

Mestermunka

I. A domborműtől a litofánig

A negatív plaszticitás a többértelműség anyagba írt formájaként válhat dramaturgiai eszközzé. A mestermunka ennek színpadi lehetőségét vizsgálja. A tervezés során a kifordított dombormű és a litofán eltérő működése vált döntővé.

Plinius a *Természetrájk* XXXV. könyvében a dombormű eredetét Butades sicyoni fazekas történetéhez köti.¹ Butades lánya lámpafénynél körberajzolta idegenbe készülő szerelmének falra vetülő árnyékát. A körvonal által határolt területet a fazekas agyaggal töltötte ki, az elkészült képet pedig a többi agyagedénnyel együtt kiégette. A kép még az indulás előtt született, jelentését csak a távollétben nyerte el. A formát a fény hiánya jelölte ki, az agyag megtartotta.

A dombormű tényleges mélysége és az általa érzékeltetett tér kiterjedése eltér egymástól. Hildebrand ezt a létforma és a hatásforma különbségével magyarázza. A relief az ábrázolt teret korlátozott anyagi mélységbe sűríti, így hatása függetlenedik a felület tényleges mélységétől.² A térbeliségnek ez a megjelenítése festői és szobrászi eszközökkel egyaránt létrehozható.³

Megmarad-e ez a térhatás a relief kifordításakor? A nagy *Romulus* díszlettervében a homlokzat plasztikai viszonyai az ellenkezőjűkre fordulnak. A homorú felület mégis domborúnak hat,⁴ a kifordítás ténye pedig csak később tudatosul.⁵

Domborműnek tekinthető-e a litofán? Plasztikai megjelenésében igen, felületét mélységkülönbségek tagolják. A hagyományos relief az ábrázolt tér viszonyait sűríti a felületbe. A litofán mélységei a kiinduló kép tónusértékeit követik.

¹ Idősebb Plinius, *Természetrájk* XXXIII-XXXVII., ford. Gesztelyi Tamás és Darab Ágnes (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2001), 205. (XXXV. 151-152.)

² Adolf Hildebrand, *A forma problémája a képzőművészetben*, ford. Wilde János (Budapest: Politzer Zsigmond és Fia Könyvkereskedése, Modern Könyvtár 15., 1910), 36.

³ Uo., 33.

⁴ Gregory a homorú arclenyomatról írja: a negatív gipszlenyomat normális, domború arcnak látszik; a hatás bármilyen megvilágításnál megmarad, és akkor is fennáll, ha a szemlélő tudja, hogy a forma homorú. A hatás közéről, teljes sztereoszkopikus mélységinformáció mellett megszűnik, és a magyarázat arcfelismerő stratégiáinkra vonatkozik. Gregory, „A megtévesztett szem”, 88-89.

⁵ Szakács, „Romulus terve”, 22., 24.



13. kép. Történeti porcelánlitofán pohár átvilágítva (a) és megvilágítás nélkül (b).

Annak vizsgálatára, hogy a dombormű térhatása miként változik meg a litofánná alakítás során, Ghiberti egyik reliefjének fényképéből próbanyomatot készítettem.⁶ A plasztikát monokróm képpé alakítottam, majd tónusértékeihez eltérő falvastagságokat rendeltem. A litofán ezt a képet foglalta anyagba.

Ráeső fényben a próbanyomat felülete plasztikaként jelent meg, de a benne rögzített rajzolat nehezen volt felismerhető. Átvilágítva a monokróm fénykép vált láthatóvá.⁷ A redukció végén az eredeti relief térhatása már csak ebben az ábrázolásban maradt meg.

⁶ Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso*, részlet, Firenze, Battistero.

⁷ Nicolai Klimaszewski, in: „Lithophanes: Contemporary Approaches”, *Ceramics Monthly* 55, 8. sz. (2007. október), 53.: „As the thickness of a sheet of high-fired porcelain changes, so does the amount of light that will pass through it.” A viaszmodell fázisára ugyanez: Margaret Carney, „Lithophanes and Asia: Translucent Translations”, uo., 48.



