

Nagy Judit Barbara

A múzeum és a színház sokoldalú kapcsolatrendszere a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményei alapján

Absztrakt

Az esettanulmány bevezető része a színház és más művészeti ágak viszonyát tárgyalja röviden, a második fele pedig egy hazai példát mutat be, miközben kitér a múzeumpedagógia és drámapedagógia közötti kapcsolatra is. Írásom betekintést nyújt a magyarországi Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményébe, kiemelve a jelentősebb színházművészeti vonatkozású műtárgyakat, valamint a hozzájuk tartozó fontosabb ismereteket.

Kulcsszavak: színház, múzeumpedagógia, drámapedagógia, távol-keleti kultúrák, vajang, kabuki

Bevezetés

A színház és más művészeti ágak (pl. a képzőművészet) kapcsolatát többféle nézet alapján szokás meghatározni. A színházhoz általában összekötő szerepet társítanak, mert összekapcsolhatja az egymástól eltérő művészeti ágakat. Ezt kétféleképpen lehet értelmezni. A színházat egy másik, többnyire dominánsabb művészeti ághoz sorolhatjuk, vagyis azon keresztül észlelhetjük, ha az autonómiáját és az egyediségét nem vesszük figyelembe. Ennek legtipikusabb példája, hogy az irodalomnak van alárendelve a színház. A második szemléletmód szerint a színház egy olyan egyedi művészeti ág, amely elsajátítja és sajátos módon felhasználja a más művészeti ágakra jellemző technológiákat, kifejezésformákat és módszereket (P. Müller 2019, 9–10).

P. Müller Péter felhívja a figyelmet arra, hogy nem szükséges a színház összekötő, integráló tulajdonságát kiemelni, a hangsúly a vele érintkező egyéb területekre is helyezhető, s így nyilvánvalóvá válik, hogy a köztük fennálló viszonyok pontosan milyen felületeken, kontaktusokban fedezhetők fel (P. Müller 2019, 11).

Jelen tanulmány nem kívánja behatóbban vizsgálni a különböző szemléletmódokat. A fő célja egy konkrét magyarországi példa bemutatása a múzeumi nevelés, illetve a múzeumi gyűjtemények színházhoz kapcsolódó, leginkább képző- és iparművészeti műtárgyai alapján.

Múzeum és színház: A múzeumi és színházi nevelés módszerei, területei

A múzeum és a színház fogalmához szorosan kötődnek az ismeretek és készségek elsajátítását segítő pedagógiai foglalkozások: dráma- és színházpedagógia, múzeumpedagógia és múzeumandragógia. A múzeumi és színházi nevelés egyes területei, eszközei kapcsolódhatnak azáltal, hogy alkalmazák egymás módszereit. Ez jól megfigyelhető például a múzeumpedagógiai foglalkozásokon.

Múzeumpedagógia és drámapedagógia: A drámapedagógia módszereinek alkalmazása a múzeumpedagógiában

A múzeumok oktatásba való bevonását nem a 21. században kezdték el szorgalmazni, hanem a 20. század elején. Ezt a gondolatmenetet először John Dewey 1912-ben kiadott, magyarul *Az iskola és a társadalom* címen megjelent műve fejtette ki részletesebben.¹ A múzeumi gyűjtemények közkinccsé nyilvánításának a terve pedig még régebbre, a felvilágosodás idejére vezethető vissza. A múzeumpedagógia az első világháborút követően folyamatosan fejlődött, és az 1920-as évek elejére a pedagógia alkalmazott ága lett. Más, múzeumhoz kötődő szakterületek kialakulása és fejlődése (pl. múzeumszociológia) is ebben az időszakban kezdődött el, mert az elérendő cél a múzeumi közművelődés szélesebb körű kiterjesztése volt. Az 1970-es években már globálisan támogatják, illetve igyekeztek megvalósítani ezt a törekvést. Egyetemi kurzusok keretében is oktatták a közművelődési feladatok területéhez kapcsolódó ismereteket (Koltai 2011, 48–50).

A múzeumi oktatás folyamán elsősorban az affektív és a motoros tanulás kerül a középpontba. A tárgyak segítségével sokkal hatékonyabban lehet elsajátítani az új ismereteket, illetve ezzel a tanulási folyamattal alaposabb tudásra lehet szert tenni. A múzeumpedagógia főbb eszközei közé tartozik többek között a tárlatvezetés, füzetek és feladatlapok használata, tárgyak készítése, társasjátékok és vetélkedők, a történetmesélés, valamint a drámapedagógia módszereinek az alkalmazása (Koltai 2011, 51, 54–57).

