

BIRÓ ÁRPÁD LEVENTE

# Támponatok a nagyváradi Állami Bábszínház korai történetéhez

Az állandó bábszínházak megalapítása egy olyan műfajról való beszéd lehetőségét teremtette meg, amely térségünkben mindmáig bizonytalan státussal rendelkezik. Székely György, a bábjáték történetéről írott munkájában a műfaji besorolás nehézségeit túllépve, két irányból közelíti meg a bábmozgatást. Képzőművészeti szemszögből nézve a báb „bármilyen méretű és anyagú is, de mindenképpen emberi tevékenység által előállított tárgy. Másodsor: olyan tárgy, amelyet az ember nem közvetlenül a termelés céljaira, nem mint munkaeszközt állít elő és használ (...). Harmadszor: a híres szovjet bábművész, Szergej Obrazcov meghatározása szerint, a bábu egy élőlény, ember, szarvas, galamb, plasztikus általánosítása. (...) Tovább lépve: egy élőlény olyan plasztikus általánosítása, amelyet élőlényyszerűen mozgat egy játékos.”<sup>1</sup> Képzőművészeti megalkotottságán túl Székely rámutat a műfaj teatralitására is, hiszen a szerepbábu, játékos és cselekmény hármását tekinti a bábjáték alapvető feltételeinek.

Szándékosan nem használtam a bábművészet kifejezést: hiszen a bábjátékról mint színművészetéről és intézményről való gondolkodás csak a XX. század elején-közepén gyökerezik. A vásári attrakciók, valamint a gyakran egyszemélyes társulatok jellegükből adódóan a kulturális érdeklődés peremére szorultak, s így nem vettek részt a modern értelemben vett szakmák kialakulásának folyamatában<sup>2</sup>. A színházzal ellentétben, a bábjáték és intézményes formái csupán egy évszázaddal később kerültek a kultúrpolitikai érdeklődés homlokterébe<sup>3</sup>, akkor, amikor a szocialista-realista kultúrforradalom felismeri a művészetekben rejlő propagandalehetőséget, és ezzel együtt megszünteti az önmagáért szóló művészet eszményét.

A hivatásos bábszínházak megjelenése egybeesik az intézmények államosítási törekvéseivel, így a bábjáték

**BIRÓ ÁRPÁD LEVENTE (1993, Nagyvárad) harmadéves a BBTE önálló magyar nyelv, valamint kommunikáció, közkapcsolatok szakain. Színházi tárgyú szövegeket (tanulmányokat, beszámolókat) publikált a *Korunkban*, a *Játéktérben* és a *Váradban*.**

1. Székely György, *Bábuk, árnyak, A bábművészet története*, Budapest, 1972.  
2. „Hosszú ideig Európa különböző országaiban egymástól elszigetelten dolgoztak a bábosok, és ezért a műfaj fejlődése, intézményesülésének időrendje és a köztudatba való beépülése nagyon változó.” Novák Ildikó: i. m. 17. oldal, illetve: „...a század végére kialakulhatott és megerősödhetett a művészi bábjáték is, amelynek kialakítására magyar nyelvterületen (is) már korábban, még a 20. század elején történtek kísérletek. Ezek azonban többnyire egyéni kezdeményezések voltak, amelyek támogatás hiányában, valamint a háborúk miatt, sorra mind kudarcba fulladtak.” (Novák

fejlődése a szocialista-realista esztétikába ágyazódva kezdődik meg.

Hivatásosnak tekintem azt a bábszínházat, amelynek kapcsán felmerül a bábmozgató művészek szakképesítésének igénye, amely kritikai beszédmódot munkál ki, és amely dokumentált tevékenységgel (tehát valamelyest szilárd intézményes háttérrel) bír.

A központilag meghatározott szocialista új hagyomány rátelepedik a közösség saját hagyományaira, melynek nyomán kimunkálja saját hőseit és ellenhőseit, de ahelyett, hogy felkínálná a velük való azonosulás lehetőségét, ráerőlteti magát a befogadóra. Az állami bábszínházak rendszere és repertoárja ilyen előre megkonstruált szerepekről és viszonyulásokról szól, amelyek az egyénnel szembeni felelősségvállalás helyett a párt iránti elkötelezettséget helyezik előtérbe. Mint ilyenek, a gyermekszínházi előadások a nevelés nem formális tereivé és diskurzusává válnak.

