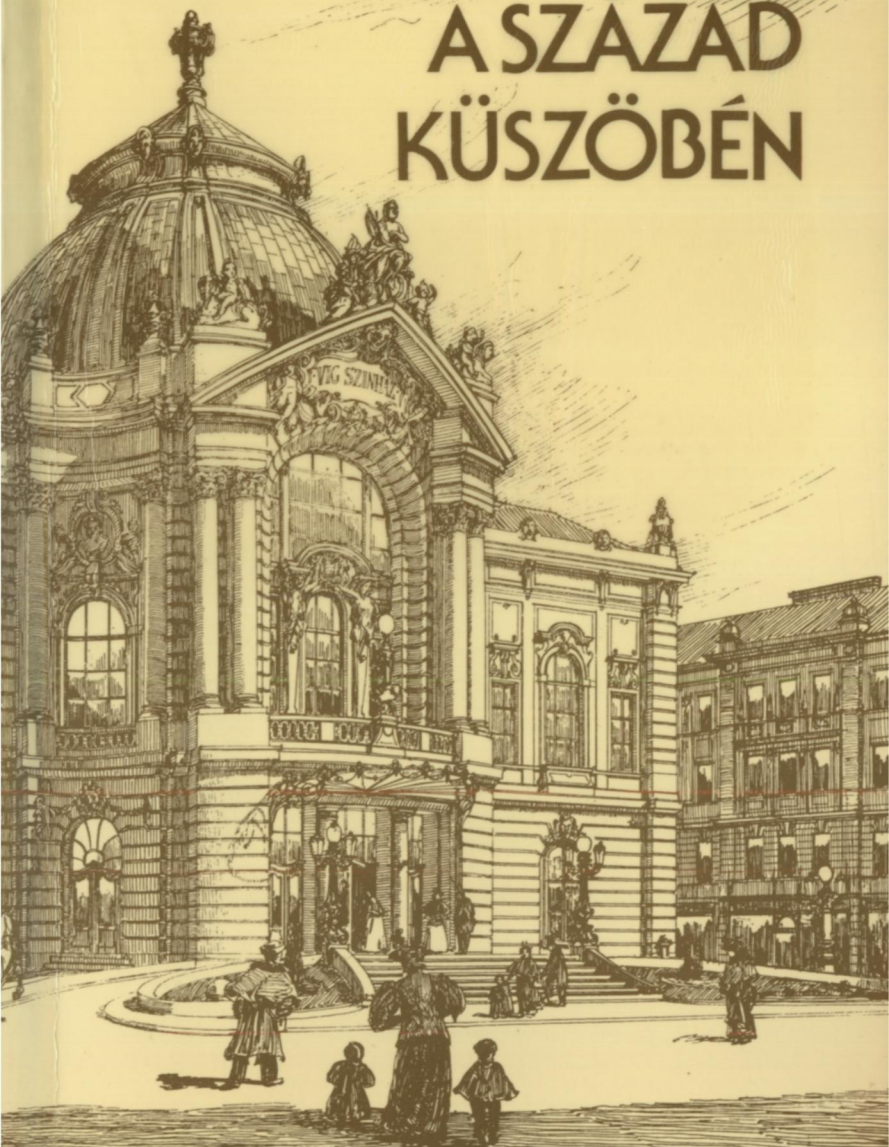


*Mészöly Tibor* SZÍNHÁZ  
A SZÁZAD  
KÜSZÖBÉN



MÚZSÁK KÖZMŰVELŐDÉSI KIADÓ

# SZKÉNETÉKA



*Mészöly Tibor*

# SZÍNHÁZ A SZÁZAD KÜSZÖBÉN

*DITRÓI MÓR ÉS A VÍGSZÍNHÁZ STÍLUSFORRADALMA*

MŰZSÁK KÖZMŰVELŐDÉSI KIADÓ • BUDAPEST



Lektorálta: Lengyel György

Második kiadás

A régi Vígszínház színháztörténeti jelentőségét kortársak és utódok egyaránt a legellentéteesebben ítélték meg. A negatív értékelés, melyben politikai szempontok is szerepet játszottak, az államosítás után jutott teljes mértékben érvényre, amikor a színház neve is megszűnt létezni. Igaz, erre jó alkalmat adott, hogy háborús sérülései miatt az épület használhatatlanná vált, de annak helyreállítása után sem a régi intézmény nyert benne új otthont. Majd a pozitív nézetek, a rehabilitáció diadala volt, amikor 1960-ban újból a „Vígszínház” felirat került a nagymúltú épület homlokzatára. Ditrói Mórról pedig, a színház első művészeti igazgatójáról utcát neveztek el. A színház tehát tizenegy évi hallgatás után megkezdhette legújabb kori működését.

A régi Vígszínház körül dülő ellentéteknek sok oka volt, de a legfőbb, hogy a kortársak a túlságos közelség miatt azt az újat, amit a színház hozott, nem tudták a maga teljességében megítélni, nem tudták a magyar színháztörténet folyamatában szemlélni. A közönség, sőt a kritikus, a szakember is csak a pillanatot látta, elismerte az újszerű előadások sikerét, a színészi alakításokat, tudomásul vette – volt aki kárörömmel – a bukásokat. Az emberek vitatkoztak tetsző és nem tetsző jelenségeken, majd lassan ráébredtek, hogy itt mégis valami minőségileg új született. De ennek az újnak a lényegét, gyökereit a magyar és külföldi színházkultúrában, majd kisugárzását és a jövőre gyakorolt hatását soha igazán nem elemezték, nem kutatták.

Csak kevesen látták meg, többről van itt szó, mint amit az új stílusról általában tartottak, hogy az csak a francia bohózatok könnyed elcsevegésére alkalmas. Hevesi Sándor azt mondja Ditrói Mórról írott cikkében: „Rájött, hogy sem a mi színpadunkon elburjánzott német eredetű szavalás, sem az egyik művészünkől szenvedélyesen propagált francia iskola nem fejezi ki a klasszikus dráma lelkét, s hogy egyiknek sincs köze a magyar lélekhez. Ditrói a maga erdélyi idealizmusával rögtön magyar stílusról kezdett álmodni, s ezt akarta egész életében megvalósítani.”\* Ditrói közel harmincéves színházvezetői

\*Hevesi Sándor: Egy színpadi gyémántlakodalom. Budapesti Hírlap, 1933. 59. szám

munkássága során, melyből húsz év a Vígszínház első két évtizedére esett, a színház vegyes műsora ellenére ezt a „magyar stílust” mélyen meggyökereztetette. Az ma is él és hat a magyar színjátszó művészetben, érdemes hát ezzel a stílussal, annak előzményeivel és megteremtőjével behatóbban is foglalkozni.



Ditrói a Vígszínházban



## ELŐZMÉNYEK

A „vígyszínházi stílus”-ról azt szokták mondani, hogy azt az egyszerűség, közvetlenség, természetesség jellemzi. De Ditrói munkássága előtt is voltak már egyes nagy művészek, akik egyszerűen, közvetlenül és természetesen játszottak. Prielle Kornéliáról írja Ambrus Zoltán, hogy „első azok között, akik a természetes dikció jogát kívívják a színpadnak. . . Ő az, aki a legkevesebb eszközzel s a legbiztosabban hat.”\* De ő is bizonyára sokat tanult férjétől, Szerdahelyi Kálmántól, az európai műveltségű művésztől, aki a természetes játék és beszéd nagy mestere volt. Ujházi Ede a budapesti és korábban a fiatal Szentgyörgyi István a kolozsvári Nemzeti Színházban ugyancsak az egyszerűség és természetesség előharcosai voltak, hogy csak néhány példát említsek.

Ám nemcsak Magyarországon, hanem egész Európában egyes nagy művészek, nyugaton világjáró „sztárok” indították el a realizmus forradalmát. Hevesi írja: „Az európai színpadtörténetnek még nem írt fejezete, hogy a deklamációba és a modorosságba süllyedt közép-európai színészetet. . . nagy olasz művészek formálták újjá a hatvanas évektől a kilencvenes évekig: Ristori, Salvini, Rossi s legvégül és legerősebben Duse Eleonora, akinek játékmódja még ma is érvényes a színpadon.”\*\* De francia, angol és más nemzetiségű művészek is járták a világot, s mindenütt nagy sikert arattak új játékmódjukkal. Ez pedig arra mutat, hogy megérett az idő egy olyan újfajta színjátszás megszületésére, melyben nem csupán egyes kiemelkedő nagyságok produkálják magukat egyénileg, újszerű művészetükkel, hanem amelyben egész társulatok, együttesek az új stílust játsszák. Az „együttes” szón azt kell érteni, hogy abban egységes ízlés jut kifejezésre, egységes művészi elvek és célkitűzések

\* A Hét, 1890. 43. szám

\*\* Hevesi Sándor: Egy színpadi gyémántlakodalom. Budapesti Hírlap, 1933. 59. szám

érvényesülnek. Márpedig egy olyan kollektív művészetben, mint a színház, egy olyan alkotófolyamatban, melyben annyi különböző egyéniségű, képességű, temperamentumú művész vesz részt egy közös alkotás létrehozásában, ezt az együtttest csakis erőskező, biztos ítéletű és ízlésű színházi vezetők kovácsolhatták össze. A magányos sztárok nyomán vagy azok működésével egyidőben valamennyi kultúrországban megindult hát az a színházi forradalom, melynek mindenütt nagy színházteremtő egyéniségek álltak az élén, akik aztán egymásra is hatva létrehozták a modern európai színjátszást.

Ezeknek a hatásoknak a rövid nyomon követése számunkra csak abból a szempontból érdekes, hogy világossá váljék, milyen általános volt az igény egész Európában a teatrális művészet megújulására, és hogy miképp jutottak el hazánkba is.

Amióta II. József császári rendelettel a bécsi Burgtheatert a „Nemzeti Színház” rangjára emelte, az a busás császári támogatás révén hamarosan Európa egyik legjelentősebb színházává fejlődött, és természetesen Magyarországra is erős hatást gyakorolt. Különösen Heinrich Laube alatt (1849–67) jutott a színház olyan magas művészi fokra, hogy a megújuló európai színjátszás egyik forrásává vált. Laube, aki drámaíró is volt, nagy fegyelmet tartott színházában, pontos szereptudást követelt, és elsőként vezette be a hosszas, gondos elemző próbákat. Egyszerűsége, főként pedig nagy művészegyeniségekre épülő együttes kialakítására törekedett. Hatása jelentős és sokirányú. Így kétségkívül egyik mintaképe György meiningeni hercegnek, akit az egész modern európai színjátszás legfőbb ihletőjének lehet tekinteni.

György herceg „hobbyból” kezdett színházzal foglalkozni. Első felesége Viktória angol királynő unokahúga lévén, sokat járt Londonban „rokonlátogatáson”, ahol Charles Kean realista irányú színházának nagy csodálójává vált. Fordulat akkor következett be életében, amikor egy színész nő kedvéért elvált magas rangú hitvesétől, és második, „rangon aluli” házasságával végleg eljegyezte magát a színházzal is. Laube és főleg Kean hatására szenvedélyes művészetszeretettel, no meg sok pénzzel létrehozta a meiningeni udvari színházat, melyben maga rendezett, maga tervezte a díszleteket, jelmezeket, és persze maga választotta ki az előadandó darabokat is. A repertoár fő-

ként Shakespeare-, Schiller-, Molière- és Ibsen-művekből állt, amiket már alapos, hosszas elemző próbákkal tanultak be.

A meiningenieknek külföldön is óriási volt a hatásuk. 1874 és 1890 között sorozatos turnékat bonyolítottak le, Londontól Moszkváig 38 városban 41 darabot mutattak be, s ezalatt a színjátszás későbbi megújítói mind „hozzájuk jártak iskolába”. A fiatal André Antoine, a párizsi Théâtre Libre létrehozója brüsszeli vendéggjátékuk során találkozott velük először, Otto Brahm Berlinben, de egy sor angol színház is a meiningeniek követőjének vallotta magát. A társulat 1885-ben és 1890-ben Oroszországban is megfordult, Szentpétervárra, Odesszába és Moszkvába, ahol Sztanyiszlavszkij ugyancsak a hatásuk alá került. Nyíltan vallotta, hogy példájuk nagyban befolyásolta egész későbbi munkásságát. Többször játszottak Budapesten. (1875, 1879, 1882, 1888.)\* Paulay személyes kapcsolatban is volt Chronegkkel, a vendégtársulat rendezőjével. Ily módon a meiningeniek tizenhét éves vendéggjáték-sorozata egyik legfőbb ihletője volt egész Európában a századvég színházi forradalmainak.

Magyarországon ennek a színházi forradalomnak két kiemelkedő művészegyéniség állt az élén: Paulay Ede és Ditrói Mór.

Paulay sok nagy érdemét a színház történet bőségesen tárgyalja. Az ő vezetése alatt alakult ki voltaképpen a Nemzeti Színház igazi arculata. Igényes műsort, színvonalas előadásokat produkált. Több magyar klasszikus között ő vitte színre először *Az ember tragédiáját*, s abban erősen érvényesült a történelmi hűségre törekvő, élményszerű tömegjeleneteket színpadra állító meiningeniek hatása. De talán legfőbb és legmaradandóbb érdeme, hogy meghonosította nálunk a színpadi alkotás egy modernebb módszerét, amelyben a rendezőnek az eddiginél sokkal nagyobb szerep jutott. Az ő működése előtt a rendező legfontosabb munkája — némi leegyszerűsítéssel — általában az volt, hogy „rendezte” a színészek megjelenését és távozását, s gondoskodott a legfőbb szcenikai feltételekről. Ilyen körülmények között természetes volt, hogy a vezető színészek egyéni produkciójuk, sikerük keretévé tették az előadásokat, nemegyszer egymás rovására is, s így összefogó rendezői koncepció nélkül nem lehetett szó együttes kialakításáról sem. Ezzel szemben Paulay már mélyebben elemez-

\*Staud Géza: Külföldi hatások a magyar színjátszásban, rendezésben és dramaturgiában. Élfő dramaturgia. Magvető, 1963. 103. l.



te azt a művet, melynek megrendezésére készült, kész koncepcióval, kidolgozott rendezőpéldánnyal jelent meg az első próbán, majd részletező, időigényesebb, újszerű próbamódszerrel, színészeivel való alapos foglalkozás után hozta létre az előadást.

Paulay tehát a rendező munkájának magasabb szintre és magasabb rangra emelésével megteremtette a lehetőségét annak, hogy nálunk is – akár a nyugat-európai országokban és Oroszországban – megszűlessék az első modern értelemben vett együttes, melyben egyetlen erőskezű művész egységes stílusban fogja össze kiváló színészegyenlőségek játékát.

Erre természetesen Paulay is törekedett. De hogy az új, modernebb realista stílus mégsem az ő keze alatt született meg, annak két oka is volt. Először, már készen vett át egy szervezett társulatot, több évtizede működő színházi intézményt. Nem volt rá lehetősége, mint később Ditróinak, hogy mindent a saját ízlése szerint előről kezdjen. Ditróinak legelső feltétele mindenkor – Kolozsvárt, majd a Vígszínházban is – az volt, hogy a színpadi munkával kapcsolatos kérdésekben teljhatalommal egymaga dönthessen. Ez elsősorban a stílus szempontjából igen fontos társulatszervezésre vonatkozott. Paulay viszont, bár működése során nagyban gazdagította nemcsak a műsort, hanem a társulat kvalitásait is egy sor nagy színészt szerződtetve és nevelve a nemzet első művészeti intézménye számára, lényegében a régi törzsbe ojtotta a maga új ágát.

A másik ok az volt, hogy Paulay körülbelül maga is egykorú lévén a régi Nemzeti Színházzal (1836-ban született, egy évvel a színház megnyitása előtt), az ő legaktívabb korszakában nálunk még nem érett meg az idő a század végén megizmosodó színházi realizmusra; ő maga is a patetikus, mérsékelten szavaló stílus híve, és azt erősítve, továbbbépítve virágoztatja fel a színházat igényes műsorával és fegyelmezett, egységes előadásaival. A Nemzeti Színház Paulay alatti aranykora ennek az iránynak a csúcsteljesítménye volt.

## ÚJ STÍLUS

Nagy fordulatot, minőségileg újat a magyar színjátszás történetében Ditrói Mór működése hozott. Ignótus azt írja róla, hogy ő „a magyar Sztanyiszlavszkij”, aki „azt cselekedte meg Magyarországon, amit Sztanyiszlavszkij Moszkvában — s ezt már Sztanyiszlavszkij előtt.”\*

Jób Dániel szerint: „a modern magyar színház kezdődött Ditrói Mórral”.\*\* Ignótus úgy véli, hogy a maga tehetségén kívül mindent a saját kolozsvári igazgatói múltjának és a jó ízlésű, színházrajongó kolozsvári közönségnek köszönhetett. De ennél sokkal szerteágazóbbak a gyökerek. Bizonyára igaz, hogy Kolozsvár színházszerető, intellektuális légköre, nemes színházi tradíciói igen jó indítást adtak a könnyen lelkesülő fiatalembernek. Ezek a nemes erdélyi tradíciók Kótsi Patkó János óta éltek és virágoztak. E nagy műveltségű művész — báró Wesselényi Miklós lelkes és bőkezű támogatásával — az első kolozsvári színtársulat vezetőjeként rögtön igen magasra tette a mércét, s ez meghatározó és kötelező erejű volt az erdélyi színészet egész további történetére. Ezek a tradíciók éltek és hatottak Ditrói ifjúsága idején is, de hamarosan egy sor újabb kedvező hatás érte, ami aztán végigkísérte egész pályáján. Mint bécsi diák látta az akkor Laube alatt virágkorát élő Burgtheater előadásait, melyek lényegesen felette álltak az itthoni színvonalnak. Ott láthatott először igazán egységes stílusú, technikailag is kiváló előadásokat nagy színészek szerepművelésében. Majd utóbb ugyancsak nagyon jó iskolában sajátította el a rendezés modernebb módszereit. A Színitanodában ugyanis Paulay növendéke lesz. De nemcsak a Tanodában, hanem mint statisztáló növendék a Nemzeti Színházban is szemtanúja Paulay elmélyült rendezői munkájának, ami akkor új volt magyar színpadon.

\* Ignótus: Végzet. Magyar Hírlap, 1933. május 14.

\*\* Jób Dániel: Ditrói. A Reggel, 1924. május 26.

Ditrói nyugtalan, kutató kíváncsisága már színtanodai évei alatt is túlnő egy átlagos színinövendék érdeklődésén. Bécsbe utazik, hogy megnézze az *Othelló*ban vendégszereplő Rossit. A látottak annyira felkavarják, hogy a hatvan év múlva írt emlékirataiból is kiérezzük azt a mindent eldöntő hatást, melyet Rossi játéka a fogékony fiatal-emberre tett. Úgy látszik, magyar vonatkozásban mindenképp helytálló Hevesinek az a már idézett megállapítása, hogy a közép-európai színészetet nagy olasz művészek formálták újjá. Azt írja Ditróiról, hogy belőle „a kolozsvári adottságok és Rossi művészetének spon-tán, szinte zseniális átértése nevelték ki azt a játékmestert, rendezőt és igazgatót, akiben e találkozás révén a hagyomány új és dús virág-zásba szökkent, anélkül, hogy önmagát megtagadta vagy elfelejtette volna.”\*

Ditrói egész esztétikája — későbbi gyakorlati művészi tevékenysé-gének vezérelve — dióhéjban már megfogalmazódik a Bécsben látott, majd Pesten is megismételt Rossi-vendégszereplések után. „Mély, nagy, maradandó benyomást” tett rá Rossi *Othelló*ja. „A legna-gyobb művészi gyönyört éltem, éreztem át — és most is gyönyörű-séggel gondolok vissza az elmúlt órákra. Megkapta lelkemet a magas-ra fejlett olasz színművészet lendülete, közvetlensége, természetessé-ge. Hiszen ez az, amit én kerestem . . . Valami világosság támadt lel-kemben, biztonságérzés töltötte be agyamat és szívemet. Így kell ját-zszani . . . Belülről kell kipattannia mindennek. Gazdagabb lettem. . . Úgy éreztem, hogy hivatás vár rám a magyar színészet életében.”\*\*

Azt az esztétikai irányt, játékstílust, színháztípust, melynek meg-valósítását Ditrói már növendék korában hivatásának érezhette, nem írja le részletesen a *Komédiások*ban, egyetlen hátrahagyott színházi vonatkozású írásában. Nem esztétizáló típus, hanem ízig-vérig a gya-korlat embere volt. Mégis néhány mondatából, főként pedig kolozs-vári, majd vígszínházi működéséből élénk tárul annak az erőteljes, új művészetnek a természete, mely Ditróival a századfordulón betört a magyar színészet világába.

\* Hevesi Sándor: Egy színpadi gyémántlakodalom. Budapesti Hírlap, 1933. 59. szám

\*\* Ditrói Mór: *Komédiások*. Budapest, 1929. — Minden további Ditrói-idézet is a *Komédiásokból*.

