



Rainald Simon könyvének borítólapja



Egy szecsuaíni árnyszínház vezetője, 1920 körül



Jelenet A könnyező torony című előadásból

**Rainald Simon\***

## A KÍNAI ÁRNYSZÍNHÁZ

(RÉSZLET)

### Az árnyszínház eredete

A kínai árnyszínházat a 18. századi Európa árnyképként ismerte. A francia jezsuita du Halde 1734-ben egész pontos leírást ad egy pekingi újévi árnyjáték előadásáról. Kis idő elteltével e közel-keleti művészetet már egzotikus népi mulatságként emlegették, azonban néhány alkalmi európai utánzattól eltekintve az eredeti kínai árnyszínház a 19. században is ismeretlen maradt. Ennek hátterében az állt, hogy a fiatal keletkutatás a kínai értelmiség befolyása alatt állt, amely lenézően kezelte a köznyelvi népi irodalmat. Ez a nézet csak a 20. század elején változott meg, amikor jelentős tudósok fordultak Kína néprajza felé és nagyon pontos leírásokat adtak mindennapjairól és hagyományairól. Európában a romantika értékrendje szerint a népi irodalomra egészen más szemmel tekintettek. Mindezek ellenére azonban csak a 30-as években kezdtek a német múzeumok árnyfigurákat kiállítani.

Az árnyszínház szó szerinti fordítása a kínai Yingxiyong = árny/árnyék és a xi = színház szavakból tevődik össze. Kínában ez a drámai művészeti forma a Tang-dinasztia (618–907) uralkodásának kezdetén alakult ki. Egy meggyőző elmélet szerint e művészeti ág elterjedése, a kínai civilizáció egyik bölcsőjének számító Shaanxi (magyarul Senhszi) tartományból ered. Mint a művészetek általában, az árnyszínház is az udvar, a főváros közelségét kereste, mely a Tang-dinasztia korában e tartományban volt. A későbbiekben a főváros mindenkor, politikához kötött áthelyezésével a színház is mindig költözött. Ilyen úton, Kaifengben és Hangzhoun keresztül érkezett Pekingbe, mely a Ming-dinasztia (1368–1644) korában lett a birodalom fővárosa.

Az árnyszínház hosszú vándorlásnak köszönhetően sok regionális stílust felvett, és hordoz magában napjainkig. Nagy különbség mutatkozik a nyugati és keleti stílusban, melynek vonalát Peking tartomány határán húzhatjuk meg. A nyugati stílus például Thaiföldhöz és Jávához hasonlóan, lyukfúró vasat használ a bábok belső rajzának kiformálásához, míg a keleti különböző késekkel vágja ki a bábok vonalát, síkját.

A kínai árnyszínház forrásának egy kétezer évre visszanyúló történelmi feljegyzésekben található anyag tekinthető, bár ebben a leírásban nem világos, hogy volt-e valamilyen tárgy a használt fényforrás előtt. Mintegy 500 évvel később olvasható egy részletes leírásban, hogy egy különleges kőből faragott emberi figura könnyű, selyem-fátyolszövetből készült függöny mögül válik szinte élővé. Ha tehát e korai feljegyzésekből kiindulva az őskorra tesszük az árnyszínház kialakulását, akkor azt inkább csak mitikus, vallásos megköttéssel tehetjük. A Tang-dinasztia korából (618–907) két történet említhető, amelyek mindegyike halottat idéz árnyjáték segítségével. A következő időszak, a Song-dinasztia kora (960–1279), amelyből már jóval több feljegyzés maradt fenn. Ezekből a következő négy következtetésre juthatunk.

1. elképzelés: Buddhista barátok a buddhizmus terjesztése érdekében a prédikációikban megjelenő alakokat először papírból (papírember), majd pergamenből (bőrember – ezek tartósabbak voltak) vágták ki, melyekkel a történeteket szemléltették. (Innen már nincs messze az árnyjáték kialakulása.)
2. elképzelés: Eszerint a marionettjáték és az árnyszínház között egyfajta „szülő-gyermek viszony” áll

\* Rainald Simon (1951) német sinológus, egyetemi tanár

fenn. A marionettek árnyéka adta az ötletet az árnyjátékhoz.

3. elképzelés: Az „ügető lovak lámpása” elve alapján módosították a működését. A lámpásban a felszálló meleg levegő mozgásba hozza a keréken rögzített figurákat.

4. elképzelés: Akár az egyszerű kézi játék is elődje lehetett az árnyjátéknak, ahol egy világos térre esik az egy fényforrás által megvilágított mozgó kéz árnyéka.

A Song-dinasztia korából néhány beszámoló alapján megtudhatjuk azt is, hogy az árnyszínház mélyen hatott az emberekre és akár babonás félelmet is keltett bennük, amelynek következtében a színészek akár nagy áldozati adományokat is kérhettek a darab szereplői számára.

A források megemlítenek több olyan színészt, aki nem bábok, hanem élő emberek árnyékával játszott. A későbbiekben, a szakmai tudás fejlődésével, az egyszerű papír helyett juhbőrből vágták ki az alakokat, ezeket már festették is és így tartósabbakká váltak. A szövegek igazságértéke és költői tartalma körülbelül egyensúlyban volt, az udvarhoz hű szereplőket reális alakként vágták ki, míg a rebelleket csúnyára torzított bábokkal játszották, vagyis a játékban a kritika is el volt rejtve.