Vallasek Júlia a *Viták a gyermekirodalomról* című tanulmányában felhívja a figyelmet, hogy „Propaganda és (gyermek)irodalom kapcsolatának vizsgálatában különbséget kell tennünk az agitációs és az integrációs propaganda között. Míg az előbbi szubverzív módszerként egy adott rendszer megdöntését, az ellenállás megtörését, a mozgósítást tűzi ki céljául, az utóbbinak elsősorban az a célja, hogy a már kialakult rendet megőrizze, azt automatikusan elfogadtassa”. A dolgozat kapcsán vizsgálatnak alávetett levéltári és sajtóanyagok alapján a bábszínházi kultúrpolitika elsősorban az integrációs propagandát alkalmazza, amelyet a művészi hitvallás tekintetében „(...) az egyszerűsége való törekvés, a komplex formák, nyelv, képi világ elvetése, a sajátos mítoszok megteremtése, a művészet szubverzív erejének felismerése (...)”<sup>4</sup> jellemez. Mindezen jelenségek nyomon követhetők az erdélyi állandó bábszínházak műsorpolitikájában is, amelyek alapján a korszak olyan jellegzetesen szocialista-realista tartalmú fogalmai válnak megragadhatóvá, mint a heroizmus, az ellenség, illetve meghatározható az új ember ideáltípusa is.

Dolgozatom tárgyát a proletárforradalom értékrendjének gyermekszínházi feldolgozhatósága képezi. A bábjátékos mozgalom reneszánszát, valamint a Szovjetunióból importált formák helyi megvalósulásait a korszak egyik első ilyen jellegű romániai intézménye első öt évadának emlékezetes előadásai függvényében vizsgálom. Az 1949-ben, a nagyváradi Állami Magyar Színház kereteiben megalakuló állandó bábszínház<sup>5</sup> hagyományteremtő erővel lép fel, és olyan gyakorlatokat munkál ki, amelyek mindmáig meghatározzák a jogutód arculatát. A több mint hatvan éve megszakítás nélkül

Ildikó: *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből*, 12. oldal, Marosvásárhely, UartPress Kiadó, 2011)

3. „A műfaj sajátos fejlődési törvényeinek, viszonylagos zárt szervezési formáinak és paradox módon éppen mobilitásának köszönhetően, később kerültek rögzítésre az eredetével kapcsolatos történeti adatok és az általa felhasznált szövegek, valamint a jellegzetességeivel foglalkozó elméleti írások is később jelentek meg. Mindenesetre jóval később, mint a színművészet esetében”. Novák Ildikó, i. m. 13.

4. Vallasek Júlia, *Viták a gyermekirodalomról* = A sztálinizmus irodalma

működő gyermekszínház az első öt évében a műfajra jellemző összes problémát felmutatja, a bábmozgatók képzésétől a helyi újságok bábszínházi kritikái diskurzusának fejlődésén át a befogadók reakciójáig.

A nagyváradai bábszínház korai történetét elsősorban a korabeli sajtó tudósításai alapján tudjuk rekonstruálni, a színház levéltárában ugyanis meglehetősen kevés adat maradt fenn az egyes előadásokról. Az archívum hiányosságait a viszonylag rendszeres híradások pótolják, amelyek beszámolnak a színház színes tevékenységéről, műsorrendjéről, de a társulat életéről is.

A „kis-színház” 1950-től 1955-ig terjedő időszakát a kezdeti bizonytalanságok jellemzik; ezeket a szűkös anyagi körülmények, valamint a gyakori helyváltogatás okozza. Erről a következőképpen számol be a helyi sajtó: „Lázás munka heve hatja át a bábszínház dolgozóit. Rimanóczy utcai új helyiségében (az első székhelye a Madách utca 3. szám alatti egykori kalapkészítő műhely volt) a bábszínház készül az új színiévadra. Földes Ilona, a bábszínház igazgatónője büszkeségtől sugárzó arccal vezeti teremről-teremre az érdeklődőt”. A *Fáklya* riportja részletgazdag leírást ad az új épületről, amelyben az irodák, műhelyek, valamint a játéktér is helyet kaptak: „(...) de talán a legbüszkébbek az új előadótermükre, mert átalakításában ők is résztvettek. Több oszlopot eltávolítottak, ahol szükség volt, újakat állítottak be, hogy alkalmas terem nyerjenek. A színpad még nincs teljesen készen, de a színészek már látják a fehér gipszkeretet övező piros bársonykeretet és a dúsan omló függönyöket. A színpad előtti mélyített orchester, mögötte útvesztő faépítmény. Süllyesztő épült a kézrehúzható bibabó bábuk és zsinórpaddás a több fonálon mozgatott bábu számára.” (*Fáklya*, 1952. október 15.)