(a)



(b)



(c)

14. kép. Ghiberti Izsák, Ézsau és Jákob-paneljének reprodukciója (a), a litofán-próbanyomat ráeső fényben (b) és átvilágítva (c).

A Český Krumlov-i kastélyszínház egyik festett díszlete adta a litofánmakett kiindulópontját. A díszlet csavart oszlopokkal keretezett, kupolás palotabelsőt ábrázol. Ebből épült fel a történeti kulisszarendszer saját litofán átírata. Az elkészült makett portálján, kulisszaszárnyain, szuffitáin és hátsó falán az anyag eltérő vastagsága hozza létre a tónusrendet.

A barokk színpad világítási rendjét megidézve a fényforrásokat az oldalsó és felső elemek mögött helyeztem el. Kikapcsolt belső világításnál ugyanaz történt, mint a Ghiberti-próbánál: a palotabelső nem volt felismerhető. Hátulról megvilágítva azonban előtűnt. Az összes fényforrás egyidejű működtetésekor a síkok elé jutó reflexek gyengítették az ellenfényt, így a hátrébb álló litofánok tónusai elmosódtak. Tisztán csak a portálhoz tartozó legelső kulissza részletei maradtak meg.



(a)



(b)



(c)



(d)

15. kép. A Český Krumlov-i kastélyszínház csavart oszlopokkal keretezett, kupolás palotabelsője (a) és annak litofán-átírata átvilágítás nélkül (b), hátsó megvilágítással (c), valamint valamennyi fényforrás működésekor (d).

Átvilágítás nélkül a litofán plasztikája nehezen olvasható. Emiatt feltételeztem, hogy nézőtéri távolságból a rajzolat akár bele is veszhet a látványba. Ehhez egy tárgyra ejtett vászon gyűrődéseiből kiinduló próbadarabot készítettem. Az anyagvastagság változásai követték a hullámzó formát, ezért ráeső fényben a felület egyszerű drapériaként volt érzékelhető, a kép pedig csak átvilágítva állt össze a redőkön. A hatást ebből még nem lehetett igazolni, csak a benne rejlő lehetőséget felmérni.

A képet a vászon hullámzását követve rajzoltam meg. A redők iránya perspektivikusan szűkülő lépcsőre emlékeztetett. A kompozíciót Appia térvázlatai inspirálták, törlésre épülő rajztechnikája pedig a litofán képalkotásával mutatott rokonságot. A papíron a világos részek a sötét tónus visszatörlésével jelennek meg, a litofánnál az elvékonyodó anyag nyit utat a fénynek.



(a)



(b)



(c)

16. kép. A drapéria-próbadarab kiinduló rajza (a), ráeső fényben (b) és átvilágítva (c).

Korábbi tervemben a litofán a díszlet visszatérő állapotaként szerepelt. A kép előhívása a váratlanságból nyerte dramaturgiai erejét. Ismételt használatakor a néző már az eljárást felismeri. A kép újbóli megjelenése öncélú effektként hat. A negatív plaszticitás csak akkor válhat dramaturgiai eszközzé, ha a felület mindkét világítási állapotában önállóan is értelmezhető. A kísérlet a nehezen olvasható plasztikát a drapéria látványába olvasztotta, a kívánt többértelműséget azonban nem hozta létre. Hogyan hordozhat önálló jelentést a litofán passzív állapota? Miként válhat ugyanazon a felületen egyszerre érzékelhetővé a plasztika és az átvilágított kép?

II. A tenger hiányának megteremtése

A választ egy mű kontextusában kerestem. A plasztika és a kép egyidejű működése a néző érzékelésében dől el. Ehhez olyan műfajra volt szükségem, amelynek története összekapcsolódott a színpadtechnika fejlődésével. A barokk az invenciók korszaka volt,

vezető műfajává pedig az opera vált.⁸ A litofán digitális előállítás kortárs eljárás, ezért a választásom modern operára esett.