Ennek az új művészetnek legfontosabb alapelve: „Belülről kell ki-pattannia mindennek.” Mind a színészi játék, mind a rendezői módszer szempontjából ennek mélyreható következményei vannak. Számúzi a külsőséges eszközöket mind a játékban, mind a dikcióban. Semmit sem szabad túljátszani, csak annyit lehet „csinálni”, amennyit okvetlenül kell. A szöveget pedig nem szabad agyonhangsúlyozni. „A beszéd ne legyen színpadias, deklamatív, hanem egészen őszintén, abban a pillanatban fakadjon a lélekből . . . ne játsszuk, hanem éljük a szerepet” — írja Ditrói. Ezzel az egyszerűséggel szoros egységet képez a minél többet kifejezés igénye, bár ez látszólag két ellentétes fogalom. A színész ne túlzásokkal akarjon sokat mondani. Minél kevesebb eszközzel kell minél többet kifejezni. Mert pusztán közvetlenségből és természetességből még nem jöhetett volna létre a később „vígszínházi”-nak nevezett stílus. Közvetlenség és természetesség a „lendület” nélkül — amiről Ditrói az olaszok játékával kapcsolatban ír — lapossá és unalmassá válik. Ez a „lendület” — Sztanyiszlavszkij belső ritmusnak nevezi, Ditrói pedig másutt pátosznak — fontos jegye volt Ditrói stílusának. Ő maga így ír erről: „A ma színésze természetes előadásra törekszik, keresi az egyszerűséget, közvetlenséget. Ez azonban csak a *forma kérdése*. A színész értéke, lényege: a *lelki tartalom*, az *érzések igazsága*. Hiába az egyszerűség, ha a színész nem tudja beleélni magát teljesen az általa személyesített alak lelkivilágába. Ha a lobogó szenvedély helyett siránkozik, érzeleg — akár régi stílusban, akár modernül cselekszi azt — egyformán hamis. Az igazán jó színész lelke tüzével, a szenvedélyek igazságával magával ragadott a régi formában, és magával ragad ma, egyszerűbb stílusával.” Majd ezt írja a pátoszról: „Ha a szónokról, vagy színészről azt mondják, pátoossal beszél — manapság inkább kifogást, mint dicséretet jelent. A szónak értelme a közhasználatban eredeti jelentésétől eltolódott: általában azt értik alatta, hogy az illető *álpátoossal* beszél. A görög eredetű pátosz szó a lélek mély meghatottságának, fájdalmának kifejezője. Aki pátoossal beszél: a *lélekből* beszél. Ez pedig az előadóművészre a legnagyobb dicséret . . . A nagy lelki emóciók más-más hangot követelnek. Az előadóművésznek mindezt át kell élnie. Csakhogy ez nem megy olyan könnyen. A mindennapi élet megnyilvánulásait — némi színpadi készséggel, különösen, ha a színész önmagát adja — nem nehéz *közvetlenül* megszólaltatni. De Lear király, Bánk bán, vagy Othello lelki megmozdulásait

átélni, közvetlenül és mégis a pátosz erejével visszaadni csak a kiválasztott, csak az istenáldotta művésznak adatott meg. A többiek — nem lévén képesek arra, hogy az ábrázolt alak lelkivilágába teljesen áthasonuljanak — a fenséges, a fájdalmas, az áhítatos *igaz* hangok helyett siránkozó, éneklő hangokat hallatnak, deklamálnak, beleesnek az *álpátoszba*. De ez nem jelentheti azt, hogy a színpadon nem kell a pátosz. Oh nagyon is kell — csak hogy — az *igazi*, nem a hamisított, az álpátosz. A valódi pátoszt a *modernség jeligéjével* elsikkasztani nem szabad. Ez nyegleség. Nekem több: szentségtörés! A pátoszt, a *lelket* vissza kell helyezni oda, honnan az avatatlanok száműzni szeretnék — a *színpadra*.”

A „kiválasztott”, az „istenáldotta” művészek, akik úgy egyszerűek, hogy egyszersmind lenyűgözőek tudnak lenni! Ez Ditrói szemében a legnagyobb érdem. „A színész egyénisége az igazi művészi érték” — írja egy helyütt a saját rendezői munkáját elemezve. Nagy, szuggesztív egyéniségeket felismerni, nevelni és felszabadítani a színpadon, s ezekből egységes stílusú társulatot, együtttest kovácsolni, s így megteremteni és kisugároztatni színházi kultúránkra azt az új stílust, amelyről már kora ifjúságában álmodozott, ez volt az, amire törekedett, s ami átütő sikert hozott számára szinte első rendezéseitől kezdve. A nagyrészt már maga szervezte első kolozsvári társulatában a magyar színészetnek feltűnően sok későbbi nagy alakját találjuk: Fenyvesi Emil, Hegedűs Gyula, Beregi Oszkár, Gál Gyula, Ivánfi Jenő, Góth Sándor, Szatmáry Árpád, Szerémy Zoltán, Ráthonyi Ákos, Delli Emma, Kürty Klára, Ditróiné E. Mari, s a régiek közül Hunyady Margit, E. Kovács Gyula, Szentgyörgyi István. Ditrói legtöbbjüket magával vitte a Vígszínházba is, majd szerződtette Varsányi Irént, Nikó Linát, Haraszthy Hermint, és az évek során — néhányat az ismeretlenségből — még sok nagyját színészetünknek. (Pethes Imre, Ódry Árpád, Tanay Frigyes, Kiss Irén, Somlay Artúr, Harmath Hedvig, Makay Margit — akinek művészetét, szép beszédét még ma is élvezhetjük —, Gombaszögi Ella, Csontos Gyula, Rajnai Gábor stb.)

Nem kétséges, hogy ilyen nagy egyéniségek neveléséhez, formáláshoz, egy új stílus jegyében egységes együttessé kovácsolásához határozott, célratorő színházvezetői koncepció, rendezői biztonság és erős kéz kellett. Mert a színjátszásra vonatkozó esztétikai elveket nem nehéz megfogalmazni, de annál nehezebb a gyakorlatba átültetni. Különösen így volt ez a Ditrói korát jellemző nehéz, a maiakhoz

képest kezdetleges magyarországi körülmények között, amikor nem állott a színház rendelkezésére, mint napjainkban, több hónapos próbaidő, magas technikai színvonal és biztosított egzisztencia. Ezek a fogalmak ugyanis, hogy túlzás, őszinteség, hamisság, átéltség stb. nem egzakt fogalmak. Nem könnyű megmondani, hogy egy színész-nél mi a túlzás, mi a kevés. És ha kevés, futná-e többre is a tehetségéből? Ha túloz, futná-e a tehetségéből, hogy kevesebbel is többet fejezzon ki? És mit is nevezhetünk voltaképpen a szó rossz értelmében túlzásnak? Hiszen a színház, mint minden művészet, már önmagában is túlzás, mert hangsúlyozza, felnagyítja azt, amit mondani akar. Az élet realitása és a színpad realitása éppen ebben a felnagyításban, túlzásban különbözik egymástól. A színház nagy kérdése, hogy meddig lehet ebben a túlzásban elmenni. Edward A. Wright azt írja, hogy a felnagyítás, a színpadi túlzás minden színházi produkció lényeges pozitív eleme. „Ha ízléssel és válogatva élünk vele, olyan szellemi értéket, minőséget jelent, mely a produkció minden mozzanatát felemeli. Ha visszaélünk vele, vagy gátlástalanul használjuk, az nemcsak értelmetlen lesz, hanem tönkretelheti azokat a mégoly csodálatos eszméket, emóciókat vagy értékeket, amelyeket a produkció hangsúlyozni akart.”\* E két ellentét között a határ a „kordában tartott túlzás” — írja. („Exaggeration under control”) Világos, hogy ez a „kordában tartás” nagyon is szubjektív fogalom, és csakis az eredmény dönti el, hogy színész és rendező helyesen ítélte-e. A rossz színész vagy rendező könnyen elmegy a „mindent bele” módszer felé, hiszen ez a könnyű megoldás, nem kell „válogatni”, mérlegelni, elmélyülni, viszont könnyű feltűnést kelteni vele. Ezzel szemben a nagy színész és rendező tudja vagy érzi, hogy a művészet — sok egyéb mellett — elhagyás is. Csak annyit nagyít fel — túloz —, amennyi elindítja a néző fantáziáját, s így egy bizonyos esztétikai távlatot teremt, melyben a néző képzeletének igen nagy szerep jut. A „kordában tartás”-nak a mértéke tehát csakis a művész tehetsége, belső hangja lehet. Nino Manfredi, a jeles olasz színész mondta egy tv-nyilatkozatában: „A jó színész belülről tudja a mértéket.” Ám a rendező számára, akinek a művészete a színészi munkán át érvényesül, még sokkal kényesebb a mérték érzékelése, hiszen nagyon különböző művészekkel kell dol-

\*Edward A. Wright: Understanding Today's Theatre. A Spectrum book. Prentice-Hall, Inc. 1959. 4. l.

goznia. A rendezőnek nemcsak a saját belső hangjára, hanem mintegy a színész belső hangjára is figyelnie kell, és a határokat a sok és kevés között, a „kordában tartást” a művészek egyénisége, képességei, érzelmei, intellektusa, technikája szerint, a darab műfaja, stílusa szerint kell megéreznie. Ditrói biztos érzékkel tapintotta ki ezeket a nagyon is kényes határokat új stílust teremtő munkájában.

Minek is nevezhetjük ezt a stílust? Egyértelmű elnevezése sohasem született. Az „egyszerű” színészi játék alapján hívták társalgási stílusnak, szalonstílusnak, vígszínházi stílusnak és — mivel a századvégi színházi megújulás irodalmi gyökere a naturalizmus volt — naturalizmusnak is, mégpedig leginkább pejoratív értelemben. Pedig a naturalizmus Zola nevezetes manifesztumai óta forradalmasító hatású volt a drámairodalomra is. Nyitottságában és abban, hogy mindenfajta dogmatizmust elvetett, nagy továbbblendítő erő rejlett, és hamarosan túljutottak rajta a naturalistáknak tartott magyar színpadi írók, a Vígszínház szerzői is. Sőtér István írja Bródy Sándorról, hogy valóságábrázolása „a realizmus klasszikus válfájának igényét tölti be, s a naturalizmushoz legfeljebb néhány külsődleges vonatkozásban van köze.”\* De még a bennünket kívülről szemlélő amerikai színház-történeti munka, a *The Living Stage*\*\* is magyar realistáknak nevezi Bródy Sándort, Lengyel Menyhértet, Vajda Ernőt, Móricz Zsigmondot és Molnár Ferencet.

De hadd térjek vissza a színjátszás stílusára, hiszen ez munkám témája. Ha meggondoljuk, hogy a Ditrói által meghonosított új stílus már készen, kibontakozva került át a Vígszínházba színészekkel, rendezőkkel együtt a kolozsvári Nemzeti Színházból, ahol magyar klasszikusokon, kortárs szerzőkön s a világirodalom nagy klasszikusain csiszolódott, ha meggondoljuk, hogy a Vígszínháznak milyen átütő drámai sikerei is voltak a sok könnyű bohózat mellett, és — mint láttuk — egyáltalán nem volt onnan száműzve a belülről fakadó pátosz sem, nem hiszem, hogy a társalgási, szalon, naturalista meghatározások bármelyike is igazán jellemző és elfogadható volna. Ugyanígy nem fogadható el a „vígszínházi” stílus sem, mert az egyrészt tulajdonképpen nem mond semmit, mindenki mást érthet rajta, másrészt éppen azáltal, hogy a később alapított magánszínházak is lényegében

\*Sőtér István: Tisztuló tükrök. Bródy Sándor. Budapest, 1966. 49. l.

\*\*Macgowan-Melnitz: *The Living Stage*. Prentice-Hall, Inc. 1955. 431. l.

a Vígszínház játéktílusának átvételére törekedtek (hisz éppen ebben nyilvánult meg újjító, megtermékenyítő hatása), a magyar színészetben való elterjedtsége miatt már nem is nevezhető „vígszínházi”-nak. A „realizmus” viszont túlságosan általános fogalom, sok minden befér, ami nem jellemző Ditrói stílusára. Láttuk, hogy e stílus legfontosabb parancsa a belülről való ábrázolás, melyben a színész belső élménye a legfőbb forrása az alakításnak. És éppen ez, az alkotó szubjektumával áthatott élményszerű valóságtükrözés a realizmus egyik legfontosabb igénye. Ezért véleményem szerint a Vígszínház színészeinek játéktílusát a „belső realizmus” elnevezés jellemzi legjobban.

Ennek a belső realizmusnak is elsősorban társadalmi gyökerei voltak. A színházba tömegesen bejutó új rend, a polgárság számára meggyőzőbb, hitelesebb, ha a saját hangján szólnak hozzá a színpadról. Az egyszerűség és természetesség pedig őszinteséget, belülről fakadó átélést kíván a külsőséges ábrázolással szemben. De a túlzásoktól óvakodó játék igényével, az egyszerűség dicséretével már a legrégibb múltban is találkozunk az európai színjátszás történetében, s ennek szorosan a színjátszással összefüggő dramaturgiai oka is van. A színház hatása azon áll vagy bukik, hogy a közönség „vele tud-e menni” a színpadi játékkal. A közönség legbenső énjében együtt akar játszani a színészekkel, a néző is beleéli magát abba, amit lát és hall. Ennek a pszichikai folyamatnak lényeges eleme az az öröm, hogy részt vehet az előadás által elrajzolt drámai talány (ilyennek minden jó színpadi műben lennie kell) megfejtésében. Hogy részese egy folyamatnak, mely többé vagy kevésbé magával ragadja, melyet belső énjében maga is alakítgat, észrevéve egy-egy apró jelet, tudatosan vagy tudat alatt továbbkombinálva a jellemekből, a szituációkból folyó drámai lehetőségeket. Ezt az örömet rontja el az olyan színészi vagy rendezői túlzás, amely szájbarágja azt, amit a néző maga szeretne kitalálni, felfedezni. A szájbarágás ellentéte és ellensége a drámaiságnak. Voltaképpen lebecsüli a közönséget, mert nem hisz abban, hogy az magától is képes az előadás drámaiságát követni. A színész, aki — Shakespeare szavaival — „a dühöncöt is túlozza”, és akit Hamlet „megcsapatna”, eljuttassa azt, amire a közönség magától szeretne rájönni, s így tönkreteszi esztétikai és intellektuális örömét, a játék gyönyörűségét.



Nyilvánvaló, hogy a színház gazdag és változó világában nemcsak a belső realizmusnak van helye, de ez a tanulmány csakis ennek magyarországi útját próbálja nyomon követni Ditrói munkássága tükrében, jóllehet századunkban sokféle, egymással ellentétes irányzat tört magának utat.

A kísérletezés, az újat keresés elengedhetetlen feltétele a haladásnak, és ma különösen kísérletező kedvű korban élünk. De kétségtelen, hogy egyéb művészetektől eltérően a teatrális művészetben határt szab a realizmustól való elszakadásnak a színész, az ember reális fizikai jelenléte. Hosszú évtizedek tapasztalata azt mutatja, hogy a sok forradalmian új stílusból és avantgarde irányzatból eddig egyik sem tudott olyan elsöprően egyeduralkodóvá válni, mint a XIX. században a színházat meghódító belső realizmus. A színészi játéknak ez a realizmusa hangvételében ugyan változik a kor életritmusa és atmoszférája szerint (Hevesi szerint minden korban más a természetes, Ditrói: „A színészetnek is van divatja”), éppen „belső” volta miatt idomul az újabb korok emberének belső világához, de lényegét tekintve azonos marad, és a sok új irányzat között mindig jelentős helye lesz a színpadon, vagy legalábbis mindig lesz létjogosultsága.

## DITRÓI MUNKAMÓDSZERE

Egy rendező számára a színjátszás stílusa esztétikai elveknek a gyakorlatba való átültetése. Ditrói esztétikai elvei — mint láttuk — nagyon hamar, már színképezdei évei alatt kialakultak, de még jó néhány év eltelt első rendezéséig. A színképezdében változtatja meg eredeti családi nevét (Himmelstein) édesanyja, ditrói Puskás Mária előneve alapján Ditróira. Közben édesapja kívánságára elvégzi az egyetemet is, ahol a bölcsészeti fakultáson Greguss Ágost és Toldy Ferenc előadásai vannak rá nagy hatással. 1874-ben a színképezde után feleségével, Ditróiné E. Marival Kolozsvárra, később Aradra szerződik színésznek. Mindketten részt vesznek a kolozsvári Nemzeti Színház híres hathetes bécsi vendégjátékában (ez ismét jó iskola Ditrói számára), majd csak amikor 1880-ban Krecsányi Ignáchoz szerződik Kassára, bízva meg a jó szemű direktor az első rendezéssel, s ez rögtön sikert hoz számára. Ettől kezdve Krecsányi állandó rendezője. Az itt eltöltött évek a leendő igazgatónak is sokat jelentenek, hiszen kiváló mestertől tanulhatja a színházvezetés nehéz művészetét. Rendezői hírneve elterjed az egész országban, és így négy év elteltével már „drámai művezető”-nek (ma úgy mondanánk: főrendezőnek) hívják Szegedre. Egy év múlva leég a színház (1885), s ekkor ismét a vándorlás évei következnek. Előbb Jakab Lajosnál (Sopron—Székesfehérvár) főrendező (1885—86), majd amikor egy affér miatt Jakab az egész társulatot cserbenhagyja, az elárvult színészcsapat Ditrói vezetése alatt Thália Színész-szövetkezet néven kénytelen ún. konzorciumot alakítani, hogy kenyerét valahogy megkeresse (1886—87). De előbb az időközben helyreállított szegedi színházba ismét főrendezőnek hívják (előre aláírt üres szerződési blankettát kap az igazgatótól, hogy azt tetszése szerinti összegre töltsse ki), ő azonban a tekintélyes pozíció és biztos fizetés helyett „erkölcsi okokból” inkább kitart a magára maradt társaság mellett — osztalékos, bizonytalan jövedelemre. Tudomásom szerint ez az egyetlen eset a magyar színészet történetében, amikor egy szövetke-

zeti alapon működő társulat erőskezű vezetővel nemcsak hogy fenn-tartja magát, hanem komoly sikerrel is működik. Annyira, hogy Szabadka már egyenest a Thália Színész-szövetkezetnek adja a színházat, ha az továbbra is Ditrói vezetése alatt marad. Arad pedig csak azzal a feltétellel engedi át színházát a társulatnak, ha azt nem a Thália, hanem Ditrói már mint igazgató veszi át. Ekkor történik, hogy egy másik igazgatói meghívást is kap, Kolozsvárra. Érti, hogy ez élete nagy lehetősége. A kolozsvári Nemzeti Színház igazgatása minden művészi álmának beteljesedését jelentheti — de megint „erkölcsi okokból” csak akkor vállalja el, ha Arad hajlandó feloldani korábban tett *szóbeli* ígérete alól. Ez szerencsére végül is megtörténik, s így örömmel fogadja el a kolozsvári meghívást. Ide már teljes vértetben, nagy gyakorlattal bíró rendezőként érkezik, és kikristályosodott, egyéni és újszerű munkamódszerével addig nem látott színvonalra emeli ezt a legnagyobb múltú magyar színházat. 1887-től 1896-ig áll a kolozsvári Nemzeti Színház élén. Igazgatásának nagy eredménye annak az együttesnek a kikovácsolása, mellyel majd a Vígszínház hírnevét is megalapozza, mikor 1896-ban ő lesz első művészeti igazgatója (1896—1916).

Ha azt próbáljuk nyomon követni, milyen munkamódszerrel érte el eredményeit, tekintetbe kell venni, hogy színházi működése nagyobb részében nemcsak rendezőként, hanem — mint igazgató — színház- és társulatszervezőként is dolgozott. És már itt kezdődik esztétikájának érvényesítése. Korábban idézett elve: „A színész egyénisége az igazi művészi érték” — nem azt jelentette számára, hogy a maga elé célként kitűzött egységes és új stílust csupán a régi iskolán nevelkedett nagy nevekkel és egyéniségekkel megvalósíthatja. A fiatalokban, a névtelenekben kereste azokat, akik az ő keze alatt majd az új stílus úttörőivé, színészetünk nagyjaivá válnak. Még kolozsvári munkásságáról írja a *Magyar Génusz*: „A rendező Ditróival csak a szervező Ditrói vetekedhetik. Belelát a színészszebe, akit angagsálni akar. Hány silánynak látszó színészből látott ki Ditrói igazi talentumot, a magyar színpad számos kitűnőségét Ditrói ismerte fel és nevelte ki. Csak a budapesti művészek közül hány került ki a Ditrói gárdájából!”\* Így látta meg a csúnya, sovány, jelentéktelen külsejű, évek óta vidéki társulatoknál tengődő fiatal színészben a későbbi

\*A Vígszínház és igazgatója. Magyar Génusz, 1895. 48. szám

Hegedűs Gyulát, vagy a Nemzeti Színházból elengedett, vidéken kal-  
lódó, gyenge orgánumú színészen Fenyvesi Emilt, egy tizenhat éves  
kislányban, aki csak szórakozásból tanul énekelni, Küry Klárát, majd  
később a másodéves színinövendékekben Varsányi Irént, s az ugyan-  
csak a fővárosból kikopott, idősödő színésznőben a korszak nagy ko-  
mikáját, Nikó Linát, és még sokat felsorolhatnék. Erre vonatkozólag  
nem lehet semmiféle munkamódszert tetten érni. Valamilyen művé-  
szi-pszichikai „vevőkészülékkel” fogta fel a későbbi zsenik kezdet-  
ben kis intenzitású, de bizonyára már meglévő kisugárzását. Társula-  
taiban mindenkor igen nagy számban voltak eredeti és nagy művész-  
egyénségek, akik különböző profiljukkal vonzóan színes együtttest  
alkottak. Meg volt győződve, hogy az új Vígszínházat is csak így le-  
het sikerre vinni, még ha színészei teljesen ismeretlenek is a főváros-  
ban. Ezért bírálja meg a korábban már megindult szerződötési tár-  
gyalásokat. Előtte ugyanis több igazgatójelölt szóba került, akik rész-  
ben már meg is kezdték a társulatszervezést a Nemzeti Színház is-  
mert művészeiből. Ezt írja: „Teljes bizonyossággal állítom, ha a kije-  
lölt művészeket szerződtették volna, fél év alatt, sőt még előbb meg-  
bukott volna a Vígszínház.” Az ő gárdája viszont zömmel fiatalokból  
áll. Tíz vezető művészenek átlagéletkora huszonhét év, és a színház  
megnyitásának évében (1896) a társulat két művésze, az új stílus ké-  
sőbbi kiemelkedő reprezentánsai, Hegedűs Gyula huszonhat, Varsá-  
nyi Irén mindössze tizenhat éves.