A darabok témáját a 11-12. században történelmi elbeszélésekből vették, amelyek egy különleges irodalmi formát ábrázolnak. A témák alapjául a három királyság (220–280) és az öt dinasztia időszaka (907–960) szolgált.

A mongol Jüan-dinasztia korában (1279–1368) az árnyszínház a katonák szórakoztatására szolgált és Dzsingisz kán seregei, majd utódai juttatták el Elő-Ázsiába. 1953-ban egy sírban talált falikép bizonyítja a Ming-dinasztia korában (1368–1644) működő árnyszínház létezését. A faliképen, egy papír ernyőn árnyfigurák láthatók. Egy korabeli versből pedig az derül ki, hogy egy agyagpiacon árnyszínház működött, ahol a színházteremben a gyertyaláng fénye segítségével kialakult árnyalakok mutatták be az élet „egyszer fent, egyszer lent” oldalát. A Jüan- és a Ming-dinasztiák korában az árnyszínház műsorainak tematikáját a buddhizmus szolgáltatta. A színdarabok szövege a „bauquan” ne-

vezetű népköltészet értékes szerepére utal, mely könnyen érthető formában közvetítette a nép számára a buddhizmus vallási tanításának tartalmát. A Csing-dinasztia idején (1644–1911), pontosan 1800 és 1850 között érte el fejlődésének legmagasabb fokát az árnyszínház. Két fő irányzat különül el egymástól: a keleti és a nyugati. A keleti irányzat, a pekingi két regionális irányt foglal magába, a nyugatit pedig a Szenszi (Shaanxi), Szecsuan (Sichuan) és Hunan tartományok alakjai képviselik. A különbségek az alakok nagyságában, anyagában, a kivágás technikájában és a kísérőzenében mutatkoznak meg. A darabok témáit ez a korszak is a köznyelvi irodalomból meríti.

A zenei kíséretet különböző fúvós, ütős és vonós hangszerekkel játszották, majd az 1720–1730-as években a bambusz fuvola, a négyhúros hegedű és a háromhúros pengetős hangszer, a sanxian is a hangszerek közé kerültek.

Ami az árnyjátékot játszó színészek társadalmi helyzetét illeti, nem egységes a megítélésük. Egyrészt az árnyszínház, mint a színház általában, a mandzsúr felső réteg megbecsülését élvezte. A nemesi családoknak saját társulata van, és az 1800-as évekből származó bizonyíték szerint a császári palotában is voltak előadások. Azok a társulatok, amelyek ilyen válogatott közönség előtt játszhattak, külön nevet viseltek, „palota-árny”-nak nevezték őket.

Másrészt nem szabad elfelejteni a politikai zavargások korát, amikor egyes színházak játékában társadalomkritikai elemek is megjelentek. Ezek persze inkább a vidéki csoportokra voltak jellemzőek. A Csing korszak vége felé a színészeket olykor még a Fehér Lótusz Társasággal (e titkos társaság meg akarta dönteni a Csing-dinasztiát) is kapcsolatba hozták. Azt rótták fel nekik, hogy szellemeket keltettek életre a lázadás érdekében, ezért sokukat el is fogták. A híres pekingi árnyjátékos Lu család egyik tagja például arról számol be, hogy egy 1835-ös lázadáskor a császár abból indult ki, hogy a bábok szerencsétlenséget hoznak, mert ugyanúgy papírból készülnek, mint a halottak temetkezési kellékei. 1908-ban pedig, amikor Csing Ti (Dezong) császár meghalt, a következő rendeletet hozták: amennyiben az árnyszínházak továbbra is előadá-

sokat tartanak, elégetik a felszereléseiket, mert miattuk az ország nagy szerencsétlenségben van, a nép között nagy a békétlenség.

Közvetlenül a forradalom előtt Jiaxing városában is betöltötték az árnyszínházat, titokban azonban az éjszakai előadások alkalmat adtak politikai agitációra. A színészeket, vándortársulatokat ebben a korszakban a legalacsonyabb társadalmi osztályok egyikebe sorolták, hasonlóan az európai gyakorlathoz. Mindezek ellenére a császári udvarban mégis voltak árnyjátékok, itt azonban a színészek sorsa különös rendeletekhez volt kötve. Tajvanon például a 20. század 20-as éveiben egy 18 osztályból álló rangsort állítottak fel, ahol a színészek a 11. osztályba voltak besorolva, a prostituáltak alá, akik a 10. helyet foglalták el.

### **Az árnyszínház 1911 után**

Egy 30-as évekből való leírásban ez olvasható a klasszikus árnyszínházi előadásról: „Akinek megadatik a szerencse, hogy egy kínai udvarházban virágzó leanderek alatt megpihenve, vagy egy mandzsu palota parkjának öreg fái alatt egy langyos éjjelen minden érzékzervével élvezze valamely kínai árnyszínház játékát, annak megadatik a csoda, ahogy a színes átvilágított figurák élethűen váltakozva suhannak át a színen. A kimeríthetetlenül sokszínű cselekmény egyszer derűs, másszor komoly tartalommal, hangszeres muzsikával kísért énekes párbeszédekkel teszi felejthetlenné a játékos élet álombéli, letisztult műremekeinek élményét.”