A drámapedagógia fontosabb céljaihoz sorolható az önismeret fejlesztése, a közösségfejlesztés, a nyelvi és kommunikációs kompetenciák fejlesztése, azonban a színházi darabok és formák alaposabb megértésére is törekszik. Az oktatásban sokféleképpen megjelenik a dráma, illetve a dramatikus módszer: drámaórán, történelemórán, valamint akár az idegen nyelvek tanulása során is (Bethlenfalvy 2021, 17–19). A múzeumpedagógiai foglalkozásokon szintén találkozhatunk a drámapedagógia eszközeivel, hiszen ennek a segítségével fejleszthető a kreativitás, illetve könnyebben elérhető a korábban megtanult információk személyessé

¹ *Az iskola és a társadalom*, fordította és a bevezetőt írta Ozorai Frigyes. (Néptanítók könyvtára.) Budapest: Lampel, 1912.

tétele. Az órákon leginkább a diákok körében jól ismert történetek dramatizálását, valamint a szituációs és a szimulációs feladatokat alkalmazzák a múzeum-pedagógusok (Koltai 2011, 55).

A távol-keleti színházművészet és a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum (Szépművészeti Múzeum): A keleti és a nyugati kultúra, valamint a színház főbb eltérései

A keleti és a nyugati kultúra összehasonlítása során láthatóvá válik, hogy az egyik alapvető különbség köztük a megértés, illetve a megérteni akarás terén jelentkezik. Megfigyelhető, hogy „Keleten” a megértés leginkább az érzelmekhez és a képzetekhez társul. Előfordul, hogy a tanítás és az ismeretek elsajátításának a folyamata nem kötődik a beszédhez, szavakhoz. Doma Petra *Az idegen vonzásában* című, 2022-ben megjelent művében kiemeli, hogy az átfogóbb értelemben vett „Nyugatot” az értés, „Keletet” pedig az érzés fogalmával lehet összekapcsolni. Ez a két, egymástól nagymértékben eltérő tulajdonság erős hatást gyakorol a színházi hagyományokra (Doma 2022, 23; 26–27).

A nyugati és keleti színház lényegi különbségei közé sorolható a valóság ábrázolásának a megléte vagy hiánya, valamint a cselekmény kialakulásának a menete. A nyugati színházban a cselekmény a színészek között elhangzó párbeszédéből jön létre. További jelentősebb eltérés, hogy a keleti színházhoz leginkább az „egységes” jelzőt lehet társítani. Doma Petra szerint „...a keleti színház az ének, a tánc, a pantomim és a szöveg szétválaszthatatlan érzéki megközelítésére törekszik”. Ez az eltérés még abban is megjelenik, ahogyan egy nyugati személy viszonyul a keleti színházművészetekhez. Általában a nyugati drámákkal sokkal jobban tud azonosulni, hiszen azok cselekménye, témája könnyebben értelmezhető és követhető (Doma 2022, 40–41).

Az olasz teoretikus és színházrendező, Eugenio Barba színházi antropológiai tanulmányában az ázsiai színészek nyugatitól eltérő, „erőtéljes és feltűnő” színpadi jelenlétére hívja fel a figyelmet. Barba egy átfogó kutatás keretében megvizsgálta a különféle ázsiai színházművészeteket (japán kabuki- és nōszínház, indonéz [bali] és kínai színház), és a színész testtartása, valamint a mozgása alapján három „törvényt” állapított meg: az egyensúlyváltozás, az ellentét és a „logikus logikátlanság” törvényét. Úgy véli, hogy a nyugati színészek számára

felesleges lenne az ázsiai technikák megtanulása és használata, és az nem vihető át közvetlenül a nyugati előadásmódba (Barba 1996, 38–43).

A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum megalapítása és fejlődése a 20–21. században

A múzeum több mint százéves fennállása óta a gyűjteményei számos műtárggyal gyarapodtak. Az Ázsia iránt érdeklődő látogatók nemcsak megtekinthetik ezeket a tárgyakat az évről évre megújuló kiállításokon, hanem a kiállítási katalógusok, illetve a könyvtári állomány magyar és idegen nyelvű kiadványai által behatóan megismerhetik és tanulmányozhatják a távol-keleti kultúrákat. Az interaktív múzeumpedagógiai foglalkozások pedig segítik és lehetővé teszik a fiatalabb generációk számára is az új ismeretek hatékonyabb megtanulását.