A színpadon sok erőteljes egyéniséggel mindig nehezebb dolgozni  
a rendezőnek. Hogy nála a nagyok széthúzása helyett mégis egysé-  
ges stílus érvényesült, de az egyéniség korlátozása nélkül, ebben már  
nagy szerepe volt Ditrói rendezői munkamódszerének. Diadalra vinni  
az egyszerűség és közvetlenség stílusát csakis ilyen jelentős egyénisé-  
gekkel lehetett. Mert ha a jelentéktelen színész közvetlen és egysze-  
rű, amit egy kis színpadi gyakorlattal elsajátíthat, akkor jelentéktelen  
lesz az alakítása is. „Nem jön át a rivaldán” — ahogy mondani szok-  
ták. Ezt sokszor meg is érzi az ilyen színész, és akkor kezd el „dol-  
gozni”, túlozni, érzelmeket „kipréselni” magából, bevált sablonokat  
újra felhasználni, ami mind főbenjáró bűn volt Ditróinál, majd ké-  
sőbb persze Jób Dánielnél is. Igazán egyszerű csak a nagy egyéniség  
lehet, mert nincs szüksége semmi csináltságra ahhoz, hogy hasson.  
(Ez nem azt jelenti, hogy minden nagy színész mindig egyszerű. Van-  
nak kivételek: Jászai Mari, Bajor Gizi, Törzs Jenő, Ódry Árpád és

mások. De aki olyan nagy, hogy „nagyobb az életnagyságnál”, arra nem vonatkoznak a szabályok.)

Ditrói rendezői munkamódszere is esztétikai elvein alapszik. Belső realizmus a színészi alakításban csak akkor lehetséges, ha a színész magából indul ki, nem pedig rákényszerített, előjátszott vagy előhangsúlyozott mintákat követ. Ez a belülről való ábrázolás az egész századvégi és századfordulós új realizmusnak követelménye volt. Sztanyiszlavszkij kísérletezései során úgy próbálta azt színészeivel minél jobban elmélyíteni, hogy egyes jeleneteket saját szavaikkal kell eljátszaniuk, és csak azután volt szabad a szöveget megtanulni. A „fizikai cselekvések” rendszere is a belső lelkiállapot felidézésére szolgált. (És nem egyszerűen a színpadi mozgás értendő rajta, amint azt sokan helytelenül értelmezik.) De Ditrói nem volt ilyen tudós kísérletező, és ideje sem lett volna erre az akkori színházi körülmények között. Az ő módszere inkább az volt, hogy a rendelkezésre álló próbaidőt már szereptudással maximális mértékben a *színészi* munka, a *színészi* kísérletezés, a *színészi* próba és ne a *rendezői* magyarázat töltse ki. Ő is tudta, amit Sztanyiszlavszkij úgy fejezett ki (nem pontos az idézet, de az értelme ez): a színésznek öt perc gyakorlati munka többet jelent egyórai magyarázatnál. Ugyanígy dolgoztak a színház rendezői is: Mátrai Betegh Béla, Péchy Kálmán, Szilágyi Vilmos, Góth Sándor, Bárdi Ödön. A próbák vezetése tekintetében Ditrói sajátos módszert alakított ki, mely ma már vitatható, de közel fél évszázadon át a Vígszínházban mégis teljes sikerrel alkalmazták. Ennek a munkamódszernek az volt a lényege, hogy a rendezés voltaképpen két fázisból állt. Az első volt az előadás nyers színpadra állítása. Ezt Ditróival való megbeszélés alapján a színház rendezői végezték. Csak ezután kapcsolódott be a próbákba Ditrói, vagy — később — Jób, és csak most kezdődtek a részletező, elmélyült próbák. Ditrói ezt a fázist „betanítás”-nak nevezi. „Az előadás külsőségeinél sokkal fontosabb a darab betanítása” — írja. Rendezői pályájának kezdetéről pedig így emlékszik meg: „Én már akkor sem úgy rendeztem, mint a többi vidéki rendező — én *betanítottam* a darabot”. Ez a módszer meghonosodott szokás volt a Vígszínházban, de másutt sem számított elszigetelt jelenségnek abban az időben. Állítólag Reinhardt is így dolgozott, sőt a moszkvai Művész Színház egy produkciójáról is

azt írja Gorcsakov: „az első két felvonást előkészítettük nyers-bemutatóra, hogy megmutassuk Sztanyiszlavszkijnak”.\*

Ditrói nyilvánvalóan azért vezette be ezt a szisztémát, mert kötelességének érezte, hogy abban a színházban, ahol ő a színpadi munkáért felelős művészeti vezető, ne kerüljön a közönség elé egyetlen általa nem fémjelzett előadás sem. Persze nem úgy, hogy plakát és sajtó az ő nevét hirdette. Ez sohasem fordult elő. A fennmaradt dokumentumok, rendezőpéldányok alapján úgy tűnhet, mintha Ditrói alig rendezett volna valamit a Vígszínházban. Példa ez arra, hogy „az élet aranyfája” mellett néha félrevezető lehet a holt irattár. Nagy kár, hogy a színház rendezőpéldányaiban sincs semmiféle írásbeli nyoma Ditrói „betanításai”-nak. Azokba csak „az előadás külsőségei” vannak gondosan bejegyezve a mindenkori rendező kézírásával, rajzaival. Így hát Ditrói konkrét színpadi munkájáról csak közvetett ismereteink lehetnek szűkszavú visszaemlékezéseiből, a mások leírásából, no és persze a színház eredményeiből.

A *Komédiásokban* írja, hogy előbb mindig megfigyelte, „melyik színész mit hoz . . . A rendezőnek csak módjával szabad az ő alakját ráoktrojni az olyan színészre, akinek fantáziája, meglátása van.” A színész egyéniségét „brutálisan letörni nem szabad. Lehet, ha tán hamis nyomon jár, utalni a darab jellegére, a jelenet hangulatára, de nagyon-nagyon vigyázni kell, hogy a színész közvetlenségét meg ne bénítsa.” A rendezői koncepció elsődlegesen a szereposztásnál érvényesül, mert tudja, hogy kitől mit várhat el. De a próbán már először magának a színésznek kell saját belső énjéből a szerephez közelíteni. Ezért sohasem engedte meg azt sem, hogy a színház rendezői vagy a tapasztaltabb kollégák bármit is előjátsszanak, előmondjanak egy fiatal színésznek. Ezt különösen Hegedűs Gyula sokszor megpróbálta, de Ditrói mindig leállította: rá kell szoktatni mindenkit, hogy előbb maga találja meg a helyes utat, és ha irányítani kell, majd ő megadja az instrukcióit. Ezekben az instrukciókban sokat jelentett számára, hogy értett a „színészek nyelvén”, hiszen eredetileg ő maga is színész volt, s így át tudta élni azt, amit rendezett. „Hogy a rendező munkája valóban művészi legyen” — írja — „a színdarabot, a jeleneteket *át kell élnie*. Csak akkor tudja kicsalni a szereplőből pontosan azt a hangot, azt a színárnyalatot, amelyre a művészi teljes hatás tekinte-

\*Gorcsakov: Sztanyiszlavszkij rendez. 1953. 403. l.

téből szükség van. Ami engem illet, én a jeleneteket átéltem. Minden egyes szereplőjét, különösen a komoly tárgyú darabokban. A játszott alak lelkiállapotát, hangját, gesztusát a tekintetemmel, a fizikumom kisugárzásával önkénytelenül is rászuggeráltam a játszó színészre.”

Igy hát Ditróinál rendkívül intenzívek voltak a próbák, erre a viszonylag szűkös idő is kényszerítette a színházat. Minden egyes jelenetet sűrűn és ha kellett aprólékosan, részletezve ismételték, mialatt Ditrói csak rövid és világos utasításokkal, bár sokszor nagy temperamentummal és eréllyel segítette színészeit saját képességeik minél teljesebb kibontakoztatásában. A próbák lázas alkotólégkörben folytak. Bárdi Ödön írja: „Az ő akarata, tüzes lelkesedése fűtötte színészeit is . . . Ha Ditrói megfúvatta a harci riadót, vakon követtük.”\*

Színészeinek erre a lelkes ügyszeretetére egy kis példa az az eset, amikor a *Trilby* próbájára elkésve érkezett a sűgő, s a szereplők „büntetésből” most már nem is engedték sügni. És végigpróbálták az egész darabot sűgő nélkül — nyolc nappal a bemutató előtt. (1897)

Bródy Sándor ezt írja Ditróiról és próbáiról: „. . . nagyon tiszta, világos eszű, igazi okos ember. Fantasztaság, jelszavak, aprólékos vagy egyoldalú tudás nem zavarják, hanem azt biztosan tudja: agyonstudírozni nem lehet semmit, a színész lát, érez, vagy nem lát és nem érez. Műfogat lehet tétetni, de műszívet és műszemet nem! Kíméletlen kézzel és nem a legkedvesebb modorral, amint színészét beigazítja a helyes érző és néző pontba — akárhányszor láttam. Bizonyos, hogy az emberi méltósággal ilyenkor nem bánik valami csínján, és ő maga, éppen nem divatos télikabátjában, borotvátlan képével nem valami vidám jelenség.

— Savanyú Józsi megint haragszik! — mormog valami sötét helyen egy megkínzott színésze, aki egy pillanatban megölné, de sokkal állandóbban tűzbe menne érte.

Babonásan ragaszkodnak hozzá, hisznek benne, azt hiszem, több okból is. Az egyik kétségtelenül az, hogy nem mond előttük bolondot, összeviSSzát, amit vissza kellene vonnia. Kevés beszédű ember létére a tökéletlenségeket — amelyekkel a legjobb elmék is tele vannak — egyszerűen elhallgatja. Slágerokban beszél, és hogyan imponálna ez a színészeknek!”\*\*

\*Bárdi Ödön: A régi Vígszínház. Tánácsics, 1957. 216. l.

\*\*Bródy Sándor: Komédia. Ditrói. Budapest, 1911. 70. l.

És Bárdi szerint: „ . . . a rendező olyan röviden adta meg az utasításait a színésznek, amilyen röviden csak lehetett. És azért olyan röviden, mert feltételezte, hogy intelligens, értelmes embernek adja, akinek a színészet tanult mestersége.”\* Ennek nemcsak az idővel való jó gazdálkodás volt a célja, hanem főként az, hogy így magas hőfokon tartsa a színészi kreativitást, mert Ditrói szerint a színésznek a gyakorlat és nem az elmélet felől kell megközelíteni művészi feladatát. Erre az előbbi Bródy Sándor-idézet is utal. A gyakorlat az elsődleges, és az elméletnek a gyakorlat során kell érvényt szerezni.

A rendezői utasítások közül, amikkel Ditrói beigazította színészeit „a helyes érző és néző pontba”, nagy jelentőségük volt azoknak, amik arra utaltak, hogy mit *nem* szabad csinálni. Tehát a lefaragás, a „silány cafrangok” száműzése: „ . . . a színművészet meg fog tisztulni, nemesedni, lerázza magáról a silány cafrangokat” — írja. „Ditrói, valami brutális ihletéssel, elsőnek kezdte irtani a hamis teatralizmust”\*\* — mondja róla Jób Dániel. Majd így folytatja: „Mindig is ez volt az, amit keresett, a legmélyebből fakadó érzést, a hangot, ami nem csinált, a mosolyt, ami szívből fakad és a kétségbeesést, amely nem rázza a kulisszáit. A színpadiasság helyébe az igazság lépett, a csináltság helyébe az őszinteség, puritán, benső, igazi lett a színház.” Konkrét példát az elhagyás, az egyszerűsítés rendezői-színészi gyakorlatából is csak Jób Dánielnek, Ditrói művészi örököseinek munkásságából tudok felhozni, de a példa jól mutatja a vígszínházi rendezői munka irányát. Somló István említi, hogy Maklár Zoltán egyszer egy rövid, ún. „ziccer” szerepet kapott. A próbákon a kollégák is mind el voltak ragadtatva a mulatságos alakítástól, melybe a művész mindent beleadott. „Sikongva élveztük Maklárty” — írja. Mikor Jób a tíz-tizenkettedik próbán megjelent a nézőtéren, mindenki a hatást várta. „Jó, Zolikám, nagyon-nagyon jó, a Bethlen téri színházban. De nem itt nálunk! Te magad is tudod, hogy ez a kis szerep a darab „ziccere”. Mit gondolsz, miért osztottam ki neked? Azért, hogy egy „ziccert” eljátszogass itt „zicceresen”? Hol felejtetted a te nagyra becsült, különleges tehetségedet? Na menj csak vissza még egyszer, Zolikám!” Aztán addig ismételték a jelenetet —

\*Bárdi Ödön: A régi Vígszínház. Táncsics, 1957. 217. l.

\*\*Jób Dániel: Ditrói. A Reggel, 1924. máj. 26.



Maklárý elfojtott káromkodásai közepette — míg „hajszálnyi módosításokkal” még sokkal mulatságosabbra sikerült. „Na látod, Zolikám, erről volt szó!”\*

Leszúkítve értelmeznénk Ditrói munkamódszerét, ha azt gondolnánk, hogy „az érzések igazsága” — amiről ír — csak a színész egyéni produkciójára vonatkozott, s a sokszor emlegetett vígszínházi összjáték csupán flottságot és csiszoltságot jelentett. Az egyéni alakítások természetesen az egész előadás igazságát kellett, hogy hordozzák, mely a jellemek, s a jellemek és a drámai cselekmény viszonyából rajzolódik elénk.

A színészi alakítás és a dráma egészének igazsága közötti összefüggésről beszél Ditróinak az a rövid szerepelemzése is, melyben négy különböző Othello-alakítást hasonlít össze. Talán nem lesz éréktelen ezt itt idézni:

„Naplómban (1875) lapozgatva följegyzéseket találok négy Othellóról. Magyar, német, olasz és angol Othello. Kezdjük a németen A Burgszínház akkori tragikusa *Hallenstein* volt. Igazi germán Othello: komoly, ünnepélyes, férfias. Szenvedélyes kitöréseiben sok az erő. A művészi korlátokat mindenütt betartja, de azért nem langyverű, nem hideg. Az ő Othellója nagyon okos, intelligens — szinte csodálkozunk, hogy miért ül fel Jagónak — és miért fojtja meg Desdemónáját. Egészében szép, értékes művészi alakítás — de nem a mór.

*Neville* játszotta a pesti német színházban angol nyelven Othellót. Az ő Othellója állat; vad, nyers, műveletlen, suhancszerű. Ilyen emberre nem bízhatja a velencei köztársaság a ciprusi hadsereget — sőt őrmesteri rangot is csak nyers bátorságáért kaphat a csatában.

*Rossi* Othellója kétségkívül a legteljesebb művészi alkotás, és valamennyi Othello közt, melyet valaha láttam, legelső helyen áll. (Az öreg Salviniét sajnos nem láttam.) Rossi Othellója érzéseiben közvetlen, mondhatnám *naiv*. A mór faj tüze, forró vére lüktet ereiben. Desdemona iránt érzett határtalan szerelmét kiolvassuk tekintetéből, szeme villanásából s mosolyából a végtelen gyöngédséget. Amint Jago Othello szívébe hinti a féltékenység méregmagvát, s ez a naiv, őszinte, szerető lélek fokról fokra, jobban és jobban martalékává lesz a pusztító szenvedélynek, azt — ahogy Rossi megjátszotta — azt leír-

\*Somló István: Kor- és pályatársak. Jóh Dániel. Magvető, 1968. 57. l.

ni, lefesteni nem lehet. Látni kell a művészt magát, aki magával ragad bennünket.

Az olasz Othello után rangsorban a magyar Othello következik. Méltóságos, komoly alak ez is, de mozgékonyabb, temperamentumosabb, mint a német Othello. *E. Kovács Gyula* ebben a szerepben, melyet nagyon szeretett, mindig jobbat, tökéletesebbet nyújtott. Eleinte egyenetlen volt — túl korán lendült neki, és nem bírta fokozni szenvedélyét —, hangja is kimerült. De a művészlélek elmélyedése megtalálta később az *igazi formát*. Desdemona holttesténél a kétségbeesése, a fájdalom olyan igaz, mély és megrendítő volt, hogy ebben a jelenetben Rossit is felülmúlta.”

Ditrói intenzív próbáival tehát nemcsak a színész egyéni alakítását formálta, hanem az előadás egészének igazságára, az így értelmezett összjáték kialakítására is törekedett. Hegedűs Gyula így ír ezekről a munkaigényes, intenzív próbákról: „Mennyi küzdelem — munka — kínlódás — keresés — kétség. Délelőtt tíztől kettőig heteken át. Nekilendülni reggel jókor — hangulatot keresni — megkapni — a hangot eltalálni — a partnert magához rántani — felsrófolni, hogy összehatározódjak a dolog. — Nem sikerült. Nem jó! Még egyszer! Menjünk vissza . . . Aztán a partner. Nagy dolog az is! . . . Hogy velem érezzen, éljen, hogy egyszerre dobogjon a szívünk, hogy egyformán verjen a pulzusunk. Hogy a szemembe nézzen, mikor beszélek vele, hogy ne *végszóra* feleljen, hanem gondolatra, érzésre. . . És megöl, legázol, ha nem ilyen.”\*

Ez a „felsrófolt összjáték” — ritmus — sajátos jegye volt a Vígszínház előadásainak. Így váltak ezek — még gyengébb darabokban is — lüktető, sűrített léletté.

Ma már sok minden, amiről itt szó van, természetes. Sztanyiszlavszkij is tudományos munkáiban arra tanította a világ színészeit, hogy a szót, a cselekvést a gondolatnak kell megelőznie, gondolatok kell, hogy kapcsolódjanak vagy feszüljenek egymással szembe, stb. De akkor, abban az időben, amikor a nagy színészek is elsősorban egyéni sikerüket kovácsolták — nem is tehettek mást —, mindez forradalmi újdonságnak számított magyar színpadon.

\*Hegedűs Gyula: Emlékezések. Légrády Testvérek, 1921. 83. l.

Ditrói műhelyét kutatva még két fontos tényezőről nem feledkezhettünk meg: a színpadi beszédről és arról a feltétlen rendről, fegyelemről, ami színházait jellemezte.

A színpadi beszéd is olyan terület, melyen a Vígszínház szakmai ellenlábasai nagyon hamar kikezdték. Igaz, azok számára, akik megszokták, hogy a színész a rivalda elé kiállva nagy hangerővel szavalja el szerepét, az egyszerű és belülről fakadó, nem elszavalt színpadi beszéd szokatlannak, nyeglének, szentségtörőnek tűnhetett. Az erős akusztikai hatásokhoz szokott fülnek bizonyára jobban is kellett figyelnie az igazabb és kétségkívül halkabb emberi beszédre. Rendező és színész számára ez persze azt jelentette, hogy sokkal fokozottabban kellett a színpadi nyelv érthetőségével, szépségével és természetességével törődnie.

Ditróit a nyelv zenei törvényei már színinövendék korában izgaták. Munkássága során pedig rá kellett jönnie, hogy ezt a törvényt a természetes beszédben lehet megtalálni, s ezért elvetette azokat a hangsúlydogmákat, amelyek — a játéktílussal együtt — a régi Nemzeti Színházban megcsontosodtak. Példa erre Paulay és Szigeti József hangsúlyvitája, melyben Ditrói Szigeti mellett tört lándzsát. Paulay szerint ugyanis *mindig* a jelzőt kell hangsúlyozni. Ditrói úgy gondolta, ez ellentmond a természetes beszéd követelményének, mely szerint mindig a fontos mondandót kell erősebb hangsúllyal kiemelni. (Hevesi is — később — ezt a véleményt teszi magáévá.) A jelző minden áron való hangsúlyozása — amit egyesek sajnos még ma is kötelezőnek vélnek — függetlenül attól, hogy nem hangzik szépen, és sok esetben erőszakoltan hat, nemegyszer még értelemzavarhoz is vezethet.