Később így adnak hírt a növekvő közönségigény kielégítésére tett helyszínváltogatás tervéről: „Hosszas huzavona után, az érdekelt felek kölcsönös megegyezésével végre megoldódott a Bábszínház helyiség-kérdése. Az utóbbi időben ugyanis a Bábszínház örvendetes fejlődése következtében kicsinek bizonyult a régi helyiség. Kerestek tehát újat. Csakhogy nem olyan könnyű Nagyváradon erre a célra alkalmas – s még hozzá üres – helyiséget találni. Már-már veszélyben forgott

a gyermekek (és talán ugyanannyi felnőt) szórakozása, az idei évad megnyitása nagyon bizonytalannak látszott, mikor végre megoldották a gordiusi csomót”. (*Fáklya*, 1954. október 14.)

Az egykori Bonbonniere-kabaré termékének birtokbavételére 1955. október 2-ig kellett várni, amikor is az immár önálló jogi személyiséggel rendelkező Állami Bábszínház birtokba vehette a Sas palota Zöldfa utcai szárnyában található előadótermet: „Mekkora öröm! S mennyi néznivaló... Rejtett világítás, csodaszép brokátfüggöny, minden új és szép. Vajon honnan ered a fény? –

Romániában, 173–200,  
Komp-Press, 2007,  
Kolozsvár.

5. „A felszabadulás óta többször történt kísérlet arra nézve, hogy bábszínházat teremtsünk Nagyváradon, e kísérletek azonban mindmáig csupán kísérletek maradtak. A bábszínház megteremtésének kérdése ennek ellenére állandóan foglalkoztatta az illetékeseket. Nemrég az ideiglenes bizottság hathatós támogatásával a nagyváradai Állami Magyar Színház vette kézbe az ügy megoldását. Ez erőfeszítések eredményeként vasárnap már meg is nyithatja kapuit a bábszínház, a Bazár Épület színház felőli részének helyiségében”. (*Fáklya*, 1950. február 19.)

csodálkoznak nagyokat a Bábszínház apró látogatói. A falakat borító gyönyörű freskó-pannó egyikén I. Creangă *Fehér szerecsen* című mesejátékának alakjai elevenednek meg. A szemközti falon Arany János *Rózsa és Ibolyájának* története vonul el a nézők előtt.” (*Fáklya*, 1955. október 5.)

A megalakulás kísérleti fél évadában (1950. február–március) hetente cserélődő műsorról ad híradást a *Fáklya*, az előadások leírása azonban hiányos, a napilap csupán a legelső bemutatóról ad bővebb tájékoztatást. A Farkas Adél rendezte *A szorgalom és lustaság jutalma*, valamint *A kincses barlang* magyar és román nyelven egyaránt szórakoztatták a közönséget. A sajtó elmarasztalóan beszél az előadásról: „A vasárnapi előadásnak mindenekelőtt technikai fogyatékoságai tűntek ki, a beszédmodor és a mozgás közötti összhang hiánya. (...) A gyengeségeket azonban megmagyarázza a nagy sietség, amellyel megnyitotta az Ideiglenes Bizottság kultúrosztálya e bábszínházat. A művész-személyzetnek nem volt elég ideje sem a szöveg-tanulásra, sem a játékmodor tanulmányozására.” (*Fáklya*, 1950. február 24.) Ugyanakkor első szószólóként a műfaj teoretizálására is kísérletet tesz: „A babaszínháznak tehát mindenekelőtt nevelőnek kell lennie, s nem akármilyen nevelőnek; be kell vinnie a gyermekek tudatába a hazaszeretetet, a szocialista áldozatkészséget, a munka szeretetét.”

A központilag meghatározott repertoár nemegyszer nem csupán történetek, szüzsék, szövegekönyvek átvételét jelentette, hanem rendezői megvalósítások kritika nélküli alkalmazását is. A műsorra tűzött előadások kiválasztásáról elmondható, hogy: „a bábszínház vezetősége gondot fordít arra, hogy társadalmunk átalakulását tükröző darabok kerüljenek bemutatásra és, hogy a bábjáték klasszikus hagyományainak átmentése mellett a szovjet bábszínházak művészi és technikai módszerét tanulmányozva új és új lehetőséget teremtsen a gyermekek közösségi nevelésére” (*Fáklya*, 1950. február 24.) A bábszínház következőképpen a nevelés nem formális terévé válik, „hiszen az új intézmény segítségével újabb eszköz áll rendelkezésünkre gyermekeink szocialista szellemben való nevelésére”. (1950. február 19.)