Philip Glass és Robert Wilson *Einstein on the Beach* című operájának létrehozásakor Wilson vizuális forgatókönyve jóval a szöveg előtt készült el, Glass zenei kompozíciója pedig ebből a képanyagból bontakozott ki.⁹ Ez az alkotási sorrend megfordította a hagyományos színházi kiindulópontot.¹⁰ A mű szerkezetét formai és időbeli mintázatok határozzák meg.¹¹ Az így létrejövő ritmust találtam alkalmasnak a vizsgálathoz.

A negatív tér fizikai értelemben a test után maradó üres tér formáját őrzi meg, önálló plasztikai alakzatként érzékelhető. Mi tekinthető hiánynak ebben az operában?

Az opera felépítését három képi motívum szervezi: a vonat, a tárgyalás és az úrhajó. Mindegyik három alkalommal jelenik meg.¹² A lokomotív a tizenkilencedik századot és az ipari forradalmat, az úrhajó a huszadik századot és a relativitást idézi fel.¹³ Előbb oldalnézetből tűnik fel a téli tájat átszelő vonat, majd hátulról egy távolodó kocsi, végül egy épület veszi fel a szerelvény formáját. Ugyanannak eltérő nézőpontokból való láttatása az érzékelés változó, olykor csalóka voltára döbbsenti rá a nézőt.¹⁴ A tárgyalóterem a modern tudomány és a technikai fejlődés ambivalenciáját, a haladás és a pusztulás kapcsolatát hordozza.¹⁵ A bírósági jelenetek nem hoznak ítéletet. Mégis állásfoglalásnak tekinthető az egyik legutolsó kép, amely az atomrobbanást az $E=mc^2$ képlettel együtt mutatja.¹⁶ Glass ismétlődő zenéje a színpadképekkel együtt vezeti végig ezt a rendet az előadáson.¹⁷ A keresés arra irányult, amit ez a szerkezet nem jelenít meg.

A mű egyetlen gesztussal utal a címben megnevezett partra. A Train 1 jelenetében egy nő kagylóra lesz figyelmes. Lassan a füléhez emeli, majd hallgatni kezdi benne a tenger hangját idéző lágy morajlást.¹⁸ Glass zenei kompozíciója is ennek képzetét kelti.

⁸ Szabó-Jilek, *Tűzben született*, 17., 26., 29.

⁹ Kékesi Kun, *A rendezés színháza*, 401-402.; Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Directors in Perspective (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 57.

¹⁰ Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, 57.

¹¹ Uo., 11. Holmberg ugyanitt óv az egyszerűsítéstől: a Wilson-előadások „non-linear but not non-narrative”.

¹² Uo., 12.: „*Einstein on the Beach* was constructed around three visual motifs: the train, the trial, the spaceship. Each occurs thrice.” A közlekedési eszközök sorában mindkét forrás hozza a buszt is (Holmberg 18.; Kékesi Kun 402-403.), a három visszatérő motívumnak azonban nem tagja.

¹³ Kékesi Kun, *A rendezés színháza*, 401-402.

¹⁴ Kékesi Kun, *A rendezés színháza*, 406.

¹⁵ Kékesi Kun, *A rendezés színháza*, 401-402.

¹⁶ Kékesi Kun, *A rendezés színháza*, 402.

¹⁷ Uo., 403-404.

¹⁸ Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, 13.: „Someone listens to a sea shell.” A mozzanat az I. felvonás 1A („Train 1”) jelenetének harmadik szakaszában áll.