1911 előtt az évente hagyományos ünnepek adtak alkalmat az árnyszínházak előadásaihoz. A vándortársulatok pedig főként templomi ünnepeken – főleg Pekingben és környékén – játszottak a nagyközönség előtt. További játszási lehetőségeket kínáltak a családi születésnapok, esküvők, gyermekszületések. Ezeken rövid, úgynevezett „jókívánság” darabokat játszottak. Vidéken – mint Shaanxiban – a tél egy jól körülhatárolható időszaka volt az árnyszínházi fellépéseknek. Más csapatok viszont állandó játszóhelyet választottak, ilyen volt például a pekingi „Nagy Íjászuudvar” 1940-ig. Itt gazdag mandzsuriai nemesi családok és a császári palota előkelőségei szórakoztak időnként. Mivel a társa-

dalom nőtagjai 1911-ig a nyilvános színházakat nem látogathatták, ezért az árnyszínházak voltak hivatottak a „Női udvarokban” opera-miniatúrákat előadni számukra.

Az előadások magánházakban, vásárokon, templomi színpadokon és teaházakban zajlottak. A mai modern társulatok is állandó játszóhellyel rendelkeznek, és emellett tájelőadásokat tartanak.

A monarchia 1911-es bukása után azonban – legálábbis Peking központjában – az árnyszínház hanyatlásnak indult. Ennek oka az volt, hogy elveszítette a közönség többségét kitevő nőket. Mivel 1911 előtt a nőknek tilos volt nyilvános színházi előadásokon részt venni, gyakorlattá vált a vándor árnyszínházak meghívása a „női udvarokba”, hogy ott a kedvelt darabok rövidített változatait előadják. Ez a lépésről lépésre zajló női emancipáció ahhoz vezetett, hogy ezeket a megszorításokat eltörölték, és a nők aktívan vagy passzívan, tehát játszóként vagy nézőként is részt vehettek a színházi életben. A mozi elterjedése is csökkentette a nézőszámot, bár eleinte csak a nagyvárosokban. Mindazonáltal a 30-as években egy teljes estés előadást 10 dollárért meg lehetett nézni a saját helyén, és ahogy Dong Meikan beszámolt róla a 40-es években még több ilyen árnyszínház működött Pekingben.

Később a politikai változások miatt néhány előkelő mandzsu családot arra kényszerítettek, hogy játék- és bábkészleteiket eladják Európába vagy az Egyesült Államokba, és így a gyűjtemények egyre hiányosabbakká váltak.

### **Az árnyszínház a népköztársaság idején**

A népköztársaság kezdetén a kínai kommunisták nagy érdeklődést tanúsítottak a népi művészetek, így az árnyszínház iránt is. A politikai agitáció eszközévé tették, mivel kevés kellelkel jól mobilizálható volt, főleg a japán invázió és a polgárháború idején. A híres 1949-es művészeti és irodalmi konferencián Yananban is kiemelték az árnyszínházat, mint nagy-szerű felvilágosító és agitációs eszközt. Ennek következtében árnyszínházakat küldtek például Pekingből a harcoló csapatok (koreai háború 1950–1953) katonáinak szórakoztatására. A nagyvárosok hivatásos árnyszínházai is más feladatokat

Kínai árnyfigurák



Fotó Pauline Benton és a Kínai Árnyszínház gyűjteményéből, New York



Egy kínai tündérmese

kaptak: egészségügyi előírásokat vagy új reformot hirdettek az árnyjáték segítségével. 1957 és 1966 között szinte az egész országban elterjedt az árnyszínház. Pekingen kívül Shaanxi, Shanxi, Hunan (Changsha), Hubei (Wuhan), és Henan tartományok voltak különösen aktív központok. Az északi tartományokban Heilongjiang és Liaoning területén, de a mohamedán nyugaton is voltak csoportok. Délen Guangdong és Fujian tartományban játszottak árnyjátékosok. 1955-ben rendezték meg az első Báb-és Árnyjáték Fesztivált Pekingben, többek között a tapasztalatcsere szándékával, ahol 31 csoport vett részt. 1956-ban Taiyumban, Shanxi tartományban, és Xianban rendeztek fesztivált. Az árnyszínház virágzását két külföldi turné is fémjelzi: 1956-ban a Szovjetunióban és Kelet-Európában, 1957-ben az NSZK-ban és nyugat-európai országokban léptek fel kínai bábosok. Ennek a folyamatnak a vége a Kulturális Forradalom meghirdetése volt. Az árnyszínházat, mint megannyi népi művészetet a „feudális társadalomból áthozott haszontalanságnak” bélyegezték, amit el kell tiporni.