Az 1950/1951-es évad megnyitásával a nagyváradi Állami Magyar Színház fennállásának 50. évfordulóját ünnepelték.

A színház kétnapos műsorról készült a jeles évfordulóra, s helyet kapott benne nagyszínpadi és bábszínpadi bemutató is. A bábműfaj historizálásának kiemelkedő állomása ez az ünnepség, hiszen az együttes vezetésével egy évig megbízott Feig Sidonia első rendezését, Leda Mileva *A vörös tyúkocská* című zenés mesejátékát a „nagyszínház” eseményeivel egyetemben mutatták be. Az intézkedés gesztusértékű, ha figyelembe vesszük, hogy mindkét társulatnak ugyanarra a napra időzítették az évadnyitóját. Az időzítés nem véletlenszerű, hiszen a jubileum arcot adott a báb-társulatnak, és történet-történelmet kölcsönöz neki azáltal, hogy részesévé teszi az ünneplésnek. Nem véletlen, hogy a premiért „A nagyváradi Állami Magyar Színház Bábszínházának megnyitó díszelőadásaként”, illetve „A bábszínház nagy megnyitó műsoraként” harangozza be a színház, valamint a sajtó.

Az ünnepség plakátja tájékoztat a műsorrendről, valamint a báb-társulat kiegészült színészgárdájáról: az alapító tagokhoz (Szamosi Ica, Péter János, Máthé Magda) még három nagyszínpadi színész csatlakozott (Dálnoki Ilona, Nagy János, valamint Veress Flórika). Fontos látni, hogy az előadás rendezője, Feig Szidónia nem vállal bábmozgatói feladatokat: *A vörös tyúkocská* tehát jelzi a specifikus színházi szerepek differenciálódását a társulaton belül.

Az előadás díszlettervezője Erőss Ferenc, a zenét pedig Matolcsy Zoltán szerezte.

A bábtársulat névadója, Okos Peti a bábszínház didaktikai eszköztárának jellegzetes alakja, akinek feladata a politikai napirend keretébe helyezni az egyes előadásokat: „Okos Peti megjelenése a színen nagy örömet vált ki a gyerekek körében. Már a kicsik is tudják, hogy azért hívják Okos Petinek, mert mindig okos és hasznos dolgokról beszél.” Az előadások állandó szereplője nem értelmezhető narrátorként, hiszen bár ő az, aki rámutat és kiemeli az egyes történetek tanulságát, legtöbbször a műsorra tűzött előadástól függetlenül hívja fel a figyelmet olyan társadalmi jelenségekre, amelyek nevelő hatással lehetnek a gyermekeseregére. „Ezúttal is kijön a színre Okos Peti és kollektívája. Megbeszéljük a választás kérdéseit. Okos Peti elmondja, hogy most a népből választanak. S megmagyarázza, hogy mi a nép. Azt kérdi az egyik baba-kollektíva tag: Az én bátyám, aki az Înfrățireában dolgozik, az is nép? Igen, az a nép névre igényt tarthat. Mert csakis az tarthat számot erre a gyönyörű megjelölésre, aki dolgozik, aki épít, aki alkot.”

A *Fáklya* 1950. november 23-i számából idézett részletek a *Boldog Istók* című előadás előjátékát idézik fel, kiemelve annak pedagógiai hasznosíthatóságát: „Ma már a gyerekek nevelése nem a tündérország álomvilága alapján történik, hanem a valóságot hallják kicsi koruktól kezdve. (...) Megértik a gyerekek Okos Petit és figyelik, hogy mit mond, mert tanulni vágnak (...) már nagyon sokan megjegyezték a gyerekek közül, hogy az én anyukám már jelentkezett, az én apukám feliratkozott. S volt olyan is, aki azt mondta, hogy nem tudja, hogy a feliratkozás megtörtént-e, de ha hazamegy, megkérdi otthon, hogy a szülők eleget tettek-e ennek a kötelezettségnek.”<sup>6</sup>