A múzeum alapítója és névadója az optikus, műgyűjtő és világutazó Hopp Ferenc volt, akinek 1919-ben bekövetkezett halála után a több ezer, többségében távol-keleti műtárgyakból álló gyűjteményét a magyar állam örökölte meg. Hopp Ferenc még életében rendelkezett arról, hogy e gyűjtemény felhasználásával egy ázsiai múzeumot hozzanak létre az Andrássy úton lévő villájában (Fajcsák 2019, 9–10).

Az intézmény több mint egy évszázados működését folyamatos változások jellemzik, mert a megalapítást követően más-más feladatok elvégzése, illetve tervek megvalósítása került előtérbe az egyes időszakokban. A műtárgyak rendszerezése és az önálló gyűjtemények (pl. Japán Gyűjtemény) kialakítása a második világháború utáni években kezdődött el. A múzeum igazgatója, Horváth Tibor régész orientalisták segítségével végezte a feldolgozást (Fajcsák 2019, 15). A 20. század közepén még a gyűjtemények gyarapodását tekintették fontosnak, azonban a század második felében már a kiállítások szervezését, illetve egyéb munkálatokat (pl. restaurálás). Az 1960-as évektől kezdve több kiállítás kapcsolódott valamilyen mértékben a színházművészethez. Az 1982-ben megnyílt *Indiai és jávai művészet* című tárlat a jávai bábművészet műtárgyait, főbb kellékeit is bemutatta (Fajcsák 2019, 17).

A 21. században a kiállítások megszervezésekor már újabb szempontokat is figyelembe vesznek a korábbi évtizedekhez képest, mert egyre nagyobb szerep jut a különféle társművészeteknek, például a filmművészetnek és a fotóművészetnek (Fajcsák 2019, 18–19).

A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum (báb)színházhoz kapcsolódó műtárgyai

A múzeum sokféle színházművészethez kapcsolódó műtárggyal rendelkezik, és az Adattár hagyatékai között szintén megtalálhatók a filmművészeti vagy színháztörténeti vonatkozású tételek. Idesorolhatók például a Bozóky Dezső hajóorvos japán útja alatt készített fotók a 20. század elején (pl. a jokohamai színház fotója: lásd a 4. képen), valamint a filmforgatókönyvek. A távol-keleti színház- és bábművészet jellegzetes darabjai leginkább a Délkelet-ázsiai, Kínai és Japán Gyűjteményben lelhetők fel.

A Délkelet-ázsiai Gyűjtemény anyagának fontos részét képezik a Jáva szigetről származó árny- és bábjátékok eszközei, a bábok. A vajangokat már több magyarországi kiállításon is megtekinthették az ázsiai bábművészet iránt érdeklődők. A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum legelső időszaki kiállításán, 1931-ben is látható volt a Zboray Ernő gyűjtéséből származó több mint száz-tizennyolc jávai báb (nyolcvanöt *vajang golek* és harminchárom *vajang kulit*) (Brittig 2017, 231).

Vajang

Az indonéz „*vajang*” („*wayang*”) kifejezés nemcsak az árnyékszínházat vagy az árnyékbábokat jelenti, hanem napjainkban egyaránt vonatkozik minden színházhoz kötődő fogalomra (pl. színdarabok). Ez a változás az interkulturális hatások, valamint az eltérő hitrendszerek egyes elemeinek a keveredése által következett be. Eredetileg a jávai kifejezés jelentése 'árnyék' ('bábu', 'ős') volt (Mizerák 2009, 87). Hagyományos értelmezésben a szó vallási rítust is jelöl (Brittig 2013, 63).

Sokféle változatát tartják számon, illetve még napjainkban is születnek újabb típusai, azonban a legismertebb és egyben legősibb formája a vajang kulit (*wayang kulit*; Brittig 2013, 63). A vajang kulit (bőrből készült árnyjáték) jelentősége abban rejlik, hogy folytonosságot teremt a múlt és a jelen történései között azáltal, hogy megőrizte, illetve bemutatja a történelem fontos eseményeit, pillanatait. Ezeknek az árnyjátékoknak kiemelkedő szerepük volt abban, hogy a nép emlékezetében fennmaradjanak történelme legendás alakjai a hosszú idők folyamán. 2003-ban a világörökség részévé nyilvánította őket az UNESCO (Mizerák 2009, 88, 90).