### Az árnyszínház 1980 után

A baloldali frakció, azaz a „négyek bandája” bukása utáni változások oda vezettek, hogy újból ápolni és védeni kellett a tradicionális mesterségeket és tudást. 1980-ban a Nemzeti Színház Szövetség égisze alatt megalapították a Nemzeti Bábjáték Társaságot. Ebben az évben százezer hivatásos és amatőr bábos működött az országban. 1982-ben 18 professzionális árnyjátékos csoport volt az ország különböző tartományjaiban. Főleg a hivatásos színházak próbáltak némiképp modernizálni a világtással, a bábmozgatással, valamint a bábok felnagyításával, hogy nagyobb nézőközönségnek játszhasssanak. A szándék azonban, hogy amerikai rajzfilmfigurákat vegyenek át, illetve ültessenek át az árnyvászóra, nem járt sikerrel. A repertoár továbbra is hagyományos darabokból állt. A pekingi árnyszínház 1983-as európai turnéján a „Jelenetek a fehér kígyó történetéből, a Harc a Jinshan templomban, a Nyugati utazás, és a Sun Wukung háromszor győzi le a fehér csontszellemet” című darabot játszotta.

### A figurák és díszletek készítése

A színpad és a díszlet egy vagy több elemből készül. Gyakran ábrázolnak istenszobrokat, szolgálát vagy hordárokat a színen, amelyek azonban nem mozgatható figurák.

A mozgatható bábok összesen kilenc elemből állnak, ügyelve arra, hogy a duplán előforduló részek, tehát a kezek, alkarok, felkarok és a lábak mindig egyformák legyenek.

Egy figura a következő részekből áll:

1. Fej – cserélhető
2. Felsőtest
3. Hátsó rész – rozetta alakú csukló résszel
4. Felkar – kivágott csukló résszel
5. Alkarok
6. Kezek – nyugaton egy, Sichuanban két mozgatható részből állnak
7. Lábak – a nyugati stílusnál alsó és felső részből (comból és lábszárból) állnak

Mivel a figurák kétdimenziósak, az uralkodó nézet a profil. Mindemellett a kelet-pekingi stílusnál a néző felé forduló félprofil vagy ritkán teljesen szembe forduló arc volt látható.

### A kivágás

Az alapvető eljárás minden kínai árnyjáték stílusnál egységes a pergamen használatát illetően, csak a finom megmunkálásnak vannak régiós eltérései. Két bőrtípust használnak, marhabőrt Shaanxi, Hunan, Sichuan tartományban, számbőrt Hebeiben és az egész észak-keleten. Így a feldolgozás/kikészítés tekintetében is kétfajta eljárás alakult ki. A keménység és erősség miatt a kétféle pergamen elkészítéséhez különböző szerszámokra volt szükség. A papír- és birka pergamen a számbőr csoportjához tartozik. Előnyösebb a fiatal vagy anyaállat bőrét használni, mert ezek viszonylag vékonyabbak és világosabbak. Hangzhouban bárányt, Chengduban marhát, Luanzhouban pedig számbőrt használtak. A megtisztított bőrt háromszor-négyszer beáztatták, majd lekaparták. A késsel a számbőrt 0,1-1 mm, a marhabőrt 1,5-2 mm-re vékonyították, így váltak

a bőrök átlátszókká. Ezután keretre feszítve megszártították. A következő lépés a nagy pergamen ívek felosztása volt. A figurák körvonalait egy fém-tűvel átjelölték a bőrre, amit aztán késsel kivágtak. Saanxiban és Pekingben is öt különböző kést használtak. Kerek, fél kerek, levél, egyenes és íj formájút. Guan Junzhe tartományban a kivágó mester fűrészlapból és órarugóból készítette a 4-7-10 mm széles kést. A kés markolatát anyaggal pólyálták be és a mutató- és hüvelykujj között tartva használták. Deszkára vagy kemény viasz felületre fektetve vágták ki a pergament. A kivágott darabokat újból beáztatták és árnyékban megszártították. Majd nem teljesen szárazon egy „datolyafa késsel” addig simították, amíg a felület fényes nem lett. A belső minták (rozetta lyukak) kivágása után újból beáztatták a pergament és két deszka közé préselve megszártították, majd tisztították, portalanították, hogy a festék jól tapadjon rajta. A nyugati stílus a kivágásnál (többek között Shaanxi, Sichuan) használt lyukasztókat vagy idomdarabok kimetszésére alkalmas formákat is. Így szabályos minták sorozatával is tudtak

díszíteni. Ez a technika megegyezik a dél-kelet ázsiai árnyszínházakéval, ami a formálás tekintetében történeti összefüggést mutat.

### A színezés

A színezés során természetes növényi és földfestékeket használtak egészen az 50-es évekig. Később kétségtelenül előkerültek vegyi festékek is. Például a zöld színhez a borbolya bokor gyökerét, a sárgához festőbuzéért használtak.