Közismert dolog, hogy olyan daraboknál, melyek ezt lehetővé tették, Ditrói előadásai igen gyors üteműek voltak. A híres „vígszínházi tempó” nem zárhatta ki, sőt feltételezte az érthető, tiszta beszédet. A Vígszínházban nem lehetett a szavak, a mondatok végét „lenyelni”, ami nyelvünkben eléggé könnyen adódik. A magyar nyelvnek ugyanis megvan az a törvénye, hogy minden szóban az első szótag a hangsúlyos, s ez a beszédnek egy lefelé lejtő jelleget ad. Ezért tűnik úgy, hogy némelyik színészünk „lenyeli” a szavak, a mondatok végét. Ők ugyanis nem egyszerűen alacsonyabb hangon — de nem kisebb intenzitással — mondják a lefelé lejtő szót vagy mondatrészt, hanem egy másik, hirtelen alacsonyabbra váltott és intenzitásában is

elhaló, sokszor már szinte suttogó hangregiszterben, ami aztán nagyon megnehezíti az érthetőséget. (Ez nem lehetséges például egy francia színésznél, mert a francia nyelvben a hangsúly mindig a szó végére kerül, s a beszéd lejtése is ellenkező karaktert kap. De az angolban, oroszban, németben vagy olaszban sincs az az egységes lefelé lejtés, mint a magyarban. Tehát különösen a mindig fölfelé ágaskodó francia nyelven a színésznek sokkal könnyebb tisztán és érthetően beszélni, mint a magyar színésznek.)

Ditrói nemegyszer a nézőtér távoli zugából hallgatott meg egy-egy jelenetet, hogy megfigyelje, a legolcsóbb helyen ülő is jól megérthet-e minden szót és szóvéget. A tempó nem lehetett olyan fergeteges, hogy például egy először hallott különösebb vagy idegen szót, nevet csak úgy elhadartak volna. A színésznek meg kellett találnia a módját, hogy feltűnő váltás nélkül is érthetővé tegye szövegét. Móricz Zsigmond így nyilatkozott erről: „A Vígszínház színpadáról mindig a legszebb magyar beszéd hangzott a közönséghez, színészei a legjobban beszélő magyar színészek voltak mindenkor. Nagy érdeme a színháznak, hogy súlyt helyezett a színpadi nyelv tisztaságára, dallamosságára is, és ezzel hozzájárult esztétikailag is a szép magyar beszéd fejlesztéséhez.”\*

Hogy egy színházban rendnek és fegyelemnek kell lennie, az ma már magától értetődő, természetes dolog. De Ditróinak még meg kellett harcolnia érte. Tisztában volt vele, hogy az immár évszázados ösvényt taposó magyar színészetben szokatlan új művészi elveit és gyakorlatát csak a maradéktalan rend és fegyelem körülményei köztől valósíthatja meg.

Major Tamás szokta volt mondani, hogy a rendezés a „rend”-del kezdődik. De ezt a rendet még egy olyan nagy múltú színházban is, mint a kolozsvári, abban az időben nem volt könnyű megteremteni. Ahogy Ditrói első, igazgatói minőségben tartott próbáját a kolozsvári Nemzeti Színházban — s az abból eredő konfliktusokat — leírja, képet alkothatunk magunknak a korabeli viszonyokról Magyarországon egyik legrangosabb színházában.

1887 szeptemberében olyan darab volt nyitó előadásként próbára tűzve, amit már játszottak.

\*Somló István: Kor- és pályatársak. Magvető, 1968. 181. l.

„Jelt adattam az ügyelővel a próba megkezdésére. Nagy Gyuri, a színház régi sűgőja, a sűgőlyuk mellé tesz egy széket, elhelyezkedik, és hangosan belekezd a darab olvasásába. A személyzet a színpad két oldalán áll összevisszaságban.

— Kérem, kezdjük a próbát. Tessék, akinek nincs jelenése, vonuljon ki a színtérről. — Néhány lépést tesznek a kulisszák felé.

— Tessék egészen kimenni. Hiszen itt próba van. Akinek nincs jelenése, nem állhat a színpadon. — Csodálkozó szemmel néztek rám, hogy mit okvetetlenkedem. További unszolásomra végre kimentek egészen az álfalak közé.

— A sűgő menjen le a sűgőlyukba.

— Nem kell, így szoktuk. — És kezdi ismét hangosan olvasni a darab elejét.

— Tessék csak lemenni, próbán ott a sűgő helye. Nálam ez így szokás.

Kénytelen-kelletlen, dörögve bebűjt aztán az öreg a sűgőlyukba. Rossz néven vette tőlem, hogy ilyen szigorúan bánok vele, és *ok nélkül* már a próbán bebűjtatom a sűgőlyukba. Aztán, minthogy a sűgőkaszttriból is hangosabban *sűgött*, mint ahogy a szereplő *beszélt*, udvariasan felszólítottam, hogy halkabban, sűgő hangon sűgjon, mert ha ketten beszélnek, nem értem a szereplőt.

— Hiszen az urak már adták ezt a darabot, hát *tudniok kell* a szerepüket. A szereplőket felkérem, hogy ne recitálják a szerepüket, hanem próbálják úgy, ahogy játszani fogják.

E. Kovács Gyula kedves-sunyin mosolygott magában. Neki mitől se kellett tartania, ő minden szerepét szó szerint tudta, őt csak zavarta a sűgő. De a többiek!

— Holnapra urak teljes szereptudást kérek. Szereptudás nélkül nem lehet játszani. — Rendezői tisztemhez híven utasításokat is adtam a szereplőknek. Furcsállották a dolgot, egy kicsit komikusnak is találták.”

Ennek az incidensnek a híre kikerült a színház falain kívülre is, s így még a kritikus is szükségesnek tartotta megleckéztetni a szokatlanul fellépő új direktort: „... kritikájában koncedálta ugyan, hogy az előadás elég jó volt, de megleckéztetett, hogy egy fiatal ember, aki nem is olyan régen jóformán csak segédszínésze volt a kolozsvári színpadnak, hogyan merészkedik rendezői minőségében *utasításokat*

*adni* egy E. Kovács Gyulának, aki a kezdőnek rendezője volt, egy Szentgyörgyinek. Ezt az arroganciát a színház felsőbb hatósága nem tűrheti el, és a közönség felzúdulása lehetetlenné fogja tenni a színház hagyományait megsértő igazgatót.

Ez a jóslás nem vált be, mert kilenc éven át maradtam a színház igazgatója. E. Kovács Gyulával és Szentgyörgyivel pedig mindvégig zavartalan, szívélyes volt együttműködésünk.”

Az együttes kialakítását célozta az is, hogy Ditróinál nem voltak szigorúan elhatárolt szerepkörök. A legnagyobb színésznek is el kellett játszania a kis szerepet, ha az igazgató arra alkalmasnak találta. Ez persze csak az önként vállalt fegyelem körülményei közt volt keresztülvihető: „... nálunk a szerepkörök szigorú betartása nem volt dogma; a sztárrendszer pedig nem volt divatban. E. Kovács Gyula ma *Lear király*ban rendítette meg a lelkeket, holnap *A falurossza* csendbiztosának néhány szavas szerepét játszotta el a legteljesebb színészi lelkiismeretességgel.”

De ugyanez volt a rendszer később a Vígszínházban is. Ditrói ezzel kapcsolatban elmond egy incidenst, mely mindjárt az elején esett meg közte és Haraszthy Hermin között: „Hermin a vidéki nagyvárosoknak, így Debrecennek is elsőrendű, kedvelt drámai színésznője volt. *Az államtitkár úr*ban egy szakácsné szerepét (kicsiny szerep) osztottam neki. Felkeresett az irodámban — visszahozta. Sírt, indígnálódott. Ő inkább azonnal felbontja a szerződését, de ezt a szerepet el nem játssza, nem teszi tönkre színészi karrierjét.

— El fogja játszani. A Vígszínháznál szerepet visszaadni nem lehet.”

Eljátszotta, és miután sikere volt benne, később már ő nem akarta visszaadni, mikor Ditrói ezt a lehetőséget felajánlotta neki. A sok közül csak néhány példa: Hegedűs Gyula is kis szerepet játszott a Vígszínházban a *Barangokban*, Jókai Mór nyitó darabjában, míg a következőben, *Az államtitkár úr* egyik főszereplőjeként egy csapásra meghódította a közönséget. A nagy Fenyvesi pedig a *Tatárjárásban* alakított egészen kicsi szerepet.

De az igazgató nemcsak a tagoktól követelt rendet és fegyelmet, hanem a saját irányító munkáját is ez jellemezte. Így pontosak voltak a próbakiírások, és azokat fegyelmezetten be is kellett tartani. Nem volt tehát több órás fárasztó és hiábavaló várakozás a művészek ré-

széről, mert mindenki tudta, mikor van rá szükség. Ditrói mindent elkövetett, hogy színészeit a színházon belüli technikai problémák ne zavarják a művészi munkában. Ő honosította meg előbb Kolozsvárt, majd a Vígszínházban is az *előadásszerű* házi főpróbák és főpróbák rendszerét. Bármily hihetetlenül hangzik, a múlt század végén még a Nemzeti Színházban és a Népszínházban is voltak olyan főpróbák, melyeken a szereplők jelmez és maszk nélkül játszottak. Így aztán a bemutatón kínos meglepetések is előfordultak. Bárdi Ödön írja meg, hogy „Pártényiné a Népszínház egyik bemutatóján kissé túl merész kivágású ruhában botránkoztatta meg a nagyképű kritikát és bájolta el a karzati diákokat. Így született meg a bemutatót megelőző jelmezes — de még ekkor is csak maszk nélküli — főpróba.”\* Ditróinál viszont a bemutató előtt legalább kétszer (nehezebb daraboknál két házi főpróbával háromszor) előadásszerűen eljátszották a darabot. Ez azt a célt szolgálta, hogy az előadás még a premier előtt találkozhas-sék a közönséggel, és a bemutatón a színész már ne a szokatlan új külsőségekkel legyen elfoglalva, hanem teljes egészében művészi feladatára koncentrálhasson.

A kor viszonylag primitív körülményei között Ditróinak rendkívüli erélyre és határozottságra volt szüksége, hogy színházaiban az újfajta munkastílus érvényesüljön. Ezt már az eddigiekből is láthatuk. Legendák — bizonyára túlzottak — jártak hatalmas fizikai erejéről és temperamentumáról. Jób Dániel emlékezik, hogy lécet ragadott és „Megölöm! Megölöm!” kiáltással kergette meg egy színészét, „aki szavalt és énekelt és ágált, az összes ócska rekvizitumokat fölso-rakoztatta”.\*\*Már első vidéki rendezéseiben is úgy fogta fel föladata-t, hogy abba senki — sem nagynevű igazgatója, Krecsányi, sem a Nemzeti Színház vendégművésznője — nem szólhat bele. Mikor a pesti művésznő azért nem akarta elfogadni a kezdő vidéki rendező instrukcióját, mert „Pesten nem így volt”, olyat vágott a rendezői asztalra „már pedig itt így lesz” kiáltással, hogy a nagy hangosságra Krecsányi is megjelent. De Ditrói felszólította, azonnal hagyja el a színpadot, mert ebbe nincs beleszólása.

Mi lehet az oka annak a különös ellentmondásnak, hogy minden erélye, sőt időnkénti gorombasága ellenére mégse beszélt soha senki, egyetlen „megkínzott színésze” sem vele kapcsolatban rendezői dik-

\* Bárdi Ödön: A régi Vígszínház. Táncsics, 1957. 225. l.

\*\* Jób Dániel: Ditrói. A Reggel, 1924. máj. 26.



tatúráról? Úgy gondolom, ennek magyarázata elsősorban Ditróinak a rendező feladatáról és szerepéről vallott nézeteiben van. Ezt írja: „Rendezni sokféleképpen lehet. Lehet úgy, hogy az előadáson itt is, ott is minduntalan feltűnjék a rendező ötletessége, leleményessége, zsenialitása vagy talán egy-egy ügyes trükkje. De lehet úgy is, hogy a színdarab egész előadása alatt *észre se vesszük, hogy rendezve van*. Szerintem így van jól. Madáchcsal tartok, aki Keplerrel mondatja: „A művészetnek is legfőbb tökélye, ha úgy elbú, hogy észre nem vesszik.” Ez a tétel áll a rendezésre is, mert a rendezés is művészet: a művészetek művészete.

Igém: *a rendező, mint névtelen alkotó, adja meg a színpadi műnek stílusát, hamisítatlan hangulatát — a darab lelkét*. Rendezői reklámra nincs szüksége az irodalmi értékű színműnek.

Így is marad a rendezőnek elég tenni- és tudnivalója. De olyan rendező még nem élt a világon, akiben összegezve minden meglett volna, amit a sokféle színdarab rendezése elébe szab. És mert a rendező nem tudhat mindent, ott állnak rendelkezésére a segéderők: a tudós, a hisztorikus, a scenikus, a festő és — sok egyében kívül — a technika ezer vívmánya. De tudni kell a módját, hogy ebből a gazdag tárházból *mit és mennyit* merítsen. Irányt kell szabnia, különben elnyomja fantáziáját a fontoskodó, előtérbe törő szaktudás.”

Alapvetően visszahúzódó, emberi és művészi szerénységénél is fontosabb ok volt, hogy keménységével, rajongó erőszakosságával mindig a színészeit lendítette magasabb szintre. „Soha színigazgatónak oly kevésszer nem nyomatták le a nevét” — írja róla Bródy Sándor.\* Nevezhették-e diktátornak azok a művészek, akik „diktátorsága” minden gyümölcsét élvezték? Érdes keménységén át megéreztek azt a szeretetet is, melyet pályatársai iránt táplált. Jób Dániel így írja le első találkozásukat: „Körülbelül tizenöt esztendeje annak, hogy először találkoztam vele. Már akkor legendás volt alakja, legendás a vállára vetett kabátja és örök borotvátatlansága. De azt a mosolyt, amivel fogadott, azt a pár biztató szót, amit rám pazarolt, azt a meleg kézszorítást, amit két monstrum medvemancsával átadott, sose felejttem el. Én akkor kezdő voltam e pályán, de min-

\*Bródy Sándor: Komédia. Budapest, 1911. 69. l.



den kezdőt így fogadott, szeretettel, biztatón, mintegy kézen fogva őt, s átvezetve az út nehezebbik felén.”\*

Ebből a belőle áradó, másokat is átlelkesítő művészet- és ember-szeretetből táplálkozott az a bizonyos „vígszínházi szellem” is, az az önként vállalt fegyelem, mely Hegedűs Gyula és Bárdi Ödön tanúságtétele szerint a Vígszínházban fölőlegessé tette a mindenütt rendszeresített úgynevezett színházi törvényszéket. „Ez — merem állítani — nem volt még a világon.” — írja Hegedűs Gyula.\*\*

A Hét pedig már a színház működésének harmadik évében így ír: „Ami a Vígszínház nagy erősségét teszi: fegyelem, ízlés a színpadon, a tehetség megbecsülése és érvényesülése a színészeknél, a Ditrói kezére vall. Őbenne koncentrálódik, amit a színház szellemének, karakterének nevezünk . . . Az ő vaskezesnek a művészek csak útmutató kormányzását érzik, de nem a nyomását.”\*\*\*

Ám igazgató és társulata viszonyát mindennél jobban kifejezi Fenyvesi Emilnek egy Ditróit jellemző mondása. Somló István írja Fenyvesiről, hogy ő Ditróit „a színpad Toscaninijének” nevezte, aki- nek „vezénylő pálcája mozgatójától színészei jobban játszanak, mint ahogy tudnak.”\*\*\*\*

Az a rendezői munkamódszer, mely a színészeket állandóan belső értékeik felszínre hozására készítette, nagyban hozzájárult művésze- tük teljes kibontakoztatásához, s ez volt a legfőbb oka annak, hogy a Vígszínház társulatában mindenkor oly nagy számban voltak kiemelkedő művészek.

\* Jób Dániel: Ditrói. A Reggel, 1924. máj. 26.

\*\* Hegedűs Gyula: Emlékezések. Légrády Testvérek, 1921. 29. l.

\*\*\* A Hét, 1899. 26. szám

\*\*\*\* Somló István: Kor- és pályatársak. Magvető, 1968. 34. l.

## STÍLUS ÉS MŰSOR

Amikor Ditrói az új stílust képviselő, ismeretlen színészekből álló társulatával berobbant a főváros színházi életébe, rögtön nagy viharokat kavart, ellentétes indulatokat keltett. És persze bírálatokat váltott ki az új színház műsora is. Ám ki lett volna inkább tisztában ennek a bírálatnak jogosságával, mint maga Ditrói? Tudta, hogy új stílusát egy könnyebb fajsúlyú műsor eleve meghatározott keretei között kell megvalósítsa és nem egy Nemzeti Színházba illő repertoárral, amint azt valaha elképzelte. „De a sors erőseket játszik velünk” — írja. „Odaállítottak élére egy műintézetnek, de az a hajlék, ha palota is, nem Shakespeare, Katona, Szigligeti, Vörösmarty, Schiller, Goethe, Corneille gyermekei számára épült. Ott a kezembe adott zászlóra Bisson, Flers és Caillavet, Kadelburg neve volt felírva. Ezt a zászlót kellett nekem lobogtatnom.” Biztos, hogy Magyarország akkori társadalmi és politikai körülményei között egy államilag nem támogatott, kizárólag a pénztári bevételre utalt magánszínháznak csak is erre volt lehetősége. (Ezt mutatja a Thália példája is, melyet a szélesebb tömegekre orientálódó, igényesebb műsorával, négy év alatt összesen mintegy 140 előadásával, nagyon nagy tehetségű emberek sem tudtak a század eleji Budapesten meggyökereztetni. A hatóságok gáncsoskodása, a közönség értetlensége s az erősebb konkurrencia ezt egyaránt megakadályozta.)

A közönség előtt az új színház egy csapásra nagy művészi sikert aratott — az anyagi siker egy ideig még váratott magára —, csak a szakma egy részénél találkozott annál ádázabb ellenségeskedéssel és lebecsüléssel. Voltak, akiknek a számára a koturnusról való leszállás szentségtörést jelentett, és akadt olyan színész a Nemzetiben, aki engesztelhetetlenségében soha át nem lépett a szakmai szempontból mindenképp érdeklődésre számot tartó új intézmény küszöbén. Nopcsa báró, a Nemzeti Színház intendánsa is gyors bukásra számított.

Ditrói így írja le találkozásukat, mikor egy alkalommal a Nemzetiben megszólította őt a színpadon a báró:

„— No maga új direktor, mit akar itt? Tán el akarja csalni valamelyik tagomat oda, a külvárosba. . . a malmok közé? No nem baj, úgys az én kezembe kerülnek maguk.

— Hogy érti ezt, báró úr?

— Maguk egy éven belül meg fognak bukni, csődbe jutnak, és akkor a kormánynak kell majd átvennie az épületet. Így jutnak maguk az én kezembe.

— Téved, báró úr. Nem fogunk megbukni. . . És bármily csábító volna is, nem jutunk az intendáns úr keze alá.”

Ám hamarosan a szakma is el kellett ismerje az új stílust, mégis azzal a megszorítással, hogy az csak frivol bohózatok és szalonvígjátékok előadására alkalmas. De az igazság az, hogy Ditrói új stílusát a fővárosba magával hozott társulatával még Kolozsvárt kovácsolta ki, egy igazi, Nemzeti Színházba illő nagy klasszikus repertoárral. Ő rendezte hazánkban az első Shakespeare-ciklust 17 darab bemutatásával. (Ennek híre Angliába is eljutott, és amikor 1895-ben Berlinben, Párizsban és Londonban járt tanulmányúton, a *Life* című angol lapban fényképes híradás jelent meg a távoli „Transylvania” színidirektoráról.) Színrevitte Madách több drámáját: *Az ember tragédiáján* kívül (melyre, úgy mondják, 10 000 forintot költött, s ez óriási összeg volt abban az időben) a *Mózes*t, a *Csák végnapjait* és a *Férfi és nő*t; de rendezett magyar ciklust is (48 napon át 53 darab 42 szerzőtől), melyben Madách mellett Katona József, Vörösmarty, Jókai, Kisfaludy Károly, Csiky Gergely, Szigligeti, Tóth Ede darabjai kerültek színre. (És talán politikai okokból a cikluson kívül Teleki *Kegyence*.) Nem hiányzott Ditrói kilencéves kolozsvári igazgatása alatt Szophoklész, Racine, Molière, Schiller sem, és érdekes, hogy Ibsen *Kísértetek*-je, melyet a meiningeniek után a századvég minden európai színházi forradalmára szinte zászlóként műsorára tűz, Ditróinál is színre került. Ő mutatja be először Magyarországon.

Nincs lehetőség arra, hogy ezeknek az előadásoknak a színvonalát elemezzem, nem is ez a célom. Csak azt akarom megmutatni, hogy Ditrói realizmusa milyen műveken csiszolódott olyanná, ahogyan az a Vígszínházba kilenc kolozsvári év után majd készen és éretten megérkezik. De azért a színvonalra is következtethetünk abból, hogy a saját elképzeléseihez keményen ragaszkodó ifjú direktort bizalmat-

lanul, sőt ellenségesen fogadó tekintélyes erdélyi *Ellenzék* című lap hamarosan így változtatja meg véleményét: „Eddig szórakozni, mulatni jártunk a színházba, most úgy megyünk oda, mintha templomba mennénk.”\* Ám ezek az évek országos hírűvé is tették a már korábban jónevű Ditróit. Még a Vígszínház megnyitása előtt írja róla a fővárosi *Magyar Génusz*, hogy az ő igazgatása alatt „a tiszta művészeti célok érvényesítése mellett is, a kolozsvári Nemzeti Színház valószínűs rajongás tárgya volt a publikumnál. Bizony ha idefönn olvastuk a kolozsvári Nemzeti Színház repertoárját, sokszor azt se tudtuk, hová legyünk az irigységtől. Csak a legutóbbi három év ciklusaira hivatkozunk, és bizony irigykedtünk Kolozsvárra a színházáért és direktoráért.”\*\* Így a kolozsvári színház újszerűsége és magas színvonal oly módon is kihatott színművészetünk további útjára, hogy voltaképpen az volt Ditrói ajánlólevele a fővárosi meghíváshoz.