1. kép. Árnyjátékbáb (indonéz: *wayang kulit Cirebon*), Sulyok Miklós fotója, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, leltári szám: HFM_67.51.1.

© Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2026

2. kép. *Wayang golek* bábfigura, Sulyok Miklós fotója, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, leltári szám: HFM_2010.26.1.

© Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2026

A bábok alakja és elkészítése nem egységes, hanem területenként (pl. Jáva, Bali, Lombok) kisebb-nagyobb eltérést mutat. Az előadásokon általában mintegy hatvan-száz bábót használnak. A figura megtartását egy bölényszarvból készült pálca teszi lehetővé, és a bábszínész, bábjátékos (indonéz nyelven: *dalang*) két kisebb méretű bot segítségével mozgatja a bábót. Ezeket a figurákat olajlámpával világítják meg, és egy lenvászonra vetítik ki a körvonalaikat (Mizerák 2009, 89). Alapjában véve a dalang feladata messze túlmutat a bábjátékos szerepkörén, mert az előadás folyamán ő irányít és szervez meg minden árnyjátékhoz tartozó elemet (pl. a játékot kísérő gamelán zenekart) (Tömöry 2012, 31). A vajang kulit erőteljesen kapcsolódik a túlvilághoz. Az árnyjátékok előadóját, a dalangot

sosem csak egy bábszínésznek tekintették, hanem szellemi vezetőnek is (Dus 2012, 19). Jól ismeri a vallási hagyományokat és a régi legendákat, számára a kellékek nem pusztán bábok, hanem életre kelt, bizonyos erővel rendelkező lények (Jeanneret 1969, 159).

A vajang golek (*wayang golek*) egy meglehetősen közkedvelt bábjáték Indonéziában. Nélkülözhetetlen eszközei az élénk színekkel befestett és ruhákba felöltöztetett fabábok. A vajang kulittól a bábok kialakításában (pl. háromdimenziós figurák) és az előadásmódban egyaránt különbözik. A színész nem botokkal mozgatja a bábokat, hanem azokat egy olyan asztalon helyezi el, amelynek a tetejét lyukak borítják. A lenvászon helyett pedig egy függöny vagy fal takarja el a színészt (Mizerák 2009, 92).

A fametszetek és a kabukiszínház

A 19–20. századforduló idején rendkívül felerősödött az érdeklődés a távolkeleti kultúrák (pl. Japán) iránt Európában. Ez nemcsak az irodalomra, hanem a képzőművészetre is hatással volt, s a műgyűjtők körében egyre népszerűbbekké és keresettebbekké váltak az Edo-korszak, valamint a Meidzsi-kor idején készült fametszetek (Doma 2019, 30).

A Japán Gyűjtemény kiemelkedő darabjai a gróf Vay Péter püspök által vásárolt, 19–20. századból származó fametszetek. Híres alkotók közé tartozott többek között Utagava Jositora (歌川 芳虎), Torii Kijonaga (鳥居 清長), Utagava Hirosige (歌川 広重), valamint Utagava Kuniszada (歌川 国貞). A Vay-gyűjtés másik fő jellegzetessége, hogy egyaránt megtalálhatók benne a szép női alakokat (*bijin*, 美人), a tájképeket, valamint a kabukiszínházi jeleneteket ábrázoló fametszetek (Fajcsák 2022, 152–153).

A *kabuki* (歌舞伎, かぶき) egy olyan, általában klasszikus jellemzővel illetett japán színjátéktípus, amely az 1868-as Meidzsi-restauráció előtt már létezett. A *nó* (能) és a *bunraku* (文楽) mellett a jelentősebb nemzeti színjátékformákhoz sorolják a japán eredete miatt. Egyes vélemények szerint a *bugaku* (舞楽) is idetartozik (Kokubu 1984, 11–12). A kabuki-előadások a 18. század második felétől az alsóbb társadalmi rétegekhez tartozók hétköznapijainak a történeteit is bemutatták, és ez hozzájárult az önálló szeva-mono típus (tkp. társadalmi dráma) létrejöttéhez (Kokubu 1984, 52).