Edit Petruț meséje, a *Boldog Istók*, amelyet Feig Szidónia állított színpadra, díszletét pedig Erőss Ferenc tervezte, mozgósítja a szocialista társadalom legfontosabb ideáltípusait és ideotipikus helyzeteket: „Boldog Istók nagyon szegény juhászlegény volt, s megunta a földesúr nyomorgatását s elindul az erdőbe, ahol találkozik egy anyókéval. Az anyóka maga mellé veszi, rábízva pár kis

jószágát s Boldog Istók nagyon becsületesen végzi munkáját.” A jó-rossz ellentét a gazdag-szegény ellentéttel azonosul, a bonyodalmat a társadalmi osztályok ellentéte jelenti; ezek konfliktusában pedig

6. Az aktualitásra való referenciákat Vallasek Júlia az „évforduló-érzékenység” fogalmával írja le. A vallásos ünnepekre rátelepedő hatalom „saját mitológiát és saját, a nemzeti jellegzetességet nemzetközire váltó, illetve a kommunizmus hatalomra jutásának fontos eseményeihez kötődő ünnepkört teremtett magának”. A fentebb tárgyalt jelenség később szembevető jellegzetesség: *Az Iván és a vassárvány* című orosz népmese dramatizált változatát 1950. december 21-én tűzték először műsorra, Sztálin születésnapja tiszteletére: „Szorgalmasan folynak a próbák is, hisz december 21-én szeretett tanítómesterünk, Sztálin elvtárs 71-ik születésnapját jól előkészített, szép kiállítású darabokkal, valamint vállalásaik 100 százalékos elvégzésével akarják ünnepelni.” 1953. december 3-án pedig a választási agitáció eszköze a bábszínház: „A Bábszínház együttese odaadó munkával készül december 20-ra. Most tanulják azokat a műsorszámokat, amelyeket a választás napján az agitációs pontokban hoznak színre.”

a szegény sorsú fiú felülemelkedik az úgynevezett kizsákmányolókon.

A címszereplőre a munkaszeretet, a becsületesség, valamint a szociális érzékenység jellemző, Boldog Istók erkölcsi feddhetetlensége folytán az új társadalom kultúrhéroszát testesíti meg. A főhős a népmesék hőseihez hasonlóan mutatkozik: „Becsületességére jellemző, hogy amikor az egyik tyúk egy gyémántot kapar ki, azt sem használja fel arra, hogy nyomorúságos életét könnyebbé tegye, hanem odaadja az anyóknak. Becsületessége jutalmául az öregasszony nekiadja kis házikóját, három juhát, három malacát és pár tyúkokcskáját, valamint a gyémántot.”

A klasszikus mesei elemekre a politikai propaganda telepszik rá, hiszen: „Politikai nevelő hatása van a meséknek, s ha a gyermekek úgy mennek a Bábszínházból, akkor az ágyaikban éjszakánként nem az ördögről, nem a tündérkisasszonyról és nem is az elvarázsolt hercegről fognak álmodni, hanem azon gondolkoznak, hogy azt tanulták és látták a szemük előtt, hogy a munkának, a becsületességnek nem marad el a jutalma.”

A zárójelenet a Szovjetunió közösségi utópiáját hozza a befogadók elé: „Meg is házasodik Boldog Istók, a falu legdolgosabb lányát veszi feleségül, nagy lagzit csapnak, melyre meghívják a faluban élő nemzetiségeket. Tökéletes impressziót kelt, ahogy a babák a lakodalmi jelenetben a nemzeti táncokat lejtik.”

Az 1950/1951-es színi évad legkiemelkedőbb produkciója Ligeti Herta darabja. A marosvásárhelyi bábszínház „házi” szerzőjének darabja csaknem minden romániai állandó bábszínház műsorán megtalálható, ez a jelenség jól mutatja a repertoár központi meghatározottságát. A cenzúra és pártpropaganda rostáján átjutó mesejáték „az ifjú nézőközönséget is az imperializmus és a fasizmus elleni küzdelemre mozgósítja”.

„Mondhatnánk fordulópontot jelent ez a bemutató a Bábszínház életében, mert új utakat nyit meg számára. Köztudomású, hogy a haladottabb bábszínházak nem csupán gyerek-közönség előtt játszanak, hanem

műsoraikban olyan számokat is iktatnak, amelyek a felnőtt közönség legmagasabb kultúrigenyeit is kielégítik”.

