

A Vígszínház színésziskolája

A magyar színészképzésben az 1863-ban megnyílt Színészeti Tanoda, későbbi nevén Országos Színésziskola, majd Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia volt kizárólagos monopolhelyzetben. Egyedüli intézményként látta el feladatait, elsősorban a Nemzeti Színház szolgálatában, amellyel működése évtizedeken keresztül összefonódott: egyrészt az iskola a színház számára készítette fel a növendékeket, akik a Nemzetiben statisztáltak, másrészt az iskola tanárai a Nemzeti színészei közül kerültek ki. Meghatározó alakja volt mindkét intézménynek az 1800-as évek végéig Paulay Ede, a Nemzeti Színház aranykorának jelentős igazgatója. Ditrói Mór, a Vígszínház későbbi művészeti vezetője, maga is Paulay-növendék 1871 és 1874 között.

A 19. század végére átalakul a főváros színházi struktúrája, az egyeduralkodó Nemzeti mellett új színházi vállalkozások ütik fel fejüket, és egyre több színház nyílik vidéken is. A színpadokon mind inkább terjedő naturalista stílus, a zenés műfaj, előbb a népszínmű, majd az operett egyre szélesebb körű térhódítása folytán nyilvánvalóvá vált, hogy az Akadémia egyedül már nem lesz képes megfelelni az új kihívásoknak. Így a századfordulón megjelennek a magán színiiskolák. Legismeretebb talán Rákosi Szidi intézménye, amely 1892-ben nyílik, és többek közt olyan színészek végeznek itt, mint Fedák Sári, Honthy Hanna, Gózon Gyula vagy Bárdi Ödön. A Vígszínház megnyitása után egy évvel, 1897-ben, Ditrói Mór megalapítja a Vígszínház színésziskoláját. A szándéka egyértelmű: nem látja biztosítotttnak, hogy a színiakadémiáról, ahol a Nemzeti színészei tanítanak, olyan utánpótlás érkezne a Vígszínházhoz, ami hatékonyan tudná képviselni a színház új, fiatalos és modern hangvételét. Távolágtartása a „nemzetis” stílustól már akkor megnyilvánult, mikor az induló társulat szerződöttesekor tudatosan nem engedett annak a nyomásnak, hogy a Nemzeti Színház már bejáratott sztárjaiból alakítsa ki együttesét.¹ Saját arculattal rendelkező, egységes stílusú színházban gondolkodott, s ennek fontos és szinte azonnali gesztusa az önálló színiiskola megalapítása.

Az iskola 1897-től 1903-ig működött, mint a Vígszínház színésziskolája. 1903-tól mint az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolája él és működik tovább egészen 1949-ig. Az Országos Színész-

egyesület már 1900 óta tervezte egy önálló iskola indítását, és erre akkor nyílt lehetősége, amikor Ditrói Mór meggyőzte a Vígszínház igazgatóját, Faludi Gábort, hogy a Vígszínház iskoláját és felszerelését engedje át a Színészegyesületnek. Az iskola rangja és híre bőven felvette a versenyt az Akadémiával, ráadásul úgy, hogy a köztudatban még sokáig a Vígszínház iskolájaként említették a Lipót körút elején működő tanintézményt. Az 1923-ig két, később három évig tartó képzést nyújtó iskola vizsgaelőadásait a Vígszínházban tartották, vezetője eleinte Ditrói, majd később a vígszínházi színész, Rónaszéki Gusztáv. További tanárai is többnyire a Vígszínház színészgárdájának soraiból kerültek ki, a növendékek közül sokan a Vígszínházhoz szerződtek. Az Országos Színészegyesület Színésziskolájának két igazgatója az intézet munkájának dokumentálásáról is gondoskodott.²

Azonban a Vígszínház színésziskolájának működésére nincs jegyzett szakirodalom, Ditrói Mór sem említi az iskolát emlékirataiban. Működéséről, mindennapjairól anekdotaszzerű, de viszonylag részletes és szemléltető leírást egyedül Gyárfás Dezső *Orfeum* című önéletrajzi könyvében olvashatunk. Gyárfás Dezső, azaz „Gyafi”, az 1910-es évek sikeres és népszerű kabarészinésze és kuplééneke. Nyomdászínasként dolgozik, amikor is egy műkedvelő előadásban meglátja Silberstein Ötvös Adolf, a *Pester Lloyd* tekintélyes zszurnalisztája, kritikusa, mellelleg a Vígszínház egyik alapító ötletgazdája, és beajánlja őt Ditróihoz, a Vígszínház színésziskolájába. Gyárfás a következőképpen emlékezett rá: *„A felvételi bizottság elnöke Ditrói igazgató úr volt, tagjai: Szécsy Ferenc, a Vígszínház igazgatója, Gaál Gyula és Balassa Jenő. Az úgynevezett házi színpadon szavaltak a jelentkezők. A nők kísérteties hangon mind a »Három árva sír magában« kezdetű verset, a férfiak, csaknem kivétel nélkül Petőfi »Őrültk«-jét. Végre rám került a sor. Meghajtom magam és kezdem Petőfi »Csokonai«-ját. Csak az első strófát szavalhatom el, Gaál Gyula félbeszakított:*

- *Hallja maga! Volt már valami ripacs társulatnál?*
- *Igenis voltam.*
- *Mindjárt gondoltam.*
- Most Ditrói szól:*
- *Szép magyar kiejtése van. Hová való?*
- *Bihar megye Csököm.*

– *No jól van – vette át a szót ismét Gaál – hanem a haját vágassa le, a nyakát pedig csavarja ki abból a nyakkendőből.*³

Így zajlik a felvételi tehát, amelyen Gyárfás sikeresen megfelel. Már aznap színpadra kerül! Pontosabban alá, a süllyesztőbe. Néhány felsőbb éves növendék kecsgetteti a színpadra lépés lehetőségével, komolyan bemaszkirozzák, szakállt ragasztanak neki, hogy így beöltözve kell majd velük együtt statisztálni egy darabban. A boldog ifjú nagy vehemenciával kiabálja szövegét a süllyesztőből („Ki ragadott el? Ki ragadott el?”), és várja, hogy színpadra lépjen. Még kajánul nevető társai sem bizonytalanítják el, csak az előadás végén a díszletet elbontó munkás világosítja fel arról, hogy vége a darabnak, hazamehet. A „külső hang”-hoz öltöztették be a növendéktársak... Mint igazi vígszínházi hagyomány, tovább él ez a ugratás is, néhány oldallal később már büszkén meséli a szerző, hogy érett másodévesként ő követte el ugyanezt a tréfát egy frissen felvett kezdővel.

Dr. Incze Henriktől (aki újságíró, bölcsész, kritikus és műfordító) hallgat színháztörténetet. Geiger Jakab tart franciaórákat. Róla nem jegyez semmit sem a színháztörténet