jávai nyelven egy jelenetet a Mahábháratából.

– Benczi Tekla Enikő: Ez egy standard jelenet, de akkor még eléggé „majom lát, majom csinál”-módon tudtuk megtanulni. Mindenesetre nagyon emelkedett élmény volt először irányítani a zenekart és hangot adni egy ilyen ősi bábnak. Akkor és később is nagyon jól reagált a közönség. Sokat nevettek és rengeteg kedves szót és biztatást kaptunk utána.

● Mag Eszter: *Mi az, amit az Indonéziában töltött egy évből magatokkal hoztatok?*

– Benczi Tekla Enikő: Azt hiszem báb-technikailag nem sok mindent. Európában wayangot játszani maximum kuriózumként lehetne. Még ha van is



Sánta Yvette a kenong tradicionális hangszer mögött egy előadáson

ezekben az eposzokban általános érvényű tanítás, már csak a nyelv és a kódrendszer hiánya miatt sem mondana sokat az itteni nézőknek. Számomra inkább a megtanult kvalitások azok, amelyeket magammal hozok: a pontosság, a precizitás és a türelem. Emberileg pedig a külső, a jávai mindennapok kakofóniájához képest belül megtalált nyugalom és könnyűség az, ami el fog kísérni.

– Sánta Yvette: Annak az elsajátítása, hogy nem egy gondolat vagy egy helyzet szül egy mozdulatot, hanem az, amikor van egy koreográfia, és neked utólag kell megtölteni személyes érzéssel és értelemmel. Számomra ez nagyon nehéz volt, de most már az egyik legfontosabb dolog, amit tovább viszek. Persze egy hatalmas, térbeli utazás volt ez számunkra, ami során sok érdekes és értékes dolgot megismertünk, de azt nem szabad elfelejteni, hogy valójában a belső út a fontos.

## INTERVIEW ON CONTEMPORARY WAYANG KULIT

After winning the Darmasiswa scholarship, Tekla Enikő Benczi and Yvette Sánta were given the opportunity to study Indonesian wayang puppetry at ISI Surakarta University in Java for the academic year 2023/2024. In Europe, wayang is mostly known as the most authentically preserved form of ritual puppetry. We spoke to the puppeteers about the contemporary presence of wayang and about their experiences over the past year.

ARCANUM DIGITÁLIS  
TUDOMÁNYTÁR

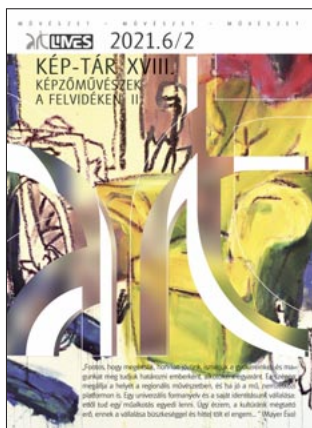
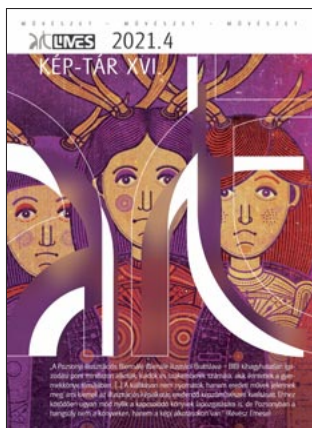
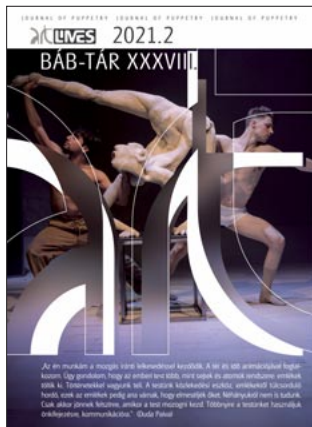
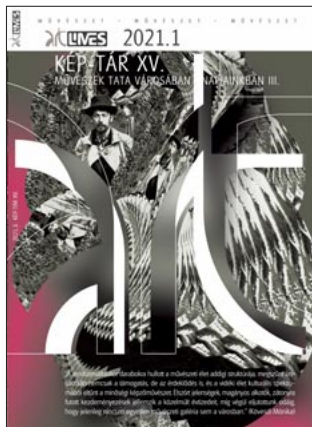