A színen: „zsúpfedeles négerkunyhót látni, mögötte végeleáthatatlan zöldellő ültetvény húzódik. Az öreg néger szolga mély bariton hangján dalolni kezd. A nézőközönség soraiban egy-egy halkán elszuttogott vélemény is hallatszik. – Miért olyan szomorú ez a néger bácsi? Miért laknak ilyen házban?” Az előadás nyitóképe (díszlettervező: Erős Ferenc) tehát a kiszolgáltatottak sztereotipikus élethelyzetét vázolja, melynek jellegzetes életérzése a vágyakozás a boldogság legendás országa iránt, „ahol mindenki dolgozik, a gyermekek napközi otthonba, iskolába járnak és békében, boldogan élnek az emberek”.

A cselekmény a beavatási történetek mechanizmusát hozza: két néger kisgyermek útra kel, hogy felfedezzék a nagyanyjuk meséjéből ismert birodalmat. „A mese a feszült érdeklődéssel figyelő gyermekeket a kis négerekkel együtt elvezeti a Szovjetunióba, ahol boldogan, meglegedetten élnek az emberek. A két gyermek visszatér szülőhazájába és elmeséli, mit látott a Szovjetunióban. Az ültetvény ura dühösen kiált a gyermekekre: Nincs olyan ország, nem is volt, és nem is lesz.”

„A Bábszínház dolgozói ebben az évben csak a *Béke csillagát* 45-ször adták elő és ez a darab a falvak gyermekeit is szórakoztatja.”

Az *Irzsik vitéz* 1952. február 10-i bemutatójával a társulat „új lépést tett a fejlődés útján. Olyan darabbal jött, mely mind a színész, mind a díszlettervezővel szemben komoly követelményeket támasztott”. A szovjet Verpriczka mesejátékának „magas művészi előadása” azoknak az újításoknak köszönhető, amelyeket az obrazcovi példa alapján vezettek be: „A bábszínház dolgozói új szovjet módszert vezettek be, mégpedig Obrazcov, a nagy szovjet bábjátékos legkedveltebb módszerét, a botos bábuval való játékot. A bábuk kezeinek drót útján való mozgatása lehetővé tette, hogy erőteljesebbé, kifejezőbbé váljanak a mozdulatok s ezzel lendületet, életet vigyenek a bábukba. E módszer technikája természetesen sokkal több figyelmet, közügyességet, gyakorlatot követel, mint az egyszerű, ujjal való mozgatás módszere. De a kezdeti nehézségekkel a bábszínház kollektívája bátran megbirkózott.” (Fáklya, 1952. február 20.)

Az új játékmód pozitív fogadtatásban részesül, ami nem csoda, ha figyelembe vesszük, hogy a sajtóanyagok alapján az *Irzsik vitéz* próbafolyamatai tartottak a legtöbbet: „Hat héten át készültek a darabra. Az a tény, hogy a darab technikailag és művészileg többet követel a bábjátékosoktól, megkészserezte erejüket, lelkesedésüket. (...) Most közelebb érezték magukat lélekben a gyermekekhez és a darabhoz, mint máskor. Hangjukból melegség, szeretet áradt. Érzéssel játszottak s megértették, hogy függöny mögött is színésznek kell lenniük, mégpedig nagy színésznek. Olyannak, aki közügyességével és hangjával pótolja mindazt, amit a nagy színházban fizikai jelenléttel nyújthat.”

A produkciók minőségi mutatója a szigorú értelemben vett valóságosság: „A kollektíva és díszlettervező feladata mostmár, hogy a színpad képe a valóságot adja. Ne csak arra törekedjen, hogy a díszlet szép legyen. Azt is nézzék, hogy az hasonlítson a valóságra. Az orosz jobbágy házáról azonnal ismerje fel a gyermek, hogy szegény ember lakja. És ez a ház viselje magán a legjellegzetesebb vonásokat, hogy a tartalom és külső forma a legteljesebb összhangban legyen.” A karakterképzésben, azaz a bábok tervezésében és felépítésében azok kifejezőképessége mellett az arányosság is követelményként fogalmazódik meg: „A bábszínház előadásainak sikere sokban függ a bábuk arcától, öltözetétől.

Ha kifejező az arc, megfelelő a ruházat, sok-sok olyan típust eleveníthetünk meg a színpadon, amilyenekkel az életben is találkozunk. (...) Kevésbé sikerült a királynő, amelynek a dajkához hasonlóan (...) aránytalan volt a feje.”