A frázisok apró módosulásokkal ismétlődnek, egymásra rétegződnek, terjedelmük pedig fokozatosan növekszik, majd csökken.¹⁹ Nisbett megfogalmazásában a tengerpart maga a kagyló, amelyben a múlt és a jelen zúgása örökké tart.²⁰

A kagylóhéjba zárt morajlás a hiányzó tenger akusztikus lenyomata. Erre a felismerésre építettem az örvénylő kompozíciót. A kagyló kívülről pozitív, domború testet alkot, belseje pedig bejárható negatív térré növelhető. A külső és a belső felületet ugyanaz a folytonos, változó vastagságú héj kapcsolja össze. A belső teret kezdetben labirintusként képzeltem el, ezért az első vázlatokon a héj még vízszintesen terült el. Ezen a Train 1 látványa változtatott. A színben a gyermekként megjelenő Einstein egy szoborszerű daru tetején áll, és papírrepülőket röptet.²¹ A magasba emelt alak arra ösztönzött, hogy a kagyló örvényét függőleges irányba fordítsam, ebből alakult ki a felfelé törő kompozíció.

A díszlet felületét a kagyló mintázatához igazítottam. Metszetében növekedési vonalak rögzítik kialakulásának egymást követő szakaszait.²² A tervben ez a rétegződés az anyagban megőrzött idő modelljévé vált.

A kagyló bordázatát és a homokfelszín rajzolatát egyaránt párhuzamos barázdák alkotják. Ismétlődésük és folyamatos elmozdulásuk mozgást sejtet. Képi motívumok visszatérése, variációja és a színpadi irányok váltakozása fogja egységbe a művet.²³ Az opera dinamizmusát és ezt a természeti mintázatot a mindkettőt jellemző áramlás révén közelítettem egymáshoz. Ezért terveztem litofánként a díszlet héját. Passzív állapotában bordázott felülete a kagyló nyomát hordozza, átvilágítva pedig egy elhajló dűne jelenik meg.

¹⁹ Kékesi Kun, *A rendezés színháza*, 403-404.

²⁰ Susan Isaacs Nisbett, „Some reflections on a rare opportunity to see groundbreaking 'Einstein on the Beach'”, *AnnArbor.com*, 2012. január 23., <https://www.annarbor.com/entertainment/einstein-on-the-beach/>, hozzáférés: 2026. augusztus 27. A hely a cikkben mellékmondatban áll: „If a non-narrative work can pose questions or posit answers, in »Einstein,« where the beach is a conch shell in which the roar of past and present are eternal, the subject seems to be the ways in which time and space run, the relativity of the directions and the speeds.”

²¹ Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, 13.: „A tall abstract crane - it might be a fragment of a bridge or a launching pad - towers over the stage, looking like a Minimalist sculpture in the industrial vein. Einstein as a little boy stands atop, launching paper planes.” A szerkezet megnevezése a forrásban bizonytalan (daru, híd-töredék vagy indítóállvány). Nem azonos a IV. felvonás üvegdobozában ülő, fehér kockás fiúval. A librettóban nincs erre rendezői utasítás; a vizuális adat kizárólag Holmbergé.

²² Radermacher és munkatársai a királycsiga (*Strombus gigas*) héjmetszetében két, szezonális növekedési lassuláshoz kapcsolódó növekedési vonalat azonosítottak. P. Radermacher et al., „Sclerochronology - a Highly Versatile Tool for Mariculture and Reconstruction of Life History Traits of the Queen Conch, *Strombus gigas* (Gastropoda)”, *Aquatic Living Resources* 22, 3. sz. (2009): 307-318., kül. 311., 315.

²³ Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, 12.; uo., 14.: „First, he organizes space in terms of the shifting dynamics of horizontal, vertical, diagonal. Second, he achieves unity through repetition, variation, and reversal.”

A zárt héj elválasztja a külső és a belső oldalt, ezért a litofán két állapota nem jelenhet meg rajta egyetlen folytonos felületen. Olyan formát kerestem, amelyben ez az elkülönülés megszűnik. Ekkor döntöttem úgy, hogy a héj egy szakaszát Möbius-szalagként alakítom ki. A megcsavart felület fokozatosan átfordul, majd önmagába tér vissza, megteremtve a két állapot egyidejű megjelenésének geometriai feltételét. Ennek láthatóvá tétele már a fény helyzetétől függ.