Nyilvánvalóan tudta, hogy itt nem kolozsvári típusú színházat kell csinálnia, hiszen az új intézményt éppen azért hozták létre, hogy levegye a Nemzeti Színház válláról a könnyebb szórakoztatás terhét. Hogy mégis elvállalta ennek a teljesen más jellegű színháznak a megszervezését és művészi vezetését, annak nem kis mértékben az az incidens volt az oka, mely egyik színésze szerződésének meg nem újítása miatt közte és az erdélyi arisztokrácia között kiobbant. Ettől kezdve nem szűnt meg ellene „az intrikákkal súlyosbított mozgalom” — írja, ami elvette a kedvét. Ha ez nincs, „talán továbbra is szülővárosom színházánál maradtam volna”, melyről késő öregségében, annyi sok fővárosi dicsőség után is azt írja: „Te maradsz lelkemnek, múltamnak, hivatásomnak legdrágább, legszebb emléke.”

Ez a csekélységből nagyra dagadt ügy annyira jellemző Ditrói egyéniségére, hogy talán nem lesz érdektelen e sorsdöntő konfliktust itt leírnom úgy, ahogy ő maga elmondja a *Komédiásokban*: „Egy napsütéses tavaszi délből két úr jelent meg irodámban: gróf T. . . László és M. . . Pál.

— Mi a kolozsvári úri társaság nevében jöttünk — kezdette gróf T. . . — Közöljük igazgató úrral, hogy a kaszinó tagjai kívánják M. . . szerződtetését. Felkérjük tehát, hogy a szükséges lépéseket megtenni ne késlekedjék.

\*Bartha Miklóst idézi Ditrói Mór: *Komédiások*, 96. l.

\*\**Magyar Génusz*, 1895. 48. szám

— Uraim — mondtam — én a kolozsvári Nemzeti Színháznak bérő-igazgatója vagyok. Hogy kit szerződtek a színházhoz, azt én állapítom meg. M. . -t nem szerződtem, mert ő velem szemben nem viselkedett illő módon. Most is ahelyett, hogy hozzám fordult volna, Méltóságtoknál tesz ellenem lépéseket. Sajnálom, de kérésüket nem teljesíthetem.

— Ön téved. Itt nem *kérésről* van szó — válaszolta T. . . gróf. A társaság határozottan *ragaszkodik* M. . -hez, és most már kénytelen vagyok nyomatékosan hangsúlyozni, mégpedig az egész kaszinó nevében, hogy a kaszinó *követeli öntől*, hogy a művészt szerződtesse.

— Sajnálom, de ezek után ki kell jelentenem, hogy bár méltányolom az illető művész képességeit, a parancsszónak nem engedelmességek. Ilyen hangú felhívásra mást, mint tagadó választ nem adhatok.

— De. . . de. . . nézze igazgató úr! Ne állítsuk élére a dolgot. Én igazán sajnálom, hogy ezt a megbízatást elvállaltam, ez kellemetlen. . . Én azt véltem, hogy az ügy simán fog menni, ezért is vállalkoztam a közvetítésre. De lássa be, ha egyszer a társaság állást foglalt, és magáévá tette az ügyet, meghátrálnia nem lehet. Mi a páholybérletünket nem fogjuk megújítani.

— Végtelenül sajnálom, gróf úr. Ez nagy csapás volna, talán bele is bukom. De ismétlem, a társulat megszervezése az én szuverén jogom — erre nézve parancsokat sehonnan el nem fogadok. Más hangnemből kellett volna önöknek interveniálniok.

— Ismétlem, hogy a társaság meg nem hátrálhat. Mi panaszunkkal a belügyminiszterhez\* fogunk fordulni — és ön tisztában lehet a következményekkel.

— Méltóztassék úgy cselekedni, ahogy jónak látják.

A panaszt csakugyan megtették. A belügyminiszter báró Jósika Samu államtitkárt bízta meg az ügy kivizsgálásával. Én a bárónak mindent szóról szóra elmondtam.

— Igazgató úrnak igaza van. Megparancsolni, hogy kit szerződtesen, valóban nem lehet. Ilyen értelemben fogok jelentést tenni a miniszternek. — Hogy *okos* volt-e a cselekedete, az más kérdés.

\*A színházak akkor a belügyminisztériumhoz tartoztak.

De bekövetkezett az is, amit gróf T. . . a páholybérletre nézve kijelentett. Ha jól emlékszem, az egy Bánffy báróné — báró Bánffy Dezső édesanyja — kivételével, egy mágnás se bérelte ki páholyát az évadra. Erre én kezdtem más jelentkezőknek kiadni a középpáholyokat, ahová eddig kizárólag a mágnások jártak. . . A színház továbbra is igazgatóságom alatt maradt.”

A kolozsvári elkedvetlenedésen túl az is szerepet játszott elhatározásában, hogy arra gondolt, az eredeti egyoldalú műsorkonceptión — amit a Vígszínház elnevezése is tükröz — menet közben majd változtathat. Az erre való törekvés elejétől fogva felismerhető. Hevesi írja, hogy Ditróinak „igaza volt az ő erdélyi kemény koponyájával, mely a Vígszínházat teljesen magyar színpaddá akarta tenni.”\* A sok francia importcikk között már az első évben új magyar darabot is bemutat (Beőthy László: *Béni bácsi*). Majd színre visz néhány komoly drámát is. És igaz ugyan, hogy *Az államtitkár úr* (Bisson) mindjárt a nyitás után gyors erkölcsi sikert hoz a színháznak, de az első, anyagi eredményt is jelentő nagy közönségsiker mégis a második évben bemutatott *Trilby* című dráma (Potter), s ez nem kis mértékben Fenyvesi Emil szuggesztív Svengali-alakításának köszönhető. A siker olyan rendkívüli volt, írja a pályatárs Bárdi Ödön, hogy „ha bejött a kávéházba, az uzsonnázó vendégek fölugrottak, és tapsolva kísérték törzsasztaláig; az utcán összecsődültek az emberek, és hársányan éljeneztek. Hosszú pályámon többször voltam tanúja kirobbanó sikereknek, de ehhez hasonlóra nem emlékszem. Különben pedig ebben a szerepében mutatkozott meg legszembeötlőbben az a játékmódor, amin mostanában annyit rágódnak a színház berkeiben. Szóval az új stílusú színjátszás akkor még merésznek tűnő megnyilvánulása gazdagította ezt a csodálatos alakítást.”\*\*

A korai Vígszínház nagy drámai sikereit nem azért emelem most ki, mintha valamiféle értékítéletet akarnék kimondani a vidám műzsa rovására. Azt szeretném megmutatni, hogy a Vígszínház belső realizmusának mennyire nem voltak műfaji korlátai, és nem volt helytálló az a lekicsinylő nézet, hogy az új színház stílusa csak frivolságok könnyed előadására alkalmas. Hogy még ma is vannak ilyen vé-

\* Hevesi Sándor: Egy színpadi gyémántlakodalom. Budapesti Hírlap, 1933. 59. szám

\*\* Bárdi Ödön: A régi Vígszínház. Táncsics, 1957. 97. l.

lemények, az voltaképpen a Vígszínház és Ditrói egykori szakmai ellenfeleinek továbbélő ítélete, mely hitelre talál azok előtt, akik nem ismerik igazán a színháztörténeti tényeket. És hogy ez a stílus és Ditrói munkamódszere mennyire nem csak arra volt alkalmas, hogy régóta bedresszírozott színészekkel a könnyedség bűvészmutatványait produkálja, arra felhozom példaként Jászai Marinak, a régi nemzeti színházi stílus legkiemelkedőbb reprezentánsának vígszínházi szereplését.

Jászait belső barátság fűzte a Ditrói házaspárhoz még a kolozsvári időkből, amikor majd minden évben meghívták vendégszereplésre. „Életem munkájának nagylelkű megértői és legbőkezűbb jutalmazói, Móric és Mariska!” — így emlékezik meg róluk később.\* Bizonyára ez a barátság és nagyrabecsülés is közrejátszott, hogy amikor egy konfliktus miatt otthagyta a Nemzetit, a Vígszínházhoz fordult. Bródy Sándor írja, hogy Ditrói ekkor megcsinálta „a legtökéletesebb színjelöladást, mely valaha magyar színpadon megesett. A *Farkast* értem, a Verga és a Jászai Mari nőstény *Farkasát*. Teljesebb illúziót — becsületesebb és egyszerűbb módon — még nem szereztek sem nálunk, sem másutt. Aki ezt nyélbe ütötte, az elsőrangú művész. . . A közönség persze nem láthatja, mert nem tudja, hogy a direktor hogy gyúrta meg a darabot és a színészeket, mennyi munkája, gondja és kitalálása van benne. Bizony gyúrta még magát Jászai Mari asszonyt is, akinek új és nagy kvalitásai támadtak az energikus és durva férfikéz alatt . . . És nekem nagyobb színházi szenzációm nem volt még . . . pedig nagynak, tökéletesnek, szépnek sokszor láttam. Mi lett volna ebből az asszonyból, ha mellette van Ditrói. . .”\*\*

A Vígszínház a súlyos veretű drámákban is új hangon tudott megszólalni, s a nagyszámú könnyed bohóság között ezt a komoly hangot is fenntartotta és ápolta. Sikerének egyik titka is kétségkívül abban rejlett, hogy egy eléggé széles skálájú repertoárban tudta felmutatni az új stílus sokszínű lehetőségeit. Ignótus írja Ditróiról: „Minden darabot a darabnak saját stílusában játszott — kis disznóságokat mókásan, a drámákat realistán, a meséket tündérien.”\*\*\*, . . . a színdarabnak a lelkét kell adni. A stílusát.” — írja Ditrói. „Nem dog-

\*Dedikált fénykép, a *Komédiásokból*

\*\*Bródy Sándor: *Komédia*. Budapest, 1911. 72. l.

\*\*\*Ignótus: *Végzet*. Magyar Hírlap, 1933. máj. 14.

matikusan — hogy pl. ez a *tragédia* stílusa, ez a *komédiáé*, ez a *melodrámaé*, ez *molière-i*, ez *shakespeare-i*. Nem. Sablonok szerint való osztályozás nekem nem kell. Minden darabnak *saját külön stílusa van*, ha vannak is benne rokon vonások.” De a „kis disznóságok” mókás színészi előadása sem volt Ditróinál „szaloncsevegés”, hanem nagyon is markáns, ahogy Ditrói mondja: „parodisztikus” jellemábrázolás. Különösen azokban a bohóságokban, melyeknek társadalmi tartalma is volt. Mert ilyenek is akadtak azért szép számmal az igénytelen, egy kaptafára húzott bohózatok között. Ady írja egy kritikájában „a Vígszínház franciái”-ról, néhány kiemelkedő szerzőről, hogy „ezek valakik. Jókedvű bölcsek, pillangó karakterű művészek, vidám anarchisták. A mának Offenbachjai ők. Egy darabjuknak nyomába sem ér tíz sereg iránymű, nagyképű társadalmi dráma. Hahotázva szedik pozdorjává ezt a minden sorsra megérett, hazug, gonosz társadalmat.”\* Kosztolányi is azt írja róluk: „Ragyogó jókedvvel tudják a tekintélyeket tiporni.”\*\* Társadalmat pozdorjává szedni, tekintélyeket tiporni a színpadon pedig csak kritikusan karakterizáló színészi realizmussal lehetett és nem szaloncsevegéssel.

Számtalanszor találkozunk korabeli bírálatokban olyan kitételekkel, hogy a Vígszínház előadása megneemesítette, felemelte az igénytelen darabot. Mert Ditrói nagyon is tisztában volt vele, hogy noha Svengali nem Othello, Ocskay nem Bánk, Bisson nem Molière, Bernstein nem Ibsen, neki mégiscsak ezekkel kell a színjátszás forradalmát a fővárosba átplántálnia. Dicséretére válik, hogy nagy megújító munkáját így is végbevitte, bár ő maga nem volt elégedett munkája eredményével. „Jókora úr tátong a valóság és ideáljaim között” — írja. És másutt: „Megteszem a vallomást. Érzem, tudom, hogy az én igazi feladatom a magyar tragédia színpadi stílusának . . . megalkotása, kifejlesztése lett volna . . . Súlyos kedélyemmel, filozofikus gondolkodással a finom pikantériákat kellett a könnyed francia társalgás művészi formáiba öntenem.” Így hát látnia kellett, hogy vol-

\*Pesti Napló, 1905. okt. 8. Fliers—Caillavet: Őrangyal.

\*\*Kosztolányi Dezső: Színházi esték I. Budapest, 1978. Hennequin—Veber: Az elnöknő. 206. l.



taképpen óriási helyzeti hátrányban van a meiningeniekkal, Keannel, Antoine-nal, Brahmmal szemben, akik mind főleg a nagy klasszikusokkal csinálták meg forradalmukat. Csak Sztanyiszlavszkijnak adott olyan szerencse, hogy a klasszikusok mellett volt egy kortárs Csehovja (és Csehovnak, hogy volt egy Sztanyiszlavszkija).

## A VÍGSZÍNHÁZ HATÁSA ÉS HÍRE A VILÁGBAN

Sok magasztaló kritikát, leírást lehetne idézni a korai Vígszínház nagy előadásairól. A drámai produkciókról: a *Katonákról* (Thury Zoltán), az *Ocskay brigadérosról*, a *Takácsokról*, a *Tájfunról*; Bródy Sándor, Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Lengyel Menyhért, Szomory Dezső, Bartha Lajos darabjairól, *A dadáról*, *A tanítónőről*, *Az ördögről*, a *Liliomról*, *A Tündérlaki lányokról*. És lehetne idézni könnyű francia bohóságokról, *Az államtitkár úrról*, az *Osztrigás Miciről* meg a többiekéről, és persze lehetne elmarasztaló véleményeket is felhozni sikertelen darabokról, gyorsan összehozott előadásokról. Hogyne akadtak volna ilyenek is a Vígben, hiszen a színház az első években olykor szorongató kényszerhelyzetben is volt, amikor a létéért küzdött, kényelmes állami támogatás nélkül. Nagy szükség volt ilyenkor Ditrói vaskezére, no meg Faludi Gábor bankszámlájára és üzleti zsenijére, hogy felül lehessen kerekedni a küzdelemben. Aztán sokat, nagyon sokat lehetne idézni lelkes, sokszor költői szavakat nagy íróinktól a színház művészeiről. De mindezzel úgysem tudnánk őket és a vígszínházi előadásokat élővé varázsolni. Kosztolányi írja Hegedűs Gyula halálakor: „Nincs reményünk, hogy még egyszer találkozunk vele, mi vagy utódjaink. Sajnálom azokat, akik nem ismerték. Toll, festmény, kritikai jellemzés sohase tudja megérezéltetni, hogy ki volt . . . A jelzőkkel csak kisebbbítenők.”\*

A régi Vígszínház nagyjainak játékát, Ditrói rendezői munkáját valóban nem lehet „megérezéltetni”, az visszahozhatatlanul elmúlt a múltba. De az a játékmódor, az a stílus, amit tünékeny munkájukkal, állandóan megújulva, folyamatosan megalkottak, mégis marandó s a magyar színjátszás fejlődésére meghatározó jelentőségű volt. Ez a stílus nem mindig volt pontosan egyforma. Biztos, hogy az első évtizedek egy sokkal markánsabb realizmust képviseltek. A szín-

\*Új Idők, 1931. szept. 27.

ház romba dőltségig lezajlott közel ötven év alatt kétségtelenül voltak váltakozó korszakok, amiket talán nem lenne érdektelen egyszer részletesen nyomon követni. A húszas évek végére valóban eljött egy „szalon-korszak” is. (Híres és kirívó példa erre a „jól fészült” *Koldus-opera* bukása.) De a repertoár jellegének változásai közepette is a játékstílus, a színészi alkotást jellemző „belső realizmus” lényegileg azonos tudott maradni azzal, amit Ditrói és társulata teremtett. Ez többek közt annak a szerencsés körülménynek a következtében is így esett, hogy Ditróit tanítványa, Jób Dániel követte 1916-ban a főrendezői, majd 1921-ben az igazgatói székben. Ezzel a több évtizedes önmagával való azonossággal is tartós hatást gyakorolt a Vígszínház színjátszásunkra.

Helyesen állapítja meg Molnár Gál Péter: „Így vagy úgy, tagként vagy tanítványként, mindenki adósa a Vígszínháznak. Akár úgy, hogy a színház szűkebb iskolájában csiszolódott, akár úgy, hogy hatásában vitte magával, érződött színpadi munkájában az első huszonöt esztendő stílusalapozó nagyszerű vállalkozása.”\*

De nemcsak a színészek egyéni alkotómunkájában, hanem valamennyi magánszínház törekvéseiben is tükröződött a Vígszínház hatása. Akik akkor a színházi világban éltünk, jól emlékezhetünk, hogy minden magánszínház — kimondatlanul is — a Vígszínházat tekintette mércének, sőt 1935-ben Németh Antal azáltal, hogy a színház társulatának egy részét egyszerűen átvitte a Nemzetibe, e százéves intézmény megifjítását is voltaképpen a Vígszínházból elszívott vér átömlesztésével végezte el. Az átszerződtetettek névsora meggyőzően mutatja, mennyire igaz ez: Dajka Margit, Makay Margit, Titkos Ilona, Tőkés Anna, Csontos Gyula, Jávor Pál, Kovács Károly, Maklár Zoltán, Rajnai Gábor, Somlay Artúr. (Közel negyven év kellett ahhoz — és ebből húsz év Ditrói munkája —, hogy Nopcsa báró gunyoros jóslata a visszájára forduljon; végül is nem a Vig szorult a Nemzetire, hanem éppen fordítva.)

De már jóval korábban maga Ditrói is átkerülhetett volna a Nemzeti Színházba, ha 1898-ban elfogadja a felkínált igazgatói kinevezést. Az történt ugyanis, hogy Keglevich István két év után megvált a Vígszínházban viselt elnöki tisztétől, és a Nemzeti Színház inten-

\*Molnár Gál Péter: Színházi holmi. Kozmosz könyvek, 1976. 130. l.

dánsává nevezték ki. Ekkor hívta meg Ditróit — akivel pedig korábban súlyos ellentétei voltak — a színház élére. De Ditróinak a Vígszínháznál egy harminchatezer koronás előlege volt, és Keglevichnek azt a feltételt szabta, tegyék lehetővé, hogy tartozását egy összegben fizethesse vissza. A kultuszminisztérium vállalta volna a részletekben való törlesztést, sőt garanciát is adott volna az összeg teljes visszafizetésére, kamatokkal együtt, de Ditrói úgy érezte: „Nem volna ildomos, ha előlegtartozással kérném felmentésemet.” Keglevich felajánlotta, hogy a Vígszínház tulajdonosaival mindent elintéz, de Ditrói — mint később önkritikusan megállapítja: „becsületsmokkságból” — ragaszkodott tartozása egy összegben történő visszafizetéséhez. Összeférhetetlennek érezte, hogy új megbízatásában konkurráljon azzal az intézménnyel, mellyel szemben rendezetlen anyagi kötelezettsége áll fenn. Majd néhány év múlva, mikor Apponyi Albert ismét meg akarta bízni a Nemzeti Színház igazgatásával, még mindig ugyanilyen okból nem tudja azt vállalni. Csak mikor öreg korában visszatekint pályájára, írja emlékirataiban, hogy megbánta makacsságát. A magyar színészet nagy kára, hogy ez nem korábban következett be, hiszen nyilvánvaló: a kolozsvári eredmények után az igazán neki való művészi feladat a Nemzeti Színház igazgatása lett volna.

Bár ez a munka alapvetően a játéktílusról szól, lehetetlen nem említeni (s ez ismét külön tanulmányt érdemelne), hogy ez a stílus erőteljesen visszahatott a magyar színpadi irodalomra is. Hiszen Ditrói Kolozsvár óta megszállottja volt drámairodalmunk megizmosításának. Magyar ciklusát nemcsak Kolozsvárt, hanem a Vígszínházban is megrendezte. Kolozsvárt pályadíjat tűzött ki új magyar darabokra, a Vígszínház pedig rendszeres fordíttatásokkal vonta a színpadi munkába a tehetségesnek ítélt fiatalokat. Molnár Ferenc és Heltai Jenő, mielőtt önálló munkáikkal jelentkeztek, előbb fordításokat és átdolgozásokat végeztek a színház részére. De részt vettek ebben a munkában Karinthy Frigyes, Gábor Andor, Hevesi Sándor, Kosztolányi Dezső, Móricz Zsigmond, Bíró Lajos és mások is. És ha nem is született egy új Madách, új Katona vagy Vörösmarty, azért a Vígszínház máig büszke lehet azokra a szerzőkre, akik színpadán kaptak lehetőséget egy modernebb hangvételű magyar drámairodalom kibontakoztatására, akik innen indultak el a világhír felé. Az ő darabjaikról írja Jób Dániel, hogy azok „tévedések, sikertelenségek, kísérletezések nélkül soha meg nem íródtak volna. . . Csak a zseni tudott évtizedekre előre

érezve ilyen makacsul, ilyen fanatikusan, ilyen rendíthetetlenül hinni a hitében”\* — mondja Ditróiról.