„A nagyváradi bábszínház igen fontos kérdése még a zenekíséret. (...) Az a jó dal, amit a gyermek füle egy-kettőre megfog. Sajnos, az *Irzsik, a vitéz* című bábjáték dalai nem ilyen könnyűek, egyszerűek. Dalai lágyak, dallamosak, de operettizűek. (...) A gyermek nagyon szereti és könnyen elsajátítja az egyszerű (...) román-magyar-orosz népdalokat. Ezekből kell a bábszínművekhez dalokat írni.”

Egy 1954. augusztus 15-től szeptember 15-ig tartó minisztériumi tanfolyam egyebek mellett tisztázta a bábszínház és a színház elhatárolásának kérdését, ugyanakkor új irányt szabott mind a művészek, mind pedig a kritika számára: „Röviden: elhatárolni a bábszínházat az emberszínházról (Obrazcov kifejezése).

A bábszínháznak számos közös vonása van ugyan az utóbbival, de kell ismernünk a határt, amely elválasztja a kettőt. Sz. V. Obrazcov, az új szovjet bábművészet atyja kifejtette a kettő közötti különbség lényegét, és arra a következtetésre jutott, hogy a bábszínháznak semmi esetre sem szabad másolnia vagy utánoznia az emberszínházat. A bábfigura csak képviseli az embert a színpadon. Ezért mások a bábszínház lehetőségei, megvannak

a maga korlátai. Nevetséges lenne például egy munkáshőst babával ábrázolni.”

A szovjet mester ezzel egy időben felhívja a figyelmet a baba szatirizáló, túlzó lehetőségeire, amelyek az illető jellem legfontosabb vonásainak megjelenítésével karakterformáló erőként lépnek fel; ezzel pedig mintegy felhívást intéz az elemelt, abszurd és groteszk minőségek bábszínpadon való szerepeltetése érdekében.

Az esztétikai fordulatnak köszönhetően átértékelődnek az előadásokról addig megjelent kritikák is, így fél év alatt jelentősen változik a *János vitéz* című 1954-es előadás megítélése is. M. Implon Irén kritikája valósággal ünnepli a nagyszabású bemutatót, amely a bábszínház legnagyobb vállalása: az előadásban 44 bábót mozgat 10 színész, a zenei kíséretet pedig egy héttagú zenekar játssza. A premiert 80 próba előzte meg; a háromhavi próbafolyamat során a szövegtudást, a tömegjelenetek koreográfiáját, valamint a zeneiséget egyaránt tökéletesítették a művészek. A „tántoríthatatlan szabadságharcos, a népét és hazáját hőn szerető hős és a gazdagok, elnyomók elszánt ellensége” történetének színrevitelét a színház hathatós segítségével valósították meg: „Örvendetes tény, hogy a bábszínházat pártfogoló nagyváradi színház vezetősége messzemenő támogatást nyújtott a *János vitéz* előkészítésében mind anyagi, mind művészi téren. Ez lehetővé tette, hogy e daljáték művészi értékének megfelelő tetszetős kiállításban kerülhet színre” (*Fáklya*, 1954. február).

A *Fáklya*ban közölt kritika teljes képet nyújt az előadásról, leltárba véve annak minden alkotóelemét, a díszlettől a színészi teljesítményig. A szerző a szereplők közül elsősorban a Kukorica Jancsit alakító Nagy Jánost emeli ki, akinek a darab folyamán szinte végig jelenése volt, és aki egyszerre mozgatta a bábót és adott hangot neki. Precíz, technikailag is nehezen kivitelezhető megoldásai, „mint Kukorica Jancsi ostorpattogtatása, furulyázása, homlokát tenyerébe rejtő töprenkedése” a nagyváradi bábjátás csúcsteljesítményeként könyvelhetők el. Hozzá kapcsolódik az előadás legmegindítóbb jelenete is, „mikor Iluska halálhírének vétele után a francia királylány előtt bevallja hű szerelmét halott kedvese iránt, ráborul a zászlóra és

zokogva simogatja a piros pántlikát, amit Iluska ajándékozott a csatába induló vitézek zászlajára”.