Az *Einstein on the Beach* színpadán a test átadja helyét a formát öltő fénynek. Bizonytalanná teszi a sík- és a térbeli elemek közötti határt. A horizonton élesen körülhatárolt fehér fénysáv jelenik meg, amely mozgásával önálló szerepet kap az operában.²⁴ A vetített téglalap később a tárgyalótermet uraló ágy világító oldalaként tér vissza. Amikor a jelenet sötétbe vész, csak ez marad látható.²⁵ A látvány nem engedi eldönteni, hogy vetített alakzatot vagy testet érzékelünk. Végül a fehér téglalap felemelkedik, majd eltűnik a sötétben.²⁶ A tervezésben ezt a transzcendens hatást egy középpontban magasodó fényoszlopba sűrítettem.

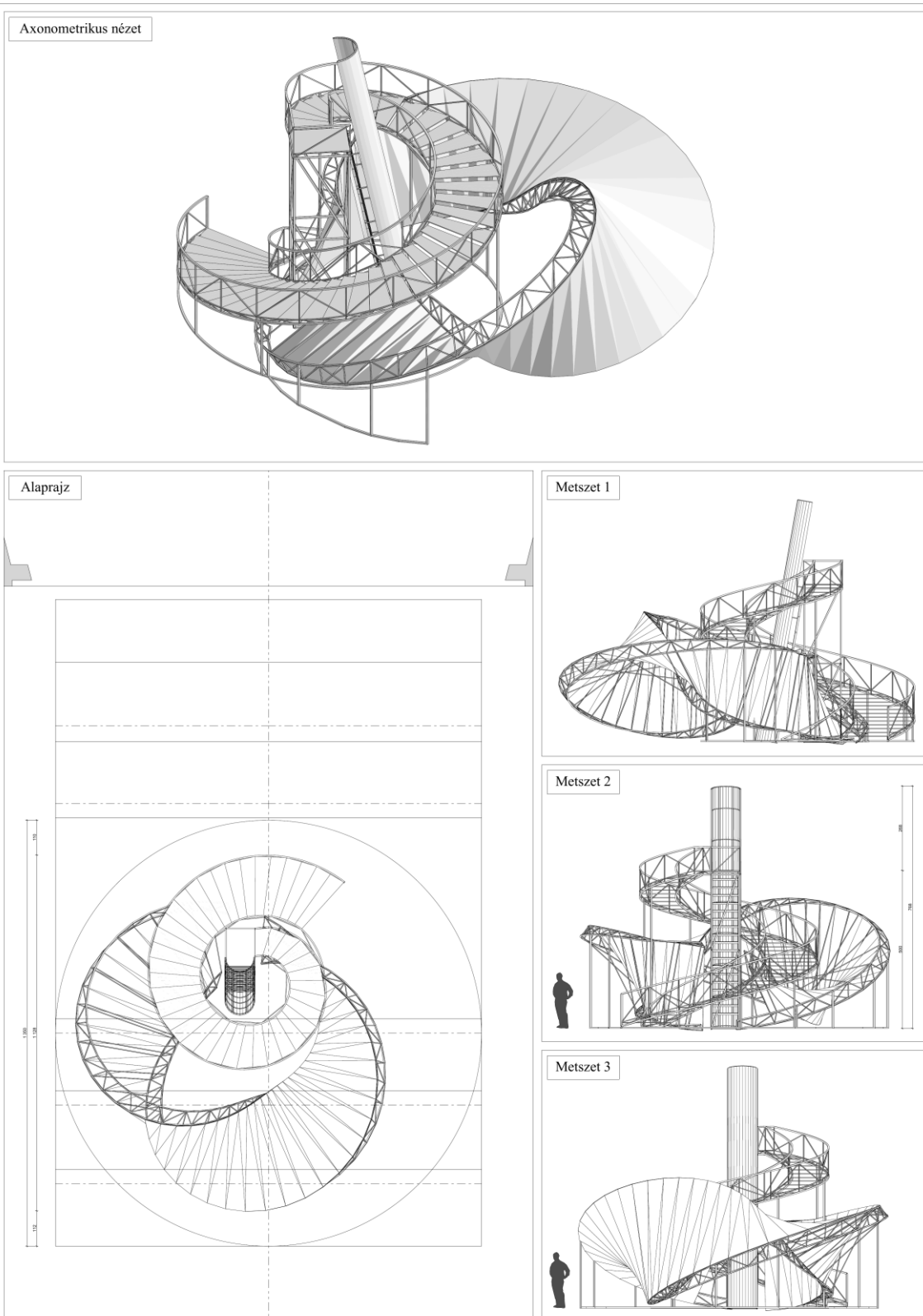
A díszletet a Győri Nemzeti Színház 13,5 méter átmérőjű forgószínpadára terveztem.²⁷ Közepén spirális lépcső áll, amelynek ívéhez szorosan kapcsolódik a Möbius-szalag. A két elem együtt alkotja a kagylóformát. A héjszerkezet belső teréből félkör alaprajzú fényoszlop emelkedik ki, amely a lépcső felső pihenőjéhez támaszkodik. Fénye feltárja a litofán mindkét állapotát. Az egyik szakaszt hátulról éri, visszaverődése pedig a mögötte, takarásban futó részt deríti. Az átvilágított oldal a dűne képét mutatja, a másik pedig a kagylót idéző bordázatot.