De szerzőin kívül maga a Vígszínház is elég gyorsan európai hírnévre tett szert szakmai körökben. Elvitték hírét a Pesten vendégszeplő nagy művészek, mint Brahm, Reinhardt, Salvini és mások. Sőt furcsa módon ez a világhír kellett az itthoni elismeréshez is. Megint a kortárs Ignotusra hivatkozom: „Budapest nehezen vette észre, nehezen szokta meg. . . nehezen hitte el, s csak a vendéjátéokra érkezett világhírű idegen színészek és igazgatók, éppen a Brahm s a Reinhardt szavára és figyelmeztetésére s az ő produkcióikhoz a Ditróiét hozzámérve merte végre elhinni, hogy van, ennek a Ditrói Mórnak tehetsége kegyelméből, egy színháza, a Vígszínház, mely a világ egyik első színháza.”\*\* Gyergyai Albert idézi Reinhardtnak azt a nyilatkozatát, hogy „Párizs és Konstantinápoly között egyedül csak Budapesten, a Vígszínházban tudnak játszani.”\*\*\* És ha ez az állítás nyilvánvalóan túlzott is, kitűnik belőle, milyen lelkesen akart Reinhardt a Vígszínházról valami nagyon nagyot mondani.

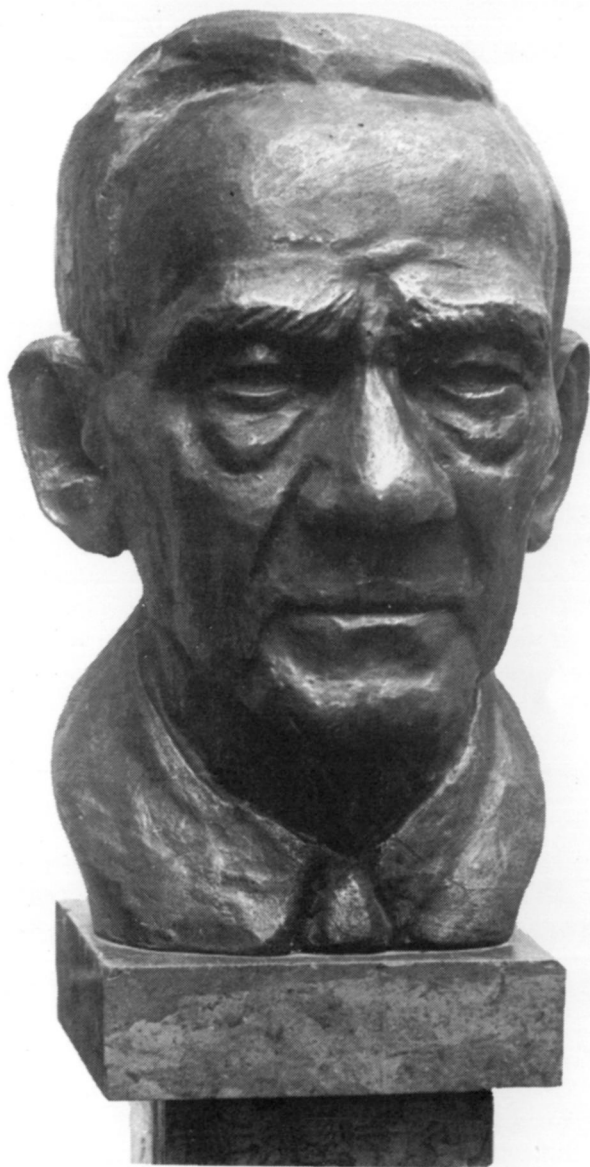
\* \* \*

A művészetben, csakúgy mint a tudományban vagy a politikában az a nagy ember, aki meghallja a kor szavát; és van ereje, tehetsége hozzá, hogy a maga alkotói munkájában magas színvonalon valóra váltsa azt. Ezt tette Ditrói, amikor a századforduló nagy európai színházi megújulását Magyarországon diadalra vitte.

\*Jób Dániel: Ditrói. A Reggel, 1924. máj. 26.

\*\* Ignotus: Végzet. Magyar Hírlap, 1933. máj. 14.

\*\*\* Illés Jenő: Színészarcok a közelmúltból. Gondolat, 1968. Gyergyai Albert: Varsányi Irén. 145. l.



Ditrói Mór. 1851. okt. 5. — 1945. febr. 16.  
Portrészobor a Vígyszínházban. (Ditrói Tamás műve)

## UTÓSZÓ

Ez az írás nem akart kronológiai igényű színháztörténet lenni, hanem esztétikai tanulmány egy stílusról. Ám közben sok minden kimaradt belőle, amit Ditróiról, úgy érzem, még el kellene mondani. Főleg színházon kívüli tevékenységére gondolok, amely természetesen ugyancsak a magyar színészetért való munkálkodást jelentette, valamint hosszú öregségére. Kilencvennégy éves korában halt meg, az ostrom idején, csaknem egyidőben a Vígszínház pusztulásával.

De mindenekelőtt szólni kell még feleségéről, Ditróiné E. Mariról, aki játékaival már nagyon korán példát mutatott Ditrói számára a később kikovácsolt stílusból.

„A kis Ditróiné” — így nevezték el a színészet világában — Olaszországból elszármazott német család (Eibenschütz) sarjaként született Szekszárdon 1856-ban. Mint a Színitanoda kiváló végzős növendékét 1874-ben mindjárt a Nemzeti Színház akarta szerződtetni, de a már kiállított szerződést visszavonták, amikor kiderült, hogy menyasszony, és a kis Mari inkább Ditróit választotta, mint a biztos, gyors befutást. Az igazgatóság szerint „rontja az illúziót”, ha a „naiva” már asszony. Így hát a vándorlás évei következtek. Az elragadtatott kritikák s a nagy kortársak nyilatkozatai (Ujházi, Jászai, aki „kis zseniális pályatársnő”-jének nevezi\*) igen nagy színésznőt idéznek. Erre mutat az is, hogy a kolozsvári színház híres bécsi vendéjátéka után burgtheateri szerződést kínálnak neki, ám amikor a poggyászát már becsomagolták, rádöbben — mint ugyancsak német származású nagy elődei: Déryné, Kántorné —, hogy nem képes felcserélni a magyar száraz kenyeret a német kaláccsal. Krecsányi társulatával sokat játszik a Budai Színkörben, és hamarosan olyan népszerű lesz, hogy a főváros közönsége jutalomjátékán színaranyból készült babérkoszorúval jutalmazza. (1883) Ünneplése szinte országos méretűvé széle-

\*Dedikált fénykép

sedik, régi városai: Kolozsvár, Nagyvárad, Arad, Kassa ugyancsak elküldik erre az alkalomra a tiszteletadás koszorúit.\* Pedig nem a könnyű operettfigurák képezték szerepkörét. A kor szokásos népszínművei mellett Melinda, Desdemona, Júlia, Puck, az *Ármány és szerelemben* Lujza, a *Képzelt betegben* Toinette, *Az aranyemberben* Noémi voltak széles skálára valló legsikeresebb szerepei. Ditrói a maga elveinek tökéletes megvalósulását láthatta felesége játékában, melyet a végtelen egyszerűség mellett egy nagy egyéniség markáns kifejezőereje jellemzett. Mindig is elismerte, hogy sokat tanult feleségétől, akinek játéka mintegy mértéke, „normája” lett későbbi alkotói szigorának, rendezői igényességének.

Ditrói huszonkét évig ette a vidéki színészet kenyerét, igaz, hogy ebből kilenc évig már mint a kolozsvári színház igazgatója. Ismerte hát a vidéki színészet minden búját-bajját, elmaradottságát, kezdetlegességét, és nem felejtette azt el akkor sem, amikor már a főváros első magánszínházának fényes palotájában működött. Sőt, mint az Országos Színészegyesület alelnöke, majd elnöke akkor kezdett el igazán a vidéki színészet felemelkedéséért tevékenykedni. „Vidéki színészetünk beteg. Krónikus jellegű a betegsége” — írja. „Százszentdős bajok összhatása. . . Pedig a vidéki színészet ügye fontosabb a nemzet életére, mint a fővárosé. Önálló empóriumokat kell létesíteni — önálló műsorral . . . A színészeknek időt kell adni, hogy szerepeiket betanulják, és időt, hogy kellő számú próbán jól begyakorolják. Mindenüvé *jó rendezőt!*” Eredeti bemutatókat sürget, hogy a színműíró ne csak a fővárosban juthasson szóhoz. „Emiatt sok jó-ravaló írói tehetség nem érvényesül a színpadon.” Majd kifejti annak az állami és városi támogatásnak szükségességét, mely a színészet egzisztenciális biztonságának, magasabb művészi színvonalának egyik döntő feltétele, és amely csak a szocialista Magyarországon valósulhatott meg igazán, Ditrói többi vágyálmával együtt.

De mi is volt tulajdonképpen az Országos Színészegyesület? Szinte már a XIX. század elejétől, színészetünk első évtizedeitől találko-zunk olyan törekvésekkel, hogy az idős színészeknek valamiféle nyugdíj legyen biztosítható, és távol lehessen tartani a dilettáns, tudatlan ripacsokat, akik csak ártanak a színészet jó hírének. Történ-

\*Ország—Világ, 1883. szept. 12.



tek is gyűjtések, adakozások nyugdíjalapokra, de végül is csak 1871-ben alakult meg a „Magyar Színészkebelzet” (kormánytanácsának Jókai Mór is tagja volt), s később ez lett az Országos Színészegyesület, a magyar színészet első tekintélyes érdekvédelmi tömörülése. De az egyesület nyugdíjintézete rendszeres nyugdíjat végül csak 1880-tól tudott fizetni. A testület számos vívmánnyal javította tagjainak anyagi helyzetét, munkakörülményeit, és — mivel csak egyesületi tag lehetett színész, de igazgató is — a határozatok kötelezőek voltak minden vidéki színházban. Ilyen vívmány volt a döntőbíráskodás bevezetése a színész és igazgató közötti vitás ügyekben. Ez lépett az igazgatói „zsűri” helyébe, melynek segítségével az igazgató kénye-kedve szerint bocsáthatott el bárkit még szerződése lejárt előtt. Megalkották a Színházi Törvénykönyvet. Ez rendet teremtett az anarchikus állapotok között, pontosan meghatározva a tagok és az igazgató jogait, kötelességeit s a színházi vétségekért kiszabható büntetések mértékét. Másállapotot asszonyt nem lehetett elbocsátani, fizetését továbbra is folyósítani kellett. Megszüntették a reggel nyolc (!) órai próbákat. Kilenc előtt nem lehetett próbát kiírni. A színész ezután nem volt arra kötelezhető, hogy vezető szerepet három próbára eljátszon. Az egyesület kivívta a szerződésbe menő tagok vasúti kedvezményét stb. Ditrói a nyolcvanas évektől vett részt ebben a munkában, majd „amikor Pestre költözött véglegesen, az addigi munkálkodása teljesen kibővült. Húsz éven keresztül elnöke volt az egyesületnek; ezt lehet mondani az intézet aranykorának.”\*

Miközben a Vígszínház meggyökereztetése és felvirágoztatása is teljes embert kívánt, jutott energiája, ideje arra, hogy nagy tapasztalatával és országos tekintélyével a szívéhez oly közel álló színészkollegái jólétéért harcoljon. Legfőbb törekvése mégis az egyesület nyugdíjintézetének megerősítése volt, hiszen hosszú vándorlásai alatt annyi egykor ünnepelt művészt látott öreg korára nyomorba süllyedni. Faragó Ödön szerint ez az intézet „Európában egyedülálló színészjóléti alkotás volt.” Ditrói felemelte a nyugdíjjárulékot, amit ezután részben az igazgatóknak kellett fizetni, bevezette a „jegypótlár-rendszert”, s így magasabb nyugdíjat lehetett fizetni nemcsak a jogosultnak, hanem az özvegyeknek és árváknak is.

\*Faragó Ödön: A magyar színészet országútján. Budapest, 1946. 86. l.

Ditrói nem remélhette, hogy modern színházának teljes utánpótlását kizárólag abból az Akadémiából fogja kapni, melyben csak a Nemzeti Színház művészei tanították az ifjú nemzedéket. Ezért alapította 1897-ben a Vígszínház Iskoláját, hogy az a színjátszás új stílusának istápolója legyen. De mivel az Országos Színészegyesületnek is volt egy olyan határozata, hogy új iskolát kell létesíteni, hat év után a Vígszínház azt az egyesület kezelésébe adta, ugyancsak Ditrói vezetése alatt. Az Akadémia mellett ez volt a legrangosabb iskola, s az egyetlen, mely megszűnéséig (1945) az Akadémia diplomájával egyenértékű végbizonyítványt adhatott. Számos jeles művész végzett itt: Somlay Artúr, Medgyaszay Vilma, Uray Tivadar, Titkos Ilona, Gaál Franciska, Bihari József, Lázár Mária, Gárdonyi Lajos, Vidor Ferike és mások.

Mindezen munkássága mellett Ditrói még a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete megalapításának is egyik kezdeményezője volt, s ezért annak megalakulása után tiszteletbeli tagként őt is beválasztották. Ez volt a magyar drámaírók első érdekvédelmi szerve. Ditrói azt tervezte, hogy a két egyesület közösen színpadi ügynökséget létesítsen magyar darabok finanszírozására, elhelyezésére s a jogdíjak begyűjtésére, de ez végül magánvállalkozásként alakult meg (Mártonféle színpadi ügynökség). Egy ideig azért is harcolt, hogy a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete alapítson saját színházat, amolyan kísérleti színpadot, ahol magyar szerzők új darabjait mutatnák be. Már komoly lépések is történtek, de a terv végül is megfeneklett.

A régi magyar színiéletben sok nagy művész végezte méltatlan, nehéz körülmények közt életét. Ez a sors jutott Ditróinak is. Sokan azt tartják, nemzeti sajátosság, hogy hajlamosak vagyunk hamar megfedelkedni nagyjainkról. (Ez bizonyára igaz, hiszen színházaink nézőterén is alig-alig emlékeztet valami az úttörőkre, a nagy elődökre. A magyar néző irigykedve szemlélheti a Comédie Française, a Burgtheater vagy a Malij Tyeatr felemelően szép emlékeit a nézőterén. Ilyeneket — az Opera kivételével — nálunk alig találunk.) De én azt mondom, nemzeti sajátosságon túl része van ebben nem egy nagy művészünk végtelen szerénységének is. Másképp hogyan lett volna lehetséges, hogy az a Déryné, aki oly sokat tett és áldozott — tudatosan — nemcsak a magyar színiéletért, hanem az egész nemzetért, sohasem gondolt arra, joga volna nyugodt jólétben és nem nyomorban,

könyöradományokon leélnie utolsó éveit. Vagy Kántorné, a nagy tragika, akiről Jászai Mari azt írja: „utamat véresre sebzett lábbal taposta ki szélesre”, tett-e egy lépést is azért, hogy megkapja öregségében, ami neki joggal kijárna. Betegen, gróf Lázár József adományai-ból tengette életét az öreg házmesterné, és esténként negyven fillérért jegyszedőséget vállalt, ha egy társulat Marosvásárhelyre vetődött. De még Paulay Ede igazgatói fizetése is csak szűkös megélhetést biztosított neki és családjának. Ki gondolta volna, hogy a nagy tekintélyű igazgatónak zálogban van az órája? „Fentről” mindig takarékos-ságra intették, így hát eszébe se jutott, hogy azért talán nem az ő fizetésén kellene a takarékos-ságot elkezdni. Csak a halálos ágyán mondta ki: „De hiszen nekem érdemeim vannak! . . . Ne engedjétek éhezni a családomat!”\*

Paulay ötvennyolc éves volt, amikor meghalt. (1894) Vajon az elmondottak után milyen sors várt volna rá, ha megéri egykori tanítványa matuzsálemi életkorát? Ditrói 1916-ban vonult vissza, akkor hatvanöt éves volt. Már néhány éve éleződtek ellentétei a színház tulajdonosaival. Nem Faludi Gáborral, vele mindig harmonikus volt az együttműködés. Faludi Gábor kezdettől fogva feltétlen bizalommal volt Ditrói iránt, s ez fontos tényezője volt a Vígszínház sikereinek. Szerette a művészetet, a művészeket, s ez tapintatos magatartásában és bőkezűségében is megnyilvánult. Nála mindig nagyobbak voltak a gázsik, mint bárhol másutt. Ditróinak is magas fizetést és százalékos részesedést biztosított, valamint teljes szabad kezet a társulatszervezés és a színpadi munka tekintetében. De nem így a három fia, akiket apjuk fokozatosan bevont a színház vezetésébe, hiszen ő maga is visszavonulni készült. Nekik már művészeti vezetői ambícióik is voltak, ez pedig óhatatlanul sűrűsödő konfliktusokhoz vezetett. Ditrói régi csalódásai — a színház műsorát illetően — egyre újabbakkal tetéződtek, s így már kora miatt is elhatározta, hogy visszavonul. Faludi Gábor fényes nyugdíjjal — havi ezer koronával — látta el öreg napjaira azt a munkatársát, akinek az első húsz évben oroszlánrésze volt a színház anyagi sikereiben is. Ditrói tehát nyugodt öregséget remélhetett, ám ezek a remények rövid néhány év alatt szertefoszlottak. A háború utáni infláció következtében az ezer korona hamaro-

\*Csathó Kálmán: Ilyennek láttam őket. Budapest, 1960. 26. l.

san egy villamosjegy áránál is kevesebbet ért, de ezt az összeget aztán pontosan meg is küldték neki minden hónapban. Nehéz évek következtek. Ő is felkiálthatott volna: „De hiszen nekem érdemeim vannak!” Ám mivel ezekről az érdemeiről aktív éveiben soha nem beszélt, sőt átengedett minden érdemet szeretett színészeinek és szerzőinek s a színháznak, most a szükségben hamar megfélelkeztek róla. Amíg aktív volt, számára csak az alkotás, az eredmény volt a fontos, nem a saját személye. Szinte előre megfontolt szándékkal maradt a homályban, s a művészet iránti alázatból, a zseni szerénységével (vagy felsőbbrendűségi tudatával?) tartotta magához méltatlannak, hogy személyét előtérbe tolja. Nevét soha nem íratta ki a színházi plakátokra, nem nyilatkozott a színház nevében a nyilvánosság előtt, ezt is másoknak engedte át. Ditrói egyszerűen „csak” dolgozott, megcsinálta a Vígszínházat. Az pedig továbbra is fényes anyagi eredménnyel működött, úgyhogy nagyon is kiáltóvá vált az ellentmondás a színház tulajdonosainak vagyoni helyzete és annak az embernek a szegénysége között, akinek ez a vagyon nagy részben köszönhető volt. Így aztán hosszú pereskedés után a bíróság mégiscsak megítélt neki havi százhusz pengőt a Faludi család terhére. Nehezen kiharcolt nyugdíja tehát nem érte el az akkori kisemberek vágyálmát, a „havi kétszáz pengő fixet”. Ám az évekig elhúzódó infláció addig már oly súlyos helyzetbe hozta az öregembert, hogy valamit a kultuszkor-mánynak is tenni kellett az érdekében. A „megoldás” az volt, hogy „érdemei elismerésül” hetvenöt éves korára trafikengedélyt kapott. A pult mögött fénykép is készült róla, és az — kultúrpolitikánk nagyobb dicsőségére — meg is jelent *Az Est* című lapban.\* De végül is nem fedi a valóságot, hogy ettől kezdve beállt trafikosnak. Egy volt színésznőnek adta ki a trafikot részesedésre. Az első napokban persze ő is jelen volt, s a „premier” — ahogy a megnyitás napját öngúnnal nevezte — „jól indult”. Felkeresték tisztelői, s az első látogatók közt ott volt Bajor Gizi is.

Így hát a nyugdíj és a trafik jövedelme elegendő is lett volna a szerény megélhetéshez, de ő gyakran magára vállalt — másokért — olyan kötelezettségeket, melyeket nem lett volna szabad a nyolcvan-éves aggastyán vállaira rakni. Ezért járt mindig kopott ruhában (külséjére fiatal korában sem sokat adott), ezért élt mindig nyomasztó

\*1926. március 4.

gondok között. Valamit enyhített helyzetén könyvének kiadásával, előjegyzések gyűjtésével, egy-egy rádiószerepléssel (a rádió számára fordított is, hiszen németül, franciául, angolul jól tudott), s a tiszteletére rendezett jubileumokkal. Hosszú élete során erre több alkalom is kínálkozott. Az utolsó 1943-ban, a visszacsatolt Kolozsvár színházában. Ezen a napon kilencvenkét éves korában még egyszer érezheti szeretett szülővárosának minden melegségét, háláját, felidézheti régi sikereinek hangulatát, kezdő éveinek emlékeit. De nincs még fenéki üritve a keserű pohár. Nyomasztó hónapok következnek a nyilas világban, amit még az ostrom súlyos nélkülözései is tetéznék. A szűkös élelmet is inkább unokáinak engedi át, ő maga testileg legyengülten, de szellemileg teljes épségben csak ül karosszékében, és mint megváltást, úgy várja a halált. Német ágyúgolyók csapkodnak a már felszabadult budai Széher úti ház körül, de ő nem megy le az óvóhelyre, s egy gránátszilánk meg is sebzí homlokát. „Ne sirassatok, hiszen már eleget éltem” — mondogatja az érte aggódóknak. És nem sokkal a Vígsház romba dőlte és három nappal Budapest felszabadulása után, február 16-án holtan találják karosszékében ülve, mellre csukló fejjel, nyugodt arccal, mintha csak mélyen magába roskadva gazdag életpályáján tünődne. Mert ez az életpálya hatalmas korszakot ívelt át. Még ismerte a híres Székelyné Ungár Annát, aki tagja volt Kótsi Patkó első kolozsvári társulatának (színházrajongó édesanyja támogatta a szűkösen élő művésznőt, s egy-egy alkalommal magával vitte őt is az idős hölgyhöz), és megérte — ha csak napokkal is — Budapest felszabadulását.