A pergament mindkét oldalról erős, rító színekkel festették be, hogy a vásznon minél jobban érvényesüljön a figura. A kész munkadarabot árnyékban szártították, majd faszenes vasalóval óvatosan simították, illetve rögzítették a színeket, majd egy papírprésben préselték, hogy később sokáig sima maradjon. Ezután állították össze az árnyfigura alkatrészeit. A csomópontoknál a csomózáshoz bélhúrokat használtak. A nyakhoz és a kezekhez rögzítették a mozgó pálcákat (a modern pekingi figuráknál a lábakhoz is). Ezután díszítették hajjal, kakas- vagy fácántollal a fejet, illetve a fejdíszeket. A kelet-pekingi irányzat bábjaait a császárfa gyorsan száradó nedvével kenték át, hogy átlátszóbbá váljanak.



Az égi király, a mitikus madár és egy démon, 16. század közepe



Íjazó hadvezér-árnybáb, 1790-es évek



Buddhista szerzetes a pokol kapujában



Kínai táncosok figurái

### A játéktechnika

Az árnyszínházi színpad a vászon, amely régen selyemből vagy koreai papírból készült, manapság pedig vékony vászontól van. A méretek eltérők voltak: 90x150 cm, 24x150 vagy 40x70 cm. Olaj vagy fagyúmécsest használtak a vászon mögött, a régi világítás vibrálása különös hangulatot keltett. Később neonsöveket, vagy modern halogén izzókat használtak. Korábban 1-5 mozgató ült a vászon mögött, a mai játékosok viszont már állva játszanak. Hátul, a mozgató mögött akár hét zenész is kísérheti az előadást. A figurát a nyakörvhöz rögzített főpálca vagy életpálca – *minggan* – tartja a mozgató hüvelyk- és mutatóujja között, így szorítják teljesen a bábót a vászonra, hogy az árnykép a lehető legélesebb legyen. A bábostól napi gyakorlást igényel, hogy a bábok élethűen mozogjanak. Akár három figurát is kell egy kézben tartania és mozgatnia, sőt egy időben figyelni arra, hogy a különböző figurák különféleképpen mozogjanak. Egy harci jelenetben a játékos mindkét kezében akár 4-4 bábót is tart és ügyel a mozgásukra. Ez a mozgató hosszú gyakorlást igényel. Ahhoz, hogy egy játékos magas színvonalon legyen képes a figurákat életre kelteni, már egész fiatal korban kell elkezdenie

a tanulást, hogy aztán a megszerzett tudás apáról fiúra szálljon.

1940 után megújult az árnyszínház és próbáltak már a térben is díszleteket elhelyezni vagy éppen vetített háttérrel alkalmaztak. Észak-kelet Kínában lefektették a négy legfontosabb játékos szerepet: a főjátékos – *nache* az első sorban ül a vászon mögött és a figurát vezeti. Jobbra mellette ül a – *ti-eche*, aki a bábokat nyújtja a főjátékosnak és annak mindent előkészít. Balra a főjátékostól a második sorban ül a dobos – *siguche*, aki a játék folyamán figyeli a belépéseket és jeleket ad az énekeseknek és a zenészeknek. Játékos, énekes, zenész egyaránt énekelhet önállóan részeket a darab során. Az énekeseknek jelentős volt a szerepük, hiszen a legrövidebb árnyjáték régen 12 órán át tartott és három estén át játszották. A *Nyugati utazás* dramatizált változatát egy hónapon át játszották minden este. (...)

Fordította: *Ifland Andrea* és *Pilári Gábor*

(A fordítás alapjául szolgáló mű: Rainald Simon: *Das Chinesische Schattentheater*. Katalog der Schausammlung des Deutschen Ledermuseums, Offenbach am Main, Melsungen 1986.)





Jelenetek az Offenbach Múzeum gyűjteményéből



**Rainald Simon**

## CHINESE SHADOW THEATRE

(EXCERPT)

### **The origin of shadow theatre**

Chinese shadow theatre was known to in 18<sup>th</sup>-century Europe (to a small circle) as shadow picture. In 1734 the French Jesuit de Halde gave a precise description of a New Year shadow play performed in Beijing. Not long after this near-east art was being referred to as exotic folk entertainment. However, with the exception of a few European copies, original Chinese shadow theatre remained unknown in Europe until the 19<sup>th</sup> century. The background for this is that still young study of the east was still under the influence of Chinese intellectuals who looked down on folk poetry (that is folk literature). This view changed only at the beginning of the 20<sup>th</sup> century when leading intellectuals turned towards Chinese ethnography and gave precise descriptions of daily life and traditions in China. In Europe the Romantic period values meant that folk literature was regarded in a completely different way and thus the whole translation of a Beijing shadow theatre repertoire translated by Grube and Krebs suddenly became known. However, German museums only started to exhibit shadow puppets in the 1930s.

The literal translation of shadow theatre comes from the Chinese words Yingxi-ying = shadow/shadows and xi = theatre. In China this dramatic art started to develop in the Tang Dynasty (618-907). According to a plausible theory, the spread of this branch of the arts began in Shaanxi province, one of the cradles of Chinese civilisation. As was generally true for other arts, puppet theatre also searched the proximity of the court, the capital, which during the Tang Dynasty was seated in this province. As time went on the theatre moved with the capital and politics and thus came through Kaifeng and Hangzhou to Beijing which became the capital during the Ming Dynasty (1368-1644).