²⁴ Nisbett, „Some reflections”: „A light bar, white-hot in its incandescence, long as the distance from stage floor to flies, is a major player in the opera. It appears early, changes often (in length and orientation) and finally has the stage to itself in a long scene where it is levered, invisibly from a horizontal position on the floor to vertical.” A cikk a 2012. januári Ann Arbor-i előadásokról szól (Power Center, University Musical Society), vagyis a 2012-es felújításról. Az 1976-os ősbemutatóra nem vonatkoztatható.

²⁵ Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, 17. (Act IV, scene 2B): „The bed that dominated the courtroom has been reduced to a glowing beam of horizontal light on the floor.” A mondat folytatása a nyomtatott szövegben hibás („levitates into a horizontal”).

²⁶ Nisbett, „Some reflections”.

²⁷ *A Győri Nemzeti Színház komplex felújítása - építészeti tervpályázat* (műleírás, 2018. március), 13., „A főszínpad forgószínpada”: „Főszínpad forgószínpad megtartja méreteit és szerkezeti kialakítását: 14 x 14 m méretű, 0,333 m magas színpadi kazetta, beépített 13,5 m átmérőjű szinkronizálható forgó tárcsával és gyűrűvel.”



17. kép. A mestermű műszaki rajza: axonometria, alaprajz és metszetek.



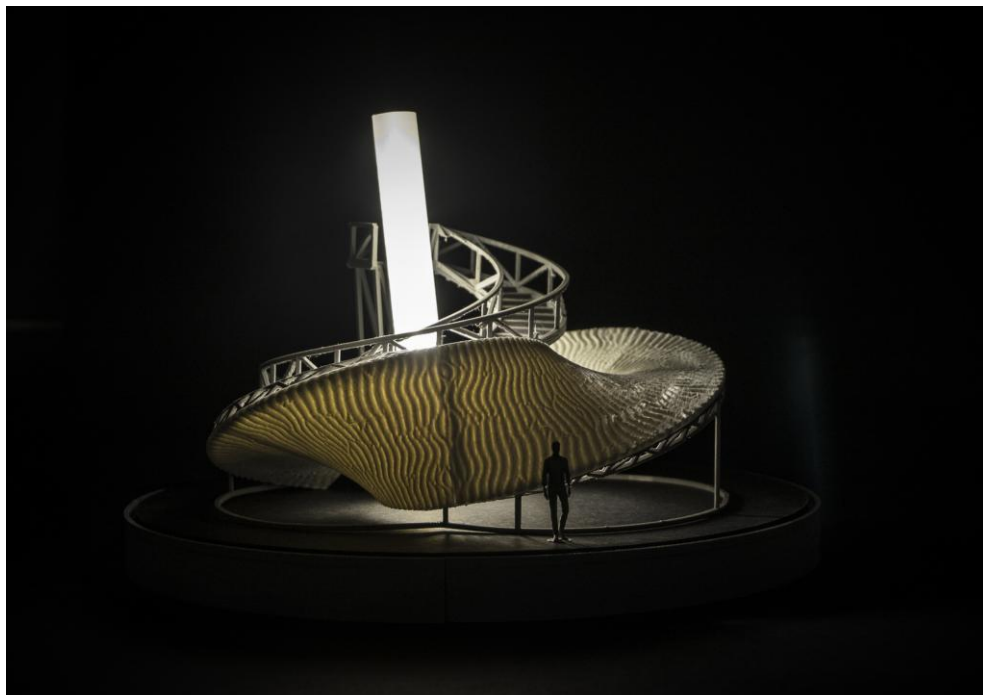
(a)