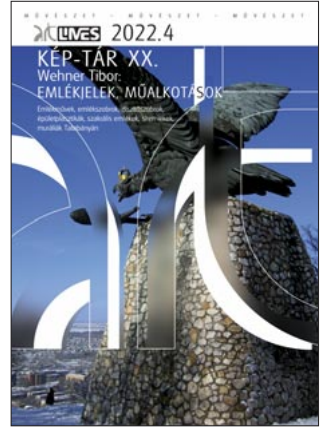
# Art Limes 1992–2015



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS







## MEGJELENT SZÁMAINK:

<b>2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBOK</b> (elfogyott)	–
<b>2003/2. szám – A PASZTELL</b> (elfogyott)	495 Ft
<b>2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I-II.</b>	990 Ft
<b>2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I-II.</b> (elfogyott)	990 Ft
<b>2006/1. szám – BÁB-TÁR I.</b> (elfogyott)	–
<b>2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II-III.</b>	990 Ft
<b>2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában</b> (elfogyott)	850 Ft
<b>2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.</b>	650 Ft
<b>2007/3. szám – Kihelyezett tagozat</b>	850 Ft
<b>2007/4. szám – BÁB-TÁR V.</b>	850 Ft
<b>2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.</b>	850 Ft
<b>2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században</b>	850 Ft
<b>2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.</b>	850 Ft
<b>2008/4. szám – ŰVEGSZOBRA SZAT</b>	850 Ft
<b>2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.</b>	850 Ft
<b>2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.</b>	850 Ft
<b>2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.</b>	850 Ft
<b>2009/3. szám – Wehner-Vernissage</b>	850 Ft
<b>2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.</b>	850 Ft
<b>2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán</b>	850 Ft
<b>2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.</b>	850 Ft
<b>2010/1. szám – BÁB-TÁR X.</b>	850 Ft
<b>2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.</b>	850 Ft
<b>2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.</b>	850 Ft
<b>2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.</b>	850 Ft
<b>2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.</b>	850 Ft
<b>2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században</b>	850 Ft
<b>2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.</b>	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
<b>2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.</b>	850 Ft
<b>2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.</b>	850 Ft
<b>2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.</b>	1.000 Ft
<b>2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS</b>	1.000 Ft
<b>2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.</b>	1.000 Ft
<b>2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.</b>	1.000 Ft
<b>2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.</b>	1.000 Ft
<b>2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.</b>	1.000 Ft
<b>2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.</b>	1.000 Ft
<b>2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.</b>	1.000 Ft
<b>2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon napjainkban</b>	1.000 Ft
<b>2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.</b>	1.000 Ft
<b>2014/3. szám – KÉP-TÁR I.</b>	1.000 Ft