Thanks to the long wandering of shadow theatre, it was to assimilate many regional styles which it carries to this day. There are great differences between the east and west styles, the line of which can be drawn along the border of the province of Beijing. Similar to Thailand and Java: the western style uses an iron to make holes to create the internal drawings forming the puppets while the eastern style uses knives to cut out the lines of the puppets.

The source of Chinese shadow theatre can be found in notes going back two thousand years, although in the description it is not clear whether there was actually an object in front of the light source. Some 500 years later a detailed description human figures / puppets carved from a special stone become almost alive behind a silk, veil-like material. So, from these early records, we can place the development of shadow theatre in ancient times, but most likely with mythical, religious links. Two stories should be mentioned from the Tang Dynasty (618-907), both of which evoke death with the assistance of shadow play. Significantly more records survive from the next period, the Song Dynasty (960-1279). From these we can draw the following four conclusions:

#### 1. theory

In order to spread Buddhism, Buddhist monks cut out figures appearing in the preaching, first from paper, later from parchment (leather – these were more durable), with which to present the stories. (This is already not far from the development of shadow play.)

#### 2. theory

Another theory suggests that there is a sort of “parent-child” relationship between play with marionette puppets and shadow theatre. The shadows of marionette puppets gave rise to the idea of shadow play.

### 3. theory

Based on the theory of “racing horses lamp”, the process was changed. The warm air rising from the lamp moved the figures attached to the wheel.

### 4. theory

Even simple hand play could have been the predecessor of shadow play: the moving shadow of a hand created by a light source falls on a light surface

Some records from the Song Dynasty tell us that shadow play deeply moved people and even created a superstitious fear in them for which the actors were able to ask for even a large donation for the actors in a play.

Sources mention several actors who played not with the shadows of puppets but of live people. Later, with the development in professional knowledge, the figures were cut out of ewe leather instead of simple paper and these were painted, thus they became more durable. The true value and poetic content of the texts were roughly in balance: figures true to the court were cut out as real figures while the rebels were played by puppets that were played by deformed, ugly figures. That is to say that the criticism was hidden in the play. The theme of the plays in the 11-12<sup>th</sup> centuries were drawn from historic conversations that depict a special literary form. The themes were based on the Three kingdoms (220-280) and the period of the five dynasties (907-960).

In the time of the Mongolian Jüan Dynasty (1279-1368), puppet theatre was used to entertain the soldiers and armies of Jिंगis Khan and their descendants who reached the Near East. In 1953 a wall picture found in a grave proves that shadow theatre existed in the Ming Dynasty (1368-1644). Shadow figures can be seen on a paper umbrella in the wall picture. And a contemporaneous poem tells us that there was shadow theatre at the clay market. Here, shadows cast by candlelight helped present the sides of life in the theatre: sometimes up, sometimes down.

Buddhism provided the themes for shows shadow theatre shows during the Jüan and Ming dynasties. The text for play refer to a valuable role of the so-called “bauquan” folk poetry that transmitted the

Buddhist religious teachings to people in an easily understandable form.

During the Csing Dynasty (1644-1911), to be more precise between 1800 and 1850, developments in shadow theatre achieved their heights. There were two prime tendencies: the east and the west. The eastern trend included the two regional tendencies of Beijing, the west that of the figures/puppets of the provinces of Shaanxi, Sichuan and Hunan. The differences can be seen in the size of the figures, the materials, cutting technique and accompanying music. The themes of these plays take from the popular literature of the period.

There is no consensus as to the social position of shadow players. On the one side shadow theatre, and indeed theatre in general, enjoyed the respect of the upper layers of Mandurian society. Noble families had had their own troupes and evidence dating from the 1800s shows that there were show in the emperor’s palace too. These troupes, that had the privilege of performing for such a select audience, had a special name: “palace shadow”. On the other side, we should not forget the time of political turmoil when societal criticism appeared in some theatres. This was naturally more typical in provincial groups. At the end of the Csing Dynasty actors were brought into contact with the White Lotus Society (a secret society which wanted to bring down the Csing Dynasty: they pronounced that they brought to life spirits for revolution and many of them were arrested. A member of the famous Beijing shadow playing Lu family reported that at the time of the 1835 revolution, the emperor thought that puppets brought bad luck as they were made of paper, just as the accessories for the burial of the dead.

But in 1908, when the Csing Ti (Dezong) emperor died, the following was declared: “if shadow theatres hold another performance, they will burn their belongings as it is due to them that the country has great misfortune and there is unrest between people”.

Immediately before the revolution in the city of Jia-xing, shadow theatre was also prohibited. However, night performances gave the opportunity for political agitation. At the time actors and travelling troupes

were categorised among the lowest of social levels, similar to Europe where shadow theatre puppeteers were also denounced.

In spite of all this, there were players in the emperor's court but here the actors' fate was linked to special law. For example in Taiwan in the 1920s an order of 18 classes was created in which actors were listed in the 11<sup>th</sup> category, under prostitutes who held 10<sup>th</sup> place.