(b)

18. kép. A mestermű látványterve két nézetből.

A Möbius-szalagként kialakított felület makettjét ezután készítettem el, a fényoszlop egyetlen forrása mellett a két állapot egy időben volt látható.



(a)



(b)

19. kép. Az Einstein on the Beach díszletmakettje két nézetből.

A színpadkép Tatlin III. Internacionálé-emlékművére utal. A monumentum belső terei közül az egyik évente, a másik havonta, a harmadik naponta fordult volna körbe.²⁸ Lodder kozmikus órához hasonlítja az épületet. Az operában a zenei és képi motívumok ismétlődése átrendezi a néző időérzékelését. A visszatérő óráképekben a mérhető idő rendje felbomlik.²⁹ A parafrázis erre a felbomló időrendre válaszol.

Szcenikai negatív térnek nevezem azt a dramaturgiai viszonyt, amelyben a díszlet megtestesíti a hiány jelentését. A litofán a dűnét láttatja, amelyet a fény a tenger emlékképeként hív elő. Saját anyagában őrzi annak helyét, ami nincs jelen.

²⁸ Christina Lodder, „Vladimir Tatlin: The Transition from the Technological to the Organic?“, *Arts* 15, 3. sz. (2026): 60. cikk, kül. 2., <https://doi.org/10.3390/arts15030060>.

²⁹ Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, 14.: „What looks like the dial of an enormous clock hangs over the judges' bench. It has no numbers, and the design derives from a Persian bowl.”; uo., 15.: „A black disc covers the white face of the clock...” Ugyanitt a szereplők karórájukat nézik, majd mozdulatlaná dermednek.

Képmelléklet

M1



Ghiberti reliefjének litofán-próbanyomata ráeső fényben és átvilágítva.

M2



A krumlovi litofánmakett átvilágítás nélkül.

M3



A krumlovi litofánmakett hátsó megvilágítással.