2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képiró: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
2016/1. szám – KÉP-TÁR III.	1.000 Ft
2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.	1.000 Ft
2016/3. szám – BÁB-TÁR XXII.	1.000 Ft
2016/4. szám – KÉP-TÁR IV.	1.000 Ft
2016/5. szám – BÁB-TÁR XXIII.	1.000 Ft
2016/6. szám – BÁB-TÁR XXIV.	1.000 Ft
2017/1. szám – BÁB-TÁR XXV.	1.000 Ft
2017/2. szám – BÁB-TÁR XXVI.	1.000 Ft
2017/3. szám – BÁB-TÁR XXVII.	1.000 Ft
2017/4. szám – KÉP-TÁR V. – I. rész	1.000 Ft
2017/5. szám – KÉP-TÁR V. – II. rész	1.000 Ft
2017/6. szám – BÁB-TÁR XXVIII.	1.000 Ft
2018/1. szám – BÁB-TÁR XXIX.	1.000 Ft
2018/2. szám – KÉP-TÁR VI. Képzőművészek Esztergomban I.	1.000 Ft
2018/3. szám – KÉP-TÁR VII. Képzőművészek Esztergomban II/1.	1.000 Ft
2018/4. szám – KÉP-TÁR VIII. Képzőművészek a Vajdaságban	1.000 Ft
2018/5. szám – BÁB-TÁR XXX.	1.000 Ft
2018/6. szám – KÉP-TÁR IX.	1.000 Ft
2019/1. szám – BÁB-TÁR XXXI.	1.000 Ft
2019/2. szám – KÉP-TÁR X. Képzőművészek Esztergomban II/2.	1.500 Ft
2019/3. szám – BÁB-TÁR XXXII. – Budapest Bábszínház '70	1.000 Ft
2019/4. szám – BÁB-TÁR XXXIII.	1.000 Ft
2019/5. szám – BÁB-TÁR XXXIV.	1.000 Ft
2020/1. szám – BÁB-TÁR XXXV.	1.000 Ft
2020/2. szám – KÉP-TÁR XII.	1.000 Ft
2020/3. szám – BÁB-TÁR XXXVI.	1.000 Ft
2020/4. szám – BÁB-TÁR XXXVII.	1.000 Ft
2020/5. szám – KÉP-TÁR XIII.	1.000 Ft
2020/6. szám – KÉP-TÁR XIV.	1.000 Ft
2021/1. szám – KÉP-TÁR XV.	1.000 Ft
2021/2. szám – BÁB-TÁR XXXVIII.	1.000 Ft
2021/3. szám – BÁB-TÁR XXXIX.	1.000 Ft
2021/4. szám – KÉP-TÁR XVI.	1.000 Ft
2021/5. szám – BÁB-TÁR XL.	1.000 Ft
2021/6. szám – KÉP-TÁR XVII.	1.000 Ft
2022/1. szám – BÁB-TÁR XLI.	1.000 Ft
2022/2. szám – KÉP-TÁR XIX.	1.000 Ft
2022/3. szám – BÁB-TÁR XLII. I. RÉSZ	1.000 Ft

<b>2022/4. szám – KÉP-TÁR XX. Emlékjelek, műalkotások</b>	<b>2.500 Ft</b>
<b>2023/1. szám – BÁB-TÁR XLIV. II. RÉSZ</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2023/2. szám – KÉP-TÁR XX.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2023/3. szám – KÉP-TÁR XXI.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2023/4. szám – BÁB-TÁR XLV.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2023/5. szám – BÁB-TÁR XLVI.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2023/6. szám – KÉP-TÁR XXIII.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2024/1. szám – BÁB-TÁR XLVII.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2024/2. szám – KÉP-TÁR XXIV.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2024/3. szám – KÉP-TÁR XXV.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2024/4. szám – KÉP-TÁR XXVI.</b>	<b>1.000 Ft</b>
<b>2024/5. szám – BÁB-TÁR XLVIII.</b>	<b>1.000 Ft</b>

#### **MEGJELENT ILLUSZTRÁCIÓS SZÁMAINK:**

2004/3.4. szám – A gyermekkönyv-illusztráció I-II. (elfogyott)	---
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában – III. (elfogyott)	---
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX. – A képrő: Kass János 1.	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2018/6. szám – Kép-Tár IX.	1.000 Ft
2019/6. szám – Kép-Tár XI.	1.000 Ft
2020/2. szám – Kép-Tár XII.	1.000 Ft
2021/4. szám – Kép-Tár XVI.	1.000 Ft
2023/6. szám – Kép-Tár XXIII.	1.000 Ft

#### **KÖZLEMÉNYEK:**

- Számaink megrendelhetők a szerkesztő vagy a szerkesztőség e-mailjén: viragjeno46@gmail.com; info@artlimes.hu; valamint megvásárolhatók az Írók Boltjában.
- A LIMES című egykori történelmi-tudományos szemle egyes számai az MNL Komárom-Esztergom Megyei Levéltártól rendelhetők meg.

**Folyóirataink megvásárolhatók:**

– Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)

**Megrendelhető:** Könyvtárellátó Kht., 1143 Budapest, Ilka u. 31.

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Kós Károly u. 3. fsz. 3.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

**Honlapjaink:** [www.artlimes.hu](http://www.artlimes.hu); [www.limesfolyoirat.hu](http://www.limesfolyoirat.hu)