### **Shadow theatre after 1911**

A description of a classical shadow theatre performance from the 1930s:

"Whosoever has the fortune to rest under the flowering oleander in the Chinese court or under the ancient trees of a Mandurian palace park may enjoy a Chinese shadow theatre performance on a warm night with all their senses. To them is given the wonder as figures, colourfully lit, slide across the surface, becoming real. The profoundly varied plot, with its sometimes joyful, sometimes serious content, instrumental music and sung dialogue makes unforgettable the experience of the playful life's dreamlike, clear masterpieces."

Prior to 1911 the annual traditional celebrations provided the opportunity for shadow theatre performances. The travelling troupes performed primarily at temple festivals – in and around Beijing – in front of the general public. Other performance opportunities were at private birthday parties, weddings and births etc. At these they played short, so-called "good luck" performances. In the countryside – as in Shaanxi – winter was a good time for these shadow theatre performances. Other groups chose permanent homes, for example the Beijing "Great Archery Court" until 1940. They sometimes entertained wealthy Mandurian noble families and the elite of the emperor's palace. Since women were not allowed to see public theatre until 1911, shadow theatres were invited to perform in opera miniatures in "women's courts".

The performances were held in private houses, at fairs, on temple stages and tea houses. The modern groups have permanent homes and also perform country performances.

After the end of the monarchy in 1911 – at least in the centre of Beijing – shadow theatre fell into decline. The reason was that puppet theatre had lost the women, the majority of the audience. Prior to 1911 women had been forbidden from participating in public theatre performances and so it had become common for travelling troupes to be invited to perform shortened versions at "women's courts". This step-by-step female emancipation led to the women – actively and passively – being able to participate in theatre life as both players and audience.

The rise of the cinema reduced audiences but at first only in the big cities.

However, in the 1930s a whole-evening performance cost only 10 dollars to bring to the audience's own venue or house. As Dong Meikan reports there were still several such shadow theatres in Beijing in the 1940s.

Later political changes forced some wealthy Mandurian families to sell their play and puppets to Europe or the USA and so their collections became less complete.

### **Shadow theatre during the People's Republic**

At the start of the people's Republic the Chinese Communists showed great interest in the people's arts, and so also in shadow theatre. They made it a tool of political agitation as it was very mobile and required few accessories. It was particularly true at the time of the Japanese invasion and the civil war. At the famous 1949 arts and literature conference in Yanaan, shadow theatre was highlighted as a superb tool of instruction and agitation. The result was that shadow theatres were sent from Beijing to entertain the troops, for example in the Korean War in 1950-1953.

Professional shadow theatres in the big cities received a different task: to spread hygiene and new civil reforms on the shadow screen. Between 1957 and 1966 shadow theatre spread throughout almost the whole country. Particularly active centres, apart from Beijing, were in the provinces of Shaanxi, Shanxi, Hunan (Changsha), Hubei (Wuhan) and Henan. In the northern provinces of Heilongjiang and



Szerelmespár. Fotó: Annie Rollins, 2011



Részlet a kínai kiálltásról

Liaoning, but also in the Muslim west, there were groups too. Shadow puppeteers played in the south in Guangdong and Fujian. In 1955 the first Puppet and Shadow Play Festival was staged in Beijing, partly with the aim of sharing experience. Thirty-one groups participated. In 1956 festivals were held in Taiyuan, Shanxi province and Xian. Two foreign tours mark the flowering of shadow theatre: Chinese shadow puppeteers performed in 1956 in the Soviet Union and Eastern Europe and then in 1957 in West Germany and western European countries. The end of this process was the start of the Cultural Revolution. Shadow theatre, as all the folk arts, was declared as "a uselessness brought from the feudal society" which must thus be stamped out.

### Shadow theatre after 1980

After the failure of the left-wing faction the Band of Four, changes occurred which meant that traditional crafts and knowledge were to be nurtured and protected. In 1980 they founded the National Puppetry Society as part of the National Theatre Association. In this year one hundred thousand professional and amateur puppeteers were counted in the country. In 1982 18 professional troupes were working in the various provinces of the country. In particular it was professional theatres that tried to somewhat modernise it with lighting, puppet movement and larger puppets so they could play in front of larger audiences. However, the idea of adopting American cartoon characters and to plant them on the shadow screen was not successful. The repertoire continued to consist of traditional pieces. On its 1983 tour in Europe the Beijing shadow theatre performed the play with scenes from the legend of the white snake, the fight in the Jinshan temple, journey to the west and Sun Wukong three times defeats the white bone demon.

### Creation of figures and scenery

The stage and scenery consist of one or more elements. They often portray statues of god, servants and porters which are not moveable figures.

Movable figures consist of a total of nine elements, with care taken that the double elements are identical e.g. hands, arms and legs.

A figure consists of the following parts:

1. Head – can be changed
2. Upper body
3. Lower body – rosette-shaped joint
4. Upper arm – elbow cut out
5. Lower arm
6. Hands – one in the west, two in Sichuan
7. Legs – lower and upper part (thigh and calf) in the west

As the figures are two dimensional, the dominant view is the profile. However, the east Beijing style has a face that can turn to the audience in half-profile and, in rare cases, full profile.