Paulay temetésén Jászai azt mondta: „Temetni: azt tudnak Magyarországon! De élőit igazán megbecsülni nem!”\* Nos, Ditrói Mórnak díszes temetés sem juthatott osztályrészül, a Széher úti kertben temetik el, hevenyészett koporsóban. Majd néhány év múlva a rövid időre még feltámadt Vígsházból a következő levél érkezik „néhai Ditrói Mór egyik hozzátartozójának”: „A Vígsház el akarja temettetni illő formák között Ditrói Mórt, első nagy igazgatóját. Nagyon kérem, hogy ez ügyben valaki keressen föl engem. Kiváló tisztelettel Jóh Dániel. Budapest, 1948. június 26.” Így helyezték el Ditróit szerényen, ahogy élt, nagy nyilvánosság nélkül a Farkasréti temetőben, díszsírhelyen.

\*Csathó Kálmán: Ilyennek láttam őket. Budapest, 1960. 26. l.

A sors különös játéka — vagy talán ez is a „magyar sajátosság” címszó alá tartozik? — hogy Jób Dániel, legsikeresebb magánszínházunk negyedszázadon át igazgatója, Ditrói Mór utóda, a magyar színészet nagy tekintélye, hét év múlva ugyancsak elfelejtve, nyomorban fejezi be életét. Egy fagyos novemberi napon eszméletlenül találják fűtetlen szobájában, a zsebe zálogcédulákkal tele. Néhány nap múlva meghalt. Hetvenöt éves volt.

\* \* \*

„A színészetnek is van divatja” — idéztem korábban Ditróit. De a színészi játék belső realizmusa s az arra építő rendezői munka a változó „divatoknak” is értékes eleme lehet, amíg csak élni fog a színjátszás művészete. Így talán némi tanulságul szolgál, hogy megkísértem végigelemezni a régi Vígszínház legendás sikereinek titkát.

## FORRÁSOK

Nagyon kevés a Ditrói munkásságával értő szakszerűséggel foglalkozó egykorú irodalom. Ezt a keveset felhasználtam, és mindenütt utaltam rá. De magyarázattal tartozom olyan állításaimról, melyeknél nem hivatkoztam írásos forrásokra. Szerencsém volt ugyanis a Vígszínház első társulatának néhány kiemelkedő tagját közelről ismerni, és *szakmai kérdésekben* sokszor a tőlük hallottakra támaszkodtam. Mindenekelőtt Góth Sándort említtem, aki már Kolozsvárt is tagja volt Ditrói társulatának. Nagy műveltségű, nyelveket tudó, elméleti kérdések iránt érdeklődő művész volt, rendezett is a Vígszínházban. Két évig voltam a növendéke (1926–28), és oktatói munkája során sokat hivatkozott Ditróira, beszélt rendezői módszeréről, igényességéről. Abban a megítéltetésben is részesültem, hogy Hegedűs Gyulával játszhattam egy színpadon. Ő igen barátságos és közvetlen ember volt, szívesen beszélt a fiataloknak, főleg, ha azokban némi érdeklődést látott. Bárdi Ödönnel egy időben naponta találkoztam a Fészek Klubban, s neki kedvenc témája a régi Vígszínház volt.

Ditrói *életrajzi adataiban* elsősorban a *Komédiásokra* támaszkodtam, de feleségem, Ditrói Ilona révén a családdal is kapcsolatba kerültem. 1931-ben ismertem meg nagyapósomat, aki bár szűkszavú ember volt, néha mégiscsak beszélt életéről, munkásságáról. Máig sajnálom, hogy nem bírtam sokkal jobban szóra.



A nyolcvanöt éves  
Ditrói Mór



## FÜGGELÉK

*Bródy Sándor,  
Jób Dániel, Hevesi Sándor,  
Ignotus írásai*

## BRÓDY SÁNDOR: DITRÓI

Amikor Jászai Mari a Vígszínházban játszott

Soha színigazgatónak oly kevésszer nem nyomtatták le a nevét, mint e mogorva úrét, aki feljött a fővárosba, és ugyancsak segített csinálni valóban vidám és igazán nagyvárosi színházat. Már el kell hinnem, hogy a valóság mit sem ad a logikára: a kolozsvári színházból, onnan, ahol a pátosz nagy emlékei élnek, kellett kikerülni annak, aki megtörte, megszakította és fölfrissítette a magyar színészek nem természetes stílusát.

Dicsérni akarom ezt a furcsa urat, és mindjárt-mindjárt bajba keverem. Fordítok tehát egyet a formán: ritka színészdirektornak került oly pompás anyag a kezébe, mint ennek. És a jó anyagnak soha oly szerencséje, mint ő, aki először is nagyon tiszta, világos eszű, igazi okos ember. Fantasztaság, jelszavak, aprólékos vagy egyoldalú tudás nem zavarják, hanem azt biztosan tudja: agyonstudírozni nem lehet semmit, a színész lát, érez, vagy nem lát és nem érez. Műfogat lehet tétetni, de műszívet és műszemet nem! Kíméletlen kézzel és nem a legkedvesebb modorral, amint színésztét beigazítja a helyes érző és néző pontba — akárhányszor láttam. Bizonyos, hogy az emberi méltósággal ilyenkor nem bánik valami csínján, és ő maga, éppen nem divatos télikabátjában, borotvátlan képével, nem valami vidám jelenség. — Savanyú Józsi megint haragszik! — mormog valami sötét helyen egy megkínzott színésze, aki egy pillanatban megölné, de sokkal állandóbban tűzbe menne érte.

Babonásan ragaszkodnak hozzá, hisznek benne, azt hiszem, több okból is. Az egyik kétségtelenül az, hogy nem mond előttük bolondot, összeviSSzát, amit vissza kellene vonnia. Kevés beszédű ember létere a tökéletlenségeket — amelyekkel a legjobb elmék is tele vannak — egyszerűen elhallgatja. Slagerokban beszél, és hogyne imponálna ez a színészeknek! Kétségtelen mégis, hogy nem született udvari színigazgatónak, bárha oly komolyan rendezi Bissont, mint ahogy Molt-

ke nézte a mappát. Sőt néha mintha bús is volna, amiért oly szerfelett vígnak, annyira bolondosan ugrifülesnek kell lennie. Nincs kizárva, hogy szenved is, mivel nagy magyar tempók és irodalmi ambíciók lakoznak szívében e különös polgártársunknak, aki Budapestet mulattatja, de Kolozsvárról álmodik. Még mindég vendégnek, még mindég vidékinek érzi magát, de ez nem akadályozza abban, hogy mellesleg megcsinálja a legtökéletesebb színielőadást, amely valaha magyar színpadon megesett.

A *Farkast* értem, a Verga és a Jászai Mari nőstény *Farkasát*. Teljesebb illúziót — becsületesebb és egyszerűbb módon — még nem szerettek sem nálunk, sem másutt. Aki ezt nyélbe ütötte, elsőrangú művész, akármily savanyú és vidéki legyen is. És Jászai asszony meg Góth mellett, az én szemem előtt ott áll Ditrói Móric is abban a momentumban, amikor a közönség önfeledten tapsol. A közönség persze nem láthatja, mert nem tudja, hogy a direktor hogy gyúrta meg a darabot és a színészeket, mennyi munkája, gondja és kitalálása van benne. Bizony gyúrta még magát Jászai Mari asszonyt is, akinek új és nagy kvalitásai támadtak az energikus és durva férfikéz alatt.

Láttam egy házi próbán és amikor már kész volt — óriási különbség! Első alkalommal egy vérfertőző görög hősnő volt — németre transponálva —, később: egy forróvérű olasz bestia, magyar alapon. És ezt nem tudom, ki találta ki. Azt, hogy a magyar népen keresztül kell látni és megcsinálni ezt az olasz néptragédiát. A két erős fej — a Jászaié és a Ditróié helyett — én mégis csak a férfi gondolatának, helyesebben ösztönének hiszem. Ez konstrukció kérdése, és ebben az egyben mégis csak mögöttünk vannak az asszonyok néhány száz évvel. Ámbár Jászai asszony vélünk tart, kivételesen, csaknem egy sorban van velünk. Láttam ezt a *Farkasban* is. Ilyen biztosan, erősen még férfi sem épít meg egy alakot. Azt hiszem, neki is ez a legérettebb, legszínesebb és legjobban kifejlődött alkotása. És nekem nagyobb színházi szenzációm nem volt még, mint amikor e színésznő az első felvonásban szavalva énekel a szegfűről. Összeszorította és kiengesztelte a szívemet, lenyomott és fölemelt. A legnagyobb, a legtökéletesebb, a legszebb volt, pedig nagynak, tökéletesnek, szépnek sokszor láttam. Mi lett volna ebből az asszonyból, ha mellette van Ditrói...

Bródy Sándor: Komédia. Budapest, 1911.

## DITRÓI

Írta és a Vígszínház vasárnapi matinéján elmondotta: Jób Dániel

Keglevich hozta a fejlettebb műízlést, a festett kulissza helyett az első „igazi” plafont és a vászonajtón az első „igazi” kilincset. Ez tegnap volt, nincs harminc éve, ma mosolygunk rajta, de a maga idejében nagy dolog volt, majdnem forradalom.

Ditrói többet hozott. Hozta a természetes beszédet, az élethű játéktípust, a remekbe hangolt összjátékot. Addig, több-kevesebb kivétellel, színházat játszottak a magyar színpadokon. Ditrói, valami brutális ihletséggel, elsőnek kezdte irtani a hamis teatralizmust. Ha kellett, a szó teljes értelmében, lécet ragadott, úgy verekedett érte.

— Megölöm! Megölöm! — kiáltotta a színésznek, aki szavalt és énekelt és ágált, az összes ócska rekvizitumokat fölsorakoztatta, és nem tudta megérteni, mit is akarhat tőle Ditrói.

Delli Emmát, aki nagyszerű színésznő volt, tízszer visszaküldte a próbán, nem jó, nem jó, kezdje el előlről. Mellette állt, kabátját panyókára vetve, borotvátalan, tüskés állal, két oszlopdöntő, erős karját kinyújtva és lihegve a megfeszített erőlködéstől, ahogy próbálta szuggerálni a színésznőt. Nem ment a dolog. Delli Emma tizedszer is újrakezdte, nem jó, nem jó. Aztán nem bírta tovább, ájuláshoz közel, vérig hajszolva, sírva mondta, hogy hát nem megy. — Ez az, lányom — mondta Ditrói —, ez az a sírás, amit keresünk. Ezt ragadja meg, ezt tartsa meg! — azzal sarkon fordult és lement a kis hídon a színpadról a nézőtérre, Savanyú Józsi-arcán — mert így hívták — boldog, ravasz mosollyal, folytatni a próbát.

Mindig is ez volt az, amit keresett, a legmélyebbről fakadó érzést, a hangot, ami nem csinált, a mosolyt, ami szívből fakad, és a kétségbeesést, amely nem rázza a kulisszát.

A színpadiasság helyébe az igazság lépett, a csináltság helyébe az őszinteség; puritán, benső, igazi lett a színház. Hamis nagyságok egyik napról a másikra lebuktak, ismeretlen, új nevek ragyogtak föl

hirtelen fényben. Hegedűs Gyula lett az új színész és Góth Sándor, Fenyvesi, Szerémy és Lánczy Ilka, Delli Emma, Varsányi Irén az új színésznő. Semmiből, a város végén, malmok és gazzal benőtt üres telkek között, úgyszólván percek alatt, teremtettem valamit, ami a Vígszínházat jelentette, új gárdát, új játéktípust, új szellemet és végső következtetésében a magyar drámaírásnak hallatlan föllendülését. Nemcsak új hajléka támadt a magyar színpadi művészetnek, a magyar szónak és a magyar kultúrának. Ez több volt. Itt kezdődött valami – valami, ami történelmi érvényű, a modern magyar színház kezdődött Ditrói Mórral.

Keglevichről hallottam, aki sok tekintetben rokona volt, hogy francia szőlőföldet hozatott vagonokban, azzal termékenyítette kiszikkadt szőlőjét. Várt egy évig, kettőig, semmi eredmény, az emberek kinevették, ő maga tönkrement, s a szőlőt végül is el kellett adnia. Tíz év múlva kezdett el kamatozni a francia föld. Dúsan, de már másnak.

Ditróit is kinevették, amikor Erdélyben negyven évvel ezelőtt magyar ciklust rendezett. Ezután sem lehetett eltántorítani attól a rögzelmétől, hogy a magyar tehetségeket kell támogatni, segíteni, sőt erőltetni, mert a magyar színdaraboké a jövő. A Vígszínház első éveiben ritkán telt meg a nézőtér a magyar darabok premierjeire, akkora volt a bizalmatlanság, és hosszú évek kellettek ahhoz, amíg megszületett a *Baltoni rege*, az *Ocskay brigadéros*, *Az ördög*, a *Liliom*, *A dada*, *A tanítónő*, *A Tündérlaki lányok* és a *Tájfut*, és hosszú sora azoknak a színdaraboknak, amelyek dicsőséget szereztek a magyar névnek külföldön is. Tévedések, sikertelenségek, kísérletezések nélkül soha meg nem íródtak volna ezek. Csak a zseni tudott évtizedekre előre érezve ilyen makacsul, ilyen fanatikusan, ilyen rendíthetetlenül hinni a hitében.

Hitt. Magyar zseni volt, még abban is magyar, hogy számlálatlanul vetett, ő maga pedig semmit sem aratott.

Körülbelül tizenöt esztendeje annak, hogy először találkoztam vele. Már akkor legendás volt alakja, legendás a vállára vetett kabátja és örök borotválatlansága. De azt a mosolyt, amivel fogadott, azt a pár biztató szót, amit rám pazarolt, azt a meleg kézszorítást, amit két monstrum medvemancsával átadott, sose felejttem el. Én akkor kezdő voltam e pályán, de minden kezdőt így fogadott, szeretettel, biz-

tatón, mintegy kézen fogva őt, s átvezetve az út nehezebbik felén. Mi úgy nézünk föl rá, ahogy a tanítvány nézhet Edisonra, vagy az egyszerű polgár a Jókai hősére, és most, amikor alighanem újra fordul világunk, és a véres tébolynak tízéves özönvize után továbbmegyünk fejlődésünk útján a naturalizmustól a mélyebb, költőibb, tisztultabb színház felé, a tanítvány hódolatával és tiszteletével hajtjuk meg zászlónkat az aggastyán előtt, aki nekünk mindnyájunknak mesterünk, és örök időkre a magyar színpad egyik legjelentékenyebb alakja.

A Reggel, 1924. május 26.

## EGY SZÍNPADI GYÉMÁNTLAKODALOM

Írta: Hevesi Sándor  
(Részlet)

Ma este a Zeneakadémia nagytermében igazgatók, rendezők, színészek és színésznők tündöklő serege lép a pódiumra, hogy produkciójával hódoljon egy nyolcvanegy éves embernek, aki teljesen közülük való, mert hatvan évvel ezelőtt elindult mint színész, folytatta a pályáját mint rendező, s megkoronázta mint színigazgató, úgy hogy Kolozsvárt egy majdnem százesztendőös nemzeti színházat a tisztas és terhes hagyományok útján fölfejlesztett a legmagasabb művészi lehetőségéig, Budapesten pedig teremtett egy új és modern színházat, s olyan hagyományteremtőnek bizonyult, amilyen nagyon kevés akad a magyar színjátszás egész történetében.

Ditrói Mórnak, aki kilenc évig igazgatta a kolozsvári Nemzeti Színházat s húsz évnél tovább a budapesti Vígszínházat, kivételes pályafutását legegyszerűbben a saját könyvéből lehet megismerni, amelyet négy évvel ezelőtt adott ki *Komédiások* címmel, s amely könyv nem emlékirat és nem napló, inkább odavetett vázlatos följegyzések tarka gyűjteménye, érdekes, sokszor izgató részletekkel, amelyek bevilágítanak vidéki barangolásaiba, a kolozsvári színtársulattal való hathetes bécsi vendégszereplés intimitásaiba, amelynek során Ditróiné Eibenschütz Mariból, az országszerte híres naivából majdnem német színésznő lett, — de magának Ditrói Mórnak művészi fejlődéséről és kiérlelődéséről keveset mond a könyv, úgyhogy a szerző talán még a nagyobbik felével adósa maradt a közönségnek és a színpadtörténetnek; szereti a komédiásokat, akikkel együtt indult, fanatikus a színpadi játéknak, amely belőlük kivirágzik, s könyvének minden lapján bőven osztogatja az elismerést annak a sok-sok magyar színésznek, akik közül ma már csak kevesen élnek, de akik Ditrói számára nem haltak meg, az ő emlékezésének feltámasztó fényében járnak-kelnek, élnek és mozognak, akiket a haláluk sem tudott ő tőle elragadni, s akiket mindig előreenged a könyvben (amelynek a címe

is elnéző imádat), s akik mögött ő maga sokszor szinte láthatatlanul elbújik.

De ha a könyv nem magyarázza is meg e Kolozsvárt és Budapestet átfogó nagyszerű színpadi pályafutást (közben kétszer is hajszálon múlt, hogy Ditrói nem lett a Nemzeti Színház igazgatója), annak, aki ismerős a magyar színpad történetével, nem lehetetlen a szórványos adatok és anekdoták fátyola mögött meglátni az egész embert, minden adottságával, hivatottságával, lehetőségével, s főképp megérteni azt, ami egész életében a legmegkapóbb, hogy egy vidéki direktor hogyan jöhetett fel ide — új és modern színházat diktálni Budapestnek.

Ditrói Mór életében a legdöntőbb körülmény, hogy Kolozsvárt született. Aki még a kilencvenes évekből, sőt akár a század elejéről közvetlenül ismerte ezt a várost, annak nem kell magyarázat. Kolozsvárt a nemesebb értelemben vett színház úgy hozzátartozott a jó családok életéhez, mint a levegő, amelyet beszívtak. A városnak külön színházi hagyománya volt, mint Pestnek, itt került először színre Shakespeare magyar nyelven a XVIII. század utolsó évtizedében, innen indult ki az egész magyar Shakespeare-kultusz, az erdélyi főúri társaság nemcsak támogatta, de művelte, nevelte, csiszolta, finomította is a színészt (híres példa erre Prielle Kornélia), a polgári családok kézzől kézre adták, dédelgették, kényeztették a társulatok jeles tagjait, akikben a magyarság és művészet megvalósult ideáljait látták; Kolozsvárt a színház az élet szépségének, az irodalom szeretetének, a közönség szórakozásának állandó élmény-centruma volt, s hogy teljes és autonóm művészetté nem fejlődhetett, annak egyetlen, de döntő oka, hogy — minden kísérlet és erőfeszítés ellenére nem volt erdélyi drámairodalom, ami viszont nem is lehetett, mert ehhez egészen más tényezők és erők lettek volna szükségesek.

De Kolozsvár mégis színházi város volt, a szó nemes értelmében, legalábbis annyira, ha kicsiben is, mint Bécs nagyban; s a színházi atmoszféra állandó hevét és feszültségét a diákság adta meg, amely a régi Nemzeti Színház harmadik emeletén is oly fontos szerepet töltött be valamikor. Ennek a városnak izzó színházszeretete, szinte fanatizmusa fűtötte Ditróit egész diákkorán keresztül, úgyhogy érettségi után le nem küzdhető határozottsággal jelentette ki, hogy ő Pestre akar menni, a „képezdébe”, — így hívták még akkor a Színiakadémiát vagy Színművészeti Főiskolát.