A kabuki nélkülözhetetlen eszközei közé tartoznak a feltűnő, látványos kellékek (pl. jelmezek). Egyik fő jellemzője a bonyolult cselekmény, illetve az, hogy



3. kép. Utagawa Yoshitora (Utagava Jositora) *Chūsingura* (A 47 rōnin története) című kabukidarabjának harmadik jelenete, Sulyok Miklós fotója, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, leltári szám: HFM_7352.
© Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2026

minden színdarabban megjelenik a hős és a gonosz alakja. A hőst akadályozó események, valamint a hosszú szenvedés bemutatása után az előadás a gonosz vereségével, a jószágot képviselő hős győzelmével zárul (Kokubu 1984, 59).

Bozóky Dezső adattári hagyatéka és korának a távol-keleti színházakhoz való viszonyulása

A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum adattári anyagai között jelentős számban fordulnak elő Bozóky Dezső kelet-ázsiai utazásai során készített, illetve vásárolt fényképei a 20. század elejéről. A fotógyűjteményben megtalálhatók

sztereofotók, diák, valamint az albumba ragasztott fotográfiák, azonban az útirajzokban látható fotóreprodukciók eredeti változata nem lett része a múzeumi gyűjteménynek (Dénes és Sebestyén 2016, 13–14, 18).

A hajóorvos ázsiai útjai alatt szerzett tapasztalatait, észrevételeit az olvasóközönség manapság is megismerheti a kétkötetes útirajzból. A második, Japánról szóló kötet 1911-ben jelent meg. A mű alapján következtetni lehet arra, hogy Bozóky érdeklődését vélhetően felkeltette a japán színházművészet, mert Jokohamában többször is ellátogatott egy-egy történelmi témájú színelőadásra. A kötetben elolvashatók Bozóky színdarabhoz kapcsolódó megjegyzései, az egyes felvonások rövid ismertetése, illetve a színház épületének a részletesebb leírását is közli (Bozóky 1911, 228–237). Mivel Bozóky a színészek színpadi mozgására, testtartására is kitér, ezért véleményem szerint érdemes lenne megvizsgálni az útirajzait színház-antropológiai szempontból.



4. kép. Egy színház, Jokohama, a fotó eredeti alkotója: Bozóky Dezső; az üvegiáról a fotót készítette: Katkó Tamás, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, leltári szám: HFA_F.2004.564.
© Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2026

A nyugati társadalmak távol-keleti színházakhoz való viszonyulása megváltozott a 19–20. század fordulóján. A korábbi évszázadokban alapvetően a keleti és a nyugati színház közötti eltérésekre irányult a figyelem. Úgy gondolták, hogy ez az egzotikus művészet meglehetősen távoli, a nyugati színháztól több szempontból is lényegesen különbözik, egyebek között a dramaturgia és a színészi játék terén. Bozóky Dezső utazásainak az idején már nem volt jellemző ez a szemléletmód, mert az ázsiai színdarabokban elsősorban a rituális jelleget, a színház ősi, és egyben tiszta formáját látták (Doma 2022, 30–32).

A nyugati szemléletmódban bekövetkező változásnak fontos előzménye volt a 18–19. század folyamán, hogy az ipari forradalmat követően a korabeli társadalmat a kapitalista rendszerből való kiábrándultság, egyfajta identitásválság jellemezte. Ez ahhoz vezetett, hogy a színházba látogatók körében nem a hétköznapi életet, valóságot bemutató színdarabok voltak népszerűek, hanem a szórakoztató műfajok (pl. operett, bulvárszínház). Az osztrák teatrológus, Peter Simhandl megfogalmazása szerint a színház fő törekvése már nem az ember tökéletességének az ábrázolása volt (Doma 2022, 33). „...Olyan értékeket kellett dicsőítenie, amelyeket általános érvényű normákká és az emberiség érinthetetlen »örökös javaivá« nyilvánítottak...” (Simhandl 1998, 202). A 19. század végére a szórakoztató műfajok iránti igény fokozatosan csökkent, majd helyettük a naturalista-realista színház vált közkedvelté (Doma 2022, 34).