A színházból átszerződött művész számára „méltó partner volt Máté Magda, a rózsarcú, szőkehajfonatú Iluskának pacsirtahangú megszólaltatója”. A francia királylány szerepében Leu Margit igazi „grand dame”-ot játszik, ugyanakkor „beszédének helyenként túlságosan népies kicsengése van”. Gitye Klára „nagyon ötletesen és alapos gondossággal” dolgozta ki a csúf boszorkány figuráját, Erdőháti Tibor pedig „finom mértéktartással alakította János vitéz hűséges, szerény társát”. Sikerült volt még a Vilidár István tolmácsolásában megszólaló nyájtulajdonos nagygazda, valamint a francia király negatív jellemvonásait kidomborító Bereng Iván alakítása.

„Általában a darab eszmei mondanivalójának tolmácsolását – éppen a pozitív és negatív figurák éles elhatárolása által – jól oldotta meg a rendezés” – a cikk arra enged következtetni, hogy a bábjátékkal szembeni alapvető elvárás a sztereotipikus, dichotomikus viszonyokra építő helyzetek és szélsőséges karakterek kialakítása. A kettő éles különbsége nyomán vélik elérhetőnek látni a darab morális mondanivalójának egyértelműségét.

M. Implon Irén így összegzi a darab sikerét: „Mióta a nagyváradi Állami Bábszínház bemutatta a *János vitézt*, minden előadáson teltház van.



A városban pedig olyan megjegyzéseket lehet hallani, hogy az előadás vetekedik a nagyváradi színház tavaly, nyáron bemutatott előadásával. Városunkban – és mondhatnánk az egész tartományban – jól megérdemelt hírneve van a Bábszínháznak, de ez a mostani nagy siker felülmúlja az eddigieket. A nagy érdeklődés nemcsak a látványos, zenés, közkedvelt darabnak szól. A felvonásvégeken felhangzó hatalmas taps, a felnőtt- és gyermekközönség meglepedésének a jele, egyformán megilleti Petőfi örökség művét, a bábukat megelevenítő művészetet, a kicsi színpadra ügyes technikai megoldásokkal háborgó óceánt varázsoló műszaki személyzetet, s a Kacsóh Pongrác szép melódiáit tolmácsoló filharmonikus zenekart.”

A nagyváradi hivatásos bábszínház korai története jól mutatja a bábjátékot övező bizonytalanságokat. A képzőművészet és színházművészet hibrid formájaként színházi rangot kapó műfaj teoretizálása a szocialista kultúrforradalom közegében indul el, és kétarcú jelenséggé fogható meg. Egyrészt szerencsének könyvelhető el, hiszen a bábjáték intézményesített formái egy új színházi gyakorlatot vezettek be és emeltek hivatásos rangra. Másrészt bizonyára szerencsétlenségnek is tekinthető, hiszen sokáig a szocialista-realista kultúrpolitika nyomta rá a bélyegét az eszköznek tekintett művészetre.

A nagyváradi állami bábszínház kezdeti műsorpolitikáját is a realiztikus ábrázolásmód, valamint az új ember ideáltípusának szerepeltetése jelentette. Az esztétikai fordulat feloldotta ennek kötöttségeit, a szakmai fejlődéssel egyetemben pedig megteremtette olyan emlékezetes előadások létrehozását, amelyek ideig-óráig kiemelték a bábszínházat annak becsmérő, „kis-színházi” státusából.

Dolgozatom célja a szocialista-realista esztétika gyermekszínpadi ábrázolásmódjainak feltérképezése volt,

ezt a nagyváradi „babaszínház” előadásainak levéltári és sajtóanyagain keresztül vizsgáltam. A teljesség igénye nélkül emeltem ki az első öt évad legemlékezetesebb előadásait, időrendbe helyezve, mindeközben pedig olyan problémákat láttattam rajtuk keresztül, mint a szakmai továbbképzés, a kritikai beszédmód kialakulása, valamint a közönség reakciója.

Mindezt egybevetve elmondhatjuk, hogy a pártpolitikának alávetett bábszínház a közösségi hagyományokra épülő (és azokat felszámoló) új hagyomány jegyében született meg és működik, mindeközben pedig a szocialista gyermekirodalom toposzait helyezi el a befogadóban jellegzetes színpadi eszközei által.

## Bibliográfia

1. NOVÁK ILDIKÓ, *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből*, Marosvásárhely, UartPress Kiadó, 2011.
2. SZÉKELY GYÖRGY, *Bábuk, árnyak, A bábművészet története*, Budapest, 1972.
3. VALLASEK JÚLIA, *Viták a gyermekirolomról = A sztálinizmus irodalma Romániában*, Komp-Press, 2007, Kolozsvár.