A nagy fordulat pesti fejlődésében — egy bécsi vendéjáték, amelyre külön pénzt kért sürgönyileg az apjától, hogy fölutazhassék az osztrák fővárosba, ahol akkor Rossi Ernesto játszott, az olasz tragikus színész. Az európai színpadtörténetnek meg nem írt fejezete, hogy a deklamációba és modorosságba süllyedt közép-európai színészetet — a franciák tudniillik külön úton jártak, s reájuk nem is nagyon lehetett hatni — nagy olasz művészek formálták újjá a hatvanas évektől a kilencvenes évekig: Ristori, Salvini, Rossi s legvégül és legerősebben Duse Eleonóra, akinek játékmódja még ma is érvényes a színpadon. Németországban olyan forradalmat csinált Rossi, hogy Reichenen keresztül ő alakította jóformán a Deutsches Theater új játéktílusát; Bécsben a Burgtheater Rossi vendéjátékai során rémülten eszmélt rá a maga elmaradottságára, s Sonnenthal hozzáfogott a saját játékanak teljes reformálásához, s a hetvenes évek elején egy nagyra hivatott magyar színinövendéknek Rossi Othellója nyitotta ki a szemét és a fülét. Rájött, hogy sem a mi színpadunkon elburjánzott német eredetű szavalás, sem az egyik művészünkől szenvedélyesen propagált francia iskola nem fejezi ki a klasszikus dráma lélkét, s hogy egyiknek sincs köze a magyar lélekhez. Ditrói a maga erdélyi idealizmusával rögtön magyar stílusról kezdett álmodni, s ezt akarta egész életében megvalósítani. Nem gondolt arra az egyre, ami a kolozsvári Nemzeti Színház egyetlen hiánya volt, hogy a teljesen egységes, parancsoló erejű tragikus játéktílus megteremtésének egyetlen alapja az a nemes anyag, amelyet a színpadnak a drámaírótól kell kapnia, s hogy az ilyen drámairodalom hiányában csak nagyszerű csatákat lehet nyerni, de nincsenek végleges hódítások. Jókai vagy Csiky papírosízű jámbusaiból nem lehetséges igazi drámai játéktípust kifejleszteni, s hogy Jókai *Dózsa Györgyében* Barnabás diák alakjából Pethes Imre valamikor megrendítő emberi alakot mintázott a színpadra — ez a színész sikere volt a drámaíró ellenére.

Mindamellettt Ditróiból a kolozsvári adottságok és Rossi művészetének spontán, szinte zseniális átértése nevelték ki azt a játékmestert, rendezőt és igazgatót, akiben e találkozás révén a hagyomány új és dús virágzásba szökött anélkül, hogy önmagát megtagadta vagy elefejtette volna. Így vált lehetségessé, hogy Kolozsvárt addig soha nem látott és nem álmodott magyar és Shakespeare-ciklusokkal tette nevezetessé a régi színházat, Budapestnek pedig 1896-ban adott teljesen modern színházat, mely együttes tekintetében hamarosan minta-

szerűvé vált, s amelyben tehetséges kezdőkből — mint Varsányi Irén — meglepően rövid idő alatt országos hírnűvészeket nevelt. De azért kolozsvári lelke a modern Pesten sem hagyta nyugodni. Nem akart beletörődni abba, hogy a Vígszínház francia darabokat adjon remekül, mint Paulay idejében a Nemzeti Színház, megálmodott egy száz előadásból álló magyar ciklust — és meg is valósította. Mint ő maga mondja, a sikerrel nem volt megelégedve, amit annak tulajdonít, hogy elsiette a dolgot. Pedig nem ez volt az oka. Itt is a kolozsvári egyetlen ok működött. A ciklusban Herczeg Ferencen kívül nem volt drámaíró, s Herczeghez is csak úgy jutott a Vígszínház, hogy ez a vérbeli nemzeti színházi drámaíró a Festetich-éra alatt hátat fordított a Nemzeti Színháznak, és *Ocskay brigadérost*, *A kék rókát*, *Balaton regét* stb. évtizedek múlva kellett visszaplántálni a Nemzeti Színházba, az igazi rendeltetési helyére.

De azért Ditróinak mégis igaza volt az ő erdélyi kemény koponyájával, mely a Vígszínházat teljesen magyar színpaddá akarta tenni. És teljesen igazolták őt azok a magyar színműírók, akik a magyar ciklus után jöttek: a Molnár Ferencek, Heltai Jenők, Lengyel Menyhértek, Bródy Sándorok, ahol ő nemegyszer nem csupán a színpadi bába szerepét játszotta, hanem, mint *A tanítónő* esetében, valóságos belső, titkos társszerző volt, a nagy sikernek egyik legfontosabb tényezője.

Ilyen hatvan esztendőre visszatekinteni kevés embernek adatott meg. Még kevesebbnek az, hogy töretlen egészségben és erőben nézhessen vissza a megtett útra, az elhagyott dicsőséges állomásokra, amelyek jelzőoszlopok az egyetemes magyar színpad fejlődésében.

Budapesti Hírlap, 1933. 59. sz.

## IGNOTUS: VÉGZET

[1]

Kíváncsi vagyok, hogy hány mai, mondjuk: harmincéves művelt magyar, ki szégyellené nem ismerni a Sztanyiszlavszkij nevét, ismeri a Ditrói Mórét?

[2]

Otthon jártam, tudniillik, a minap, s a Vígszínház előtt elnéztem a Hegedűs Gyula mellszobrát. Szép — mármint hogy szobrot kapott a magyar Budapesten ez az egyik legnagyobb magyar színész, ki talán kapóra költözött át a mennyei ensemble-ba, mielőtt idelenn kikopott volna a szerződtetésből. A Vígszínház bal feljárója pillérjén áll a mellszobor — a jobb még üres. Oda vajon kié kerül majd? Varsányi Iréné, a legszebb szavú magyar színésznőé, ki kora halála előtt már tíz éven át alig kapott szerepet? Vagy Ditrói Móré, ki igenis kapott, mert jóságos társai kijárták neki: trafikosságot, hogy nyolcvanesztendőskorára ne kelljen éhenhalnia? Holott ami dicsősége volt 1896, a millennium óta a Vígszínháznak s e majd négy évtized során a magyar színészetnek, kézen-közön mind erre az agg főre kéne ráöveződnie babér formájában.

[3]

Ditrói Mór ugyanis a magyar Sztanyiszlavszkij. Mégpedig nem úgy, olyan közhelyesen, ahogy szegény Vajda Jánost (vajon ez a név is több-e ma pusztán névnél?) elnevezték volt magyar Leopardinak, csak mert ő sem volt elragadtatva az élettől, amiben, az ő saját életét nézve, fájdalmasan igaza volt. S olyan viccesen sem, ahogy néhai jó Jakab Ödönt, csak mert neki is kecskeszakálla volt, s magyar verse-

ket írt, az Otthonban s háta megett „magyar Petőfi”-nek hítták. Hanem úgy, hogy Ditrói Mór valóban azt cselekedte meg Magyarországon, amit Sztanyiszlavszkij Moszkvában — s ezt már Sztanyiszlavszkij előtt. A millenniumkor volt, mondom, hogy Budapesten a Vígszínház felépült és megnyílt, s az akkor negyven-negyvenkét éves Ditrói Mór e színházat rövidesen Budapest első, az akkori (s azóta való) világ egyik első színházává emelte. Hogyan? Mivel? Ditrói mellett nem álltak, mint Sztanyiszlavszkij mellett, rendezőkül elsőrendű írók, kik elsőrendűen értenek a színházhoz. Nem kapott, mint Sztanyiszlavszkij, nagy nemzeti íróktól halhatatlan Csehov-darabokat. Első magyar sikere az *Ocskay brigadéros* volt — s a kritikától sem mindig kapott (magamat is beleértve, ki akkor fiatal s kezdő kritikus voltam) olyan hozzáértő támogatást, mint az orosz színház, melyet száz évnél régebben vesz körül (valamennyire még ma is) értő figyelem. Színészeit maga fedezte föl, maga tanította ki — csak adhatott nekik, s fiatalságuktól s járatlanságuktól viszont kapni nem kaphatott egyebet, mint pusztá, meztelen és nyers tehetségüket. Az egyetlen, amit ő is úgy kapott, amit megköszönhetett, vagy aminek valamit köszönhetett, a saját kolozsvári igazgatói múltja volt — az akkori Kolozsvár akkor finom ízlésű közönségének veletartása és hatása. Minden egyebet maga teremtetett, maga nevelt, maga alakított ki, maga vitt végbe. Ismeretlen színészeket, kikre vidékről emlékezett, színinövendékeket, kiket észrevett, egyre-kettőre odaállított a millenniumi magyar közönség elé, mely legfeljebb annyiban volt vidéki, hogy túlságos nagyigényű volt, s nem mert neki tetszeni, ami tetszett neki, nehogy azt mondják, hogy nem tudja, mi a szép. Ezekből a színészekből nevelt Ditrói olyan együtttest, mellyel a darabok egy színezetben s egy szerkezetben peregtek le, mint a megelevenedett gobelin. Minden színészből kiszedte a lelke legbelsejét, s visszatette bele egyéniségül — s az egyéniségeket, mint egyes hangszereket, darabról darabra rendezői pálcájával olyan karmesteri mód hangolta össze, hogy az akkori Brahm s utána Reinhardt sem különben. Minden darabot a darabnak saját stílusában játszott — kis disznóságokat mókásan, a drámákat realistán, a meséket tündérien. Honnan vette? Elődök, tanulmányok, benyomások nélkül? S eleinte bátorítás nélkül is: Budapest nehezen vette észre, nehezen szokta meg. . . nehezen hitte el, s csak vendégjátékra érkezett világhírű idegen színészek és igazgatók, éppen a Brahm s a Reinhardt szavára és figyelmeztetésére, s az ő produkcióikhoz a

Ditróiét hozzámérve merte végre elhinni, hogy van, ennek a Ditrói Mórnak tehetsége kegyelméből, egy színháza, a Vígszínház, mely a világ egyik első színháza. . .

[4]

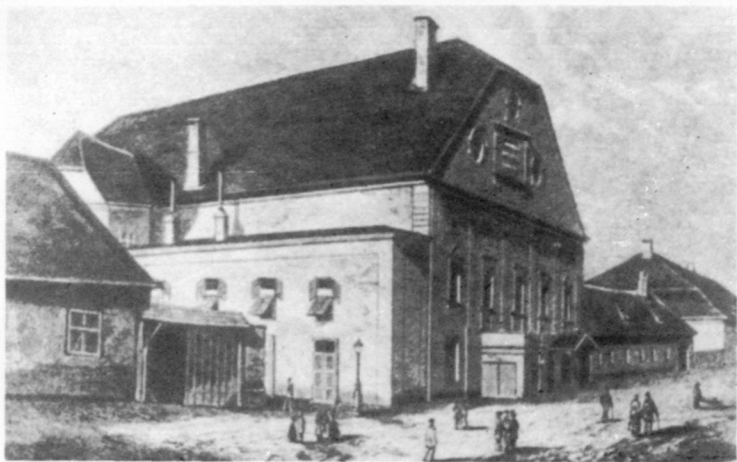
Csodálatos ország, csodálatos város, csodálatos emberek! Ez a Ditrói Mór véletlenül otthon tudta kifutni egész formáját. De hány magyarrról, vagy, hogy a mai napokhoz képzelt óvatos és pontos legyen: hány magyarországi emberről egy lélek nem tudná, nem tudná ő maga sem, hogy milyen tehetséges, ha a világtörténelem idegenbe nem zavarja, s az idegenek rá nem jönnek az ízére! New Yorktól Moszkváig tele a világ tehetséges magyarokkal, kik sokan ott künn sokra is vitték. Viszont, ahogy ez a Ditrói Mór, ártatlanul és naivan, véghezvitte csodálatos munkáját, s teremtve olyat, ami előtte nem volt, s aminek híre aztán körülszállt a világon, a végén annyira szegény, ismeretlen, éppen csak a lak- és címjegyzékbe beírt valaki maradt, hogy mondom, előbb hetven-, majd nyolcvanéves korára, társainak s barátainak körül kellett koledálniak várost és kormányt, hogy az éhhaláltól megmentsék: az is tipikus itthoni eset. Elvégre egész Magyarország, ahogy körülbelül 1917-ig s úgy 1870 óta fennállott, ilyen egy nagy Vígszínház volt: vidéki tartománykából, linzi vagy klagenfurti rendűből, virágzó, művelt, nagyvilági s magyar országgá emelkedett. Hol azoknak emléke, kik e munkát részleteiben végbevítették? Ki rendezte a magyar hivatalokat, ki építette a magyar utakat, vasutakat, hidakat, ki alkotta meg s építette ki a magyar pénzügyet, ipart, kereskedelmet, ki javította a magyar földművelést, ki tervezte és szervezte a magyar sajtót. . . és így tovább és így tovább. . . hozzászámítva a magyar írói és beszélő nyelvet, mely 1870-től 1917-ig akkorát haladt, amekkorát más nyelvek háromszáz év alatt?

Sehol egy kis helyen annyi tehetség nem nyüzsgött, sehol másfél emberöltő alatt akkorát nem teremtett, és sehol, javarészből, oly ismeretlen s elismeretlen nem maradt, mint már a háború előtti Magyarországon. A tehetségek bőve átszállt a még kisebb hazába, s a sors, ami rájuk vár, szintén nem javult. Fáj elgondolni, ha ez csakugyan végzet, ami elől nincs menekülés, s amin változtatni nem lehet.

Magyar Hírlap, 1933. május 14.

KÉPEK





A kolozsvári Farkas utcai színház (1934-ben lebontották)



A Vígszínház palánkok között 1896-ban





Paulay Ede, a Színitanoda tanára  
(1869)



Ernesto Rossi mint Othello

Krecsányi Ignác színikazgató



Ditróiné E. Mari



Faludi Gábor



Jób Dániel



A másodéves növendék, akit Ditrói  
kivesz a Színiakadémiából



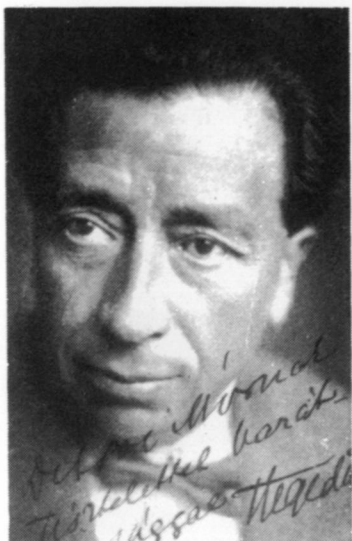
Varsányi Irén



A *Liliomban* Csortos Gyulával



A pályakezdő kolozsvári színész



Hegedűs Gyula



Fenyvesi Emil — mint Svengali



és Ocskay



Góth Sándor



Két korán elhunyt nagy művész:  
Harmath Hedvig



és Tanay Frigyes



Góthné Kertész Ella



Szerémy Zoltán és Nikó Lina



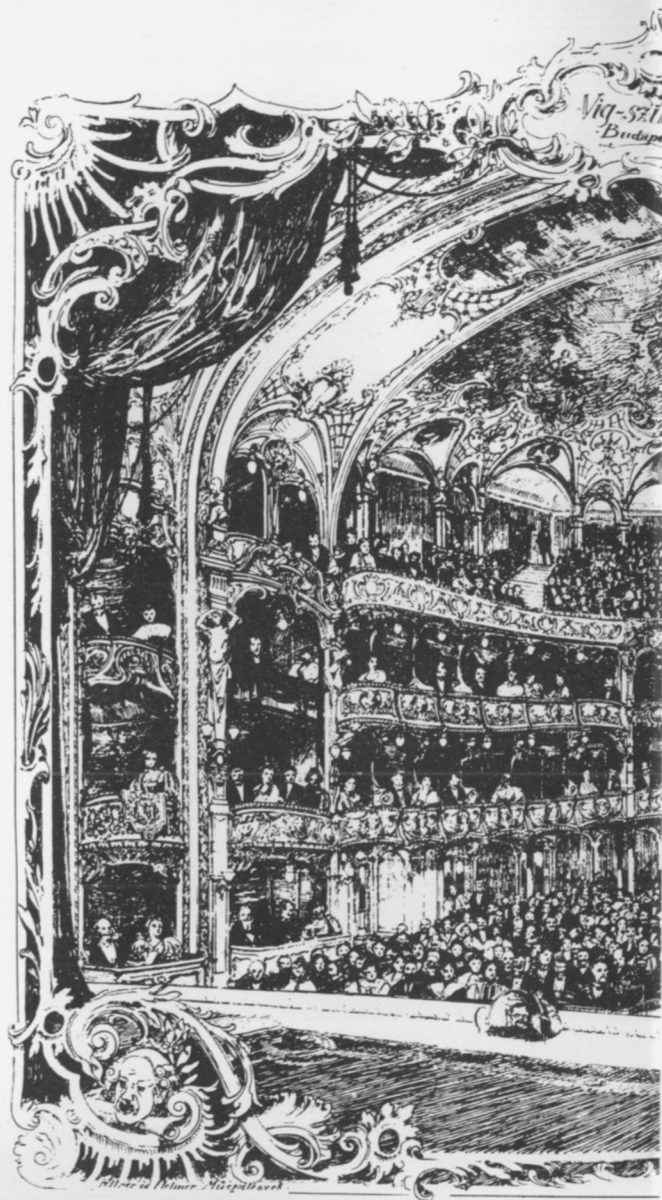
Életem munkájának nagylelkű megítélői  
is legbőkezűbb jutalmazói, Móric és  
Mariska! Maestrok is igaz művészek;  
nekem mindig új jutalmazás lehet  
szüleimem!

Bp. 1911. szerető levelet!

Jászai Mari

Jászai Mari



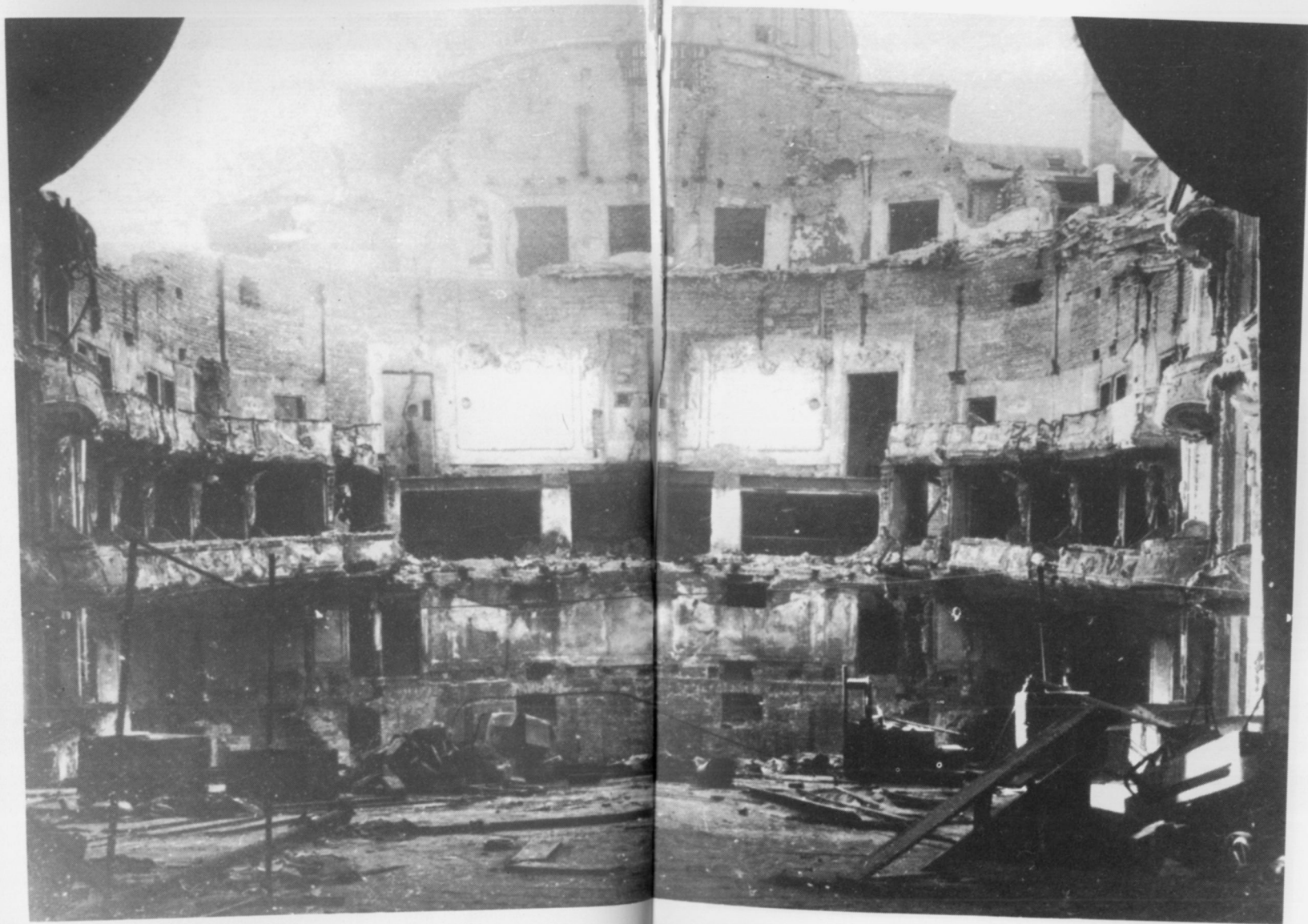


A Magyar Gényusz rajza





A Vígsház nézőtere — a lebombázás előtt



1945. január 13. „A komédiának vége”



Makay Margit, Érdemes és Kíváló művész, Ditrói társulatának egyetlen még ma is aktív tagja.

ISSN 0324-265 X ISBN 963 564 161 3

Múzsák Közművelődési Kiadó

Felelős kiadó: Kis Ádám

Megjelent: 4,88 A/5 ív terjedelemben

13.103-155/94

Készült a Múzsák Közművelődési Kiadó nyomdájában

A könyvet tervezte: Szántó Tibor



Ára: 297 Ft