A felhasznált irodalom

- Barba, Eugenio. 1996. „Színházi antropológia (Első hipotézis)”, fordította Szántó Judit. *Színház 7*: 38–43. Online elérés: https://epa.oszk.hu/03000/03040/00350/pdf/EPA03040_szinhaz_1996_07.pdf (utolsó letöltés: 2026. március 3.).
- Bethlenfalvy Ádám. 2021. „Drámapedagógia”. In *Diverse projekt: Tanári kézikönyv*, szerkesztette Cziboly Ádám, 15–42. Budapest: InSite Drama Nonprofit Kft. Online elérés: https://insite-drama.eu/wp-content/uploads/2021/05/DIVERSE_Tanari_kezikonyv_web.pdf (utolsó letöltés: 2026. március 3.).
- Bozóky Dezső. 1911. *Két év Keletáziában*. II. kötet: *Japán*. Budapest: Szerzői magánkiadás.
- Brittig Vera. 2013. „A jávai vajang hagyományáról (részlet)”. *Műút* 38: 63.
- Brittig, Vera. 2017. „Memories from Java: Ernő Zboray’s Collection at the Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts”. *Acta Neerlandica: bijdragen tot de Neerlandistiek Debrecen* 14: 223–238. Online elérés: https://nederlandisztika.unideb.hu/sites/default/files/upload_documents/an14_egesz.pdf (utolsó letöltés: 2026. március 3.).

- Dénes Mirjam és Sebestyén Ágnes Anna. 2016. „Egy magyar utazó Japán-olvasata a századfordulón: Bozók Dezső fotográfiái”. In *„Közel, s Távol” V. Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból 2015*, szerkesztette Doma Petra és Takó Ferenc, 11–34. Budapest: Eötvös Collegium; online elérés: https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/34982/Kozel_Tavol_V_Denes_Sebestyen_p_11-34.pdf?sequence=1 (utolsó letöltés: 2026. március 3.).
- Doma Petra. 2019. „Japán első színésznőképzője”. *Gyermeknevelés* 1: 30–35. Online elérés: <https://ojs.elte.hu/gyermekeveles/article/view/499/395> (utolsó letöltés: 2026. március 3.).
<https://doi.org/10.31074/gyn201913035>
- Doma Petra. 2022. *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*. Pécs: Kronosz Kiadó.
- Dus Polett. 2012. „A jávai árnyszínház – a wayang kulit”. *Art Limes* 9(4): 19–26.
- Fajcsák Györgyi. 2019. „»Kozmikus és ennél fogva jelképes a Kelet művészete...« – Százéves A Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum”. In *Ázsia művészete: A százéves Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum gyűjteményei*, szerkesztette Fajcsák Györgyi, 8–21. Budapest: Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum.
- Fajcsák Györgyi. 2022. „»...vonalban, formában, színben a legszigorúbb egyszerűség« – Vay Péter, a kelet-ázsiai connoisseur”. In *A Kelet és a diplomácia művészete: Vay Péter püspök világmissziója*, szerkesztette Solymári Dániel, Pallós Tamás, Fajcsák Györgyi, 130–167. Budapest: Szent István Társulat – Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum.
- Jeanneret, Alain. 1969. „Le théâtre d’ombres en Orient. Asiatische Studien – Études Asiatiques Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde”. *Revue de la Société Suisse d’Études Asiatiques* 3–4: 155–166.
- Kokubu Tamocu. 1984. *A japán színház*, fordította Kopecsni Péter. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Koltai Zsuzsa. 2011. *A múzeumi kultúrák közvetítés változó világa: a múzeumi kultúrák közvetítés pedagógiai és andragógiai szempontú vizsgálata*. Veszprém: Iskolakultúra-könyvek; online elérés: <https://mek.oszk.hu/10100/10115/10115.pdf> (utolsó letöltés: 2026. március 3.).
- Mizerák Katalin. 2009. „Vajang: A szellemek tánca.” *Tánc tudományi Közlemények* 2: 87–95.
- P. Müller Péter. 2019. „Érintkezések, átfedések, kölcsönhatások”. In *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén*, szerkesztette P. Müller Péter, Egri Petra, Kvéder Bence Gábor és Németh Nikolett Anna, 9–13. Pécs: Kronosz Kiadó.
- Simhandl, Peter. 1998. *Színháztörténet*, fordította Szántó Judit. Budapest: Helikon Kiadó.
- Tömöry Márta. 2012. *Mikor a bábok még istenek voltak*. Pomáz: Kráter Műhely Egyesület.