M4

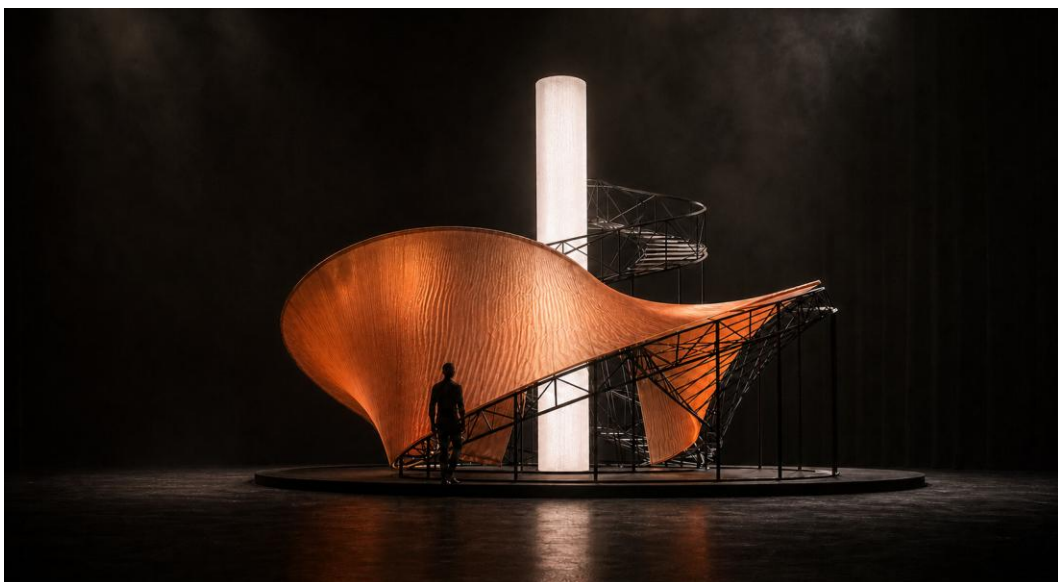


A krumlovi litofánmakett valamennyi fényforrás működésekor.

M5

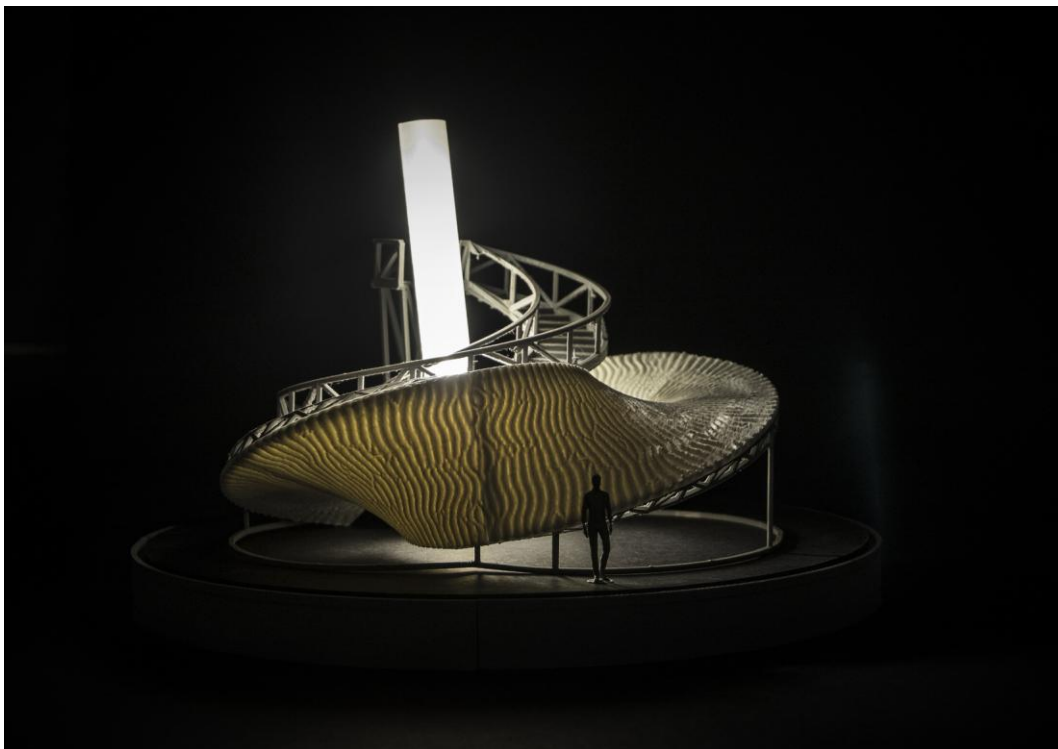


A drapéria-próbadarab ráeső fényben és átvilágítva.



Az Einstein on the Beach díszlettervének látványtervei.

M7



Az Einstein on the Beach díszletmakettje két nézetből.