### Cutting, cutting out

The basic process, the use of parchment, is the same in all Chinese shadow play styles. There are only variations in the fine working. They use two types of leather: cowhide in Shaanxi, Hunan, Sichuan and donkey hide in Hebei and throughout the northeast. Thus there are types ways of preparing the leather. The hardness and stiffness of the two types of parchment made different tools necessary. Paper and sheep leather belong to the donkey hide category. It is more advantageous to use skins from the young and mothers as these are relatively thinner and lighter. In Hangzhou sheep are used, cow in Chengdu and donkey in Luanzhou. The cleaned leather is soaked three or four times, then scraped. Knives are used to thin the donkey skin to 0.1-1 mm, cow hide to 1.5-2 mm and thus the leather becomes transparent. Then they are stretched onto frames to dry. The next step is the creation of the large parchment sheets. The outlines of the figures are marked on the leather with a metal needle and then cut out with a knife. In Shaanxi and Beijing they use five types of knife. Rounded, half-rounded, leaf, straight and bow-shaped. In Guan Junzhe province the cutting master made 4,7 and 10 mm wide knives from

saw blades and watch springs. The knife handle was bound with material and it was held between the index finger and thumb. The parchment was cut out on a wooden board or hard wax surface. These cut-out pieces were soaked again and dried in the shade. Then, when nearly totally dry, they were rubbed with a “date wood knife” until the surface became shiny. In the western style (including Shaanxi, Sichuan) punch and clipping forms are also used for cutting. Thus they are able to decorate series of a given pattern. This technique is the same as that in south-east Asian shadow theatres which shows historical links regarding the development.

### Colouring

Natural plant and earth colours were used for colouring right up to the 1950s. Later it is known that chemical colours were also introduced. For example the roots of the barberry bush were used for the colour green, dyer’s madder for yellow. Both sides of the parchment were painted with strong, bright colours so the puppet stands out on the screen. The finished pieces are dried in the shade then carefully smoothed with a charcoal iron, fixing the colours. Then they were pressed in a paper press so they would stay flat for a long time. The pieces of the shadow figure were then assembled. Gut string was used for tying knots at the joints. Sticks were attached to the neck and hands (and also to the legs of modern figures in Beijing). Then comes the hair is decorated with hair, cockerel or pheasant feather and head-dresses. In the eastern Beijing style they were coated with the quick-drying resin of the empress tree to make them more transparent.

### Techniques of play

The screen on the shadow theatre stages, which was once made of silk or Korean paper, is today a thin material. Sizes varied: 90x150cm, 24x150 or 40x70cm. They used oil or tallow candles behind the screen and the vibrations of this old-fashioned light source produced a special atmosphere. Later neon lights or modern halogen bulbs

were introduced. Earlier 1-5 puppeteers sat behind the screen but modern players stand. Behind them up to seven musicians accompany the performance. The main stick, or “life stick” (minggan), attached to the neck collar is held between the thumb and index finger. This is how the puppet is pressed onto the screen so the shadow picture is as sharp as possible. To move the puppets in a lifelike way requires daily practice on behalf of the puppeteer. Players have to hold up to three figures and make them move at the same time, while making sure that one or other figure moves in a different way. In a fight scene a player may have four puppets in each hand, moving each of them. This movement art requires years of practice in order to reach a high level and learning often begins at a very early age. And this knowledge is passed from father to son.

Shadow theatre was renewed after 1940 and they tried putting scenery in the space or project film slides as a background. In northeast China they noted the four most important players’ roles: the main player (*nache*) who sits in the first row behind the screen and leads the figures. To his right sits the *tieche* who hands the puppets to the main player and prepares everything for him. To the left of the main player in the second row is the drummer (*siguche*) who watches the play and signals the entry of figures to the singers and musicians. A singing musician can sing parts alone during the piece. The singers had an important role as the shortest shadow theatre plays used to be 12 hours long and were played over three nights. The dramatized version of Journey to the west was played every night for a month.

Instrumental and vocal accompaniment are a special and indispensably important part of shadow theatre. We should speak of shadow opera rather than shadow theatre. First we take the opera melodies and singing styles as a base to which we add the regional treasure of songs and music written specially for shadow theatre. The orchestration varied according to place and was in line with the opera form of the day. In northeast Chinese play, including Beijing and Luanzhou, the

following instruments were common: two differently tuned Sihu violins, a *Hulutou* “bottle pumpkin” violin, a bamboo flute, a small Shaanxi violin and a zither. The same number of musicians as figures accompanied the performance in a way that the singers did not overpower the performance.

In Beijing the capital’s jingju opera, with its “rattling” music and *pihuan* style of singing was popular. In the province of Hebei, from where both the Beijing forms came, and in northeast China, the “rattling”

music was a kind of mixture of similar music in Shanxi and Shaanxi. In the province of Shaanxi shadow theatre music was called *panwanqiang*, that is “key-wise”. In the province of Szechuan they called the opera and music style *chuanju*.

Translated by Darinka Pilári

(The work which was the base for the editing: Rainald Simon: *Das Chinesische Schattentheater*. Katalog der Schausammlung des Deutschen Leder-museums, Offenbach am Main, Melsungen, 1986.)



Király-figura a 1930-as évekből, Szecsuán tartomány



Női harcos a 20. század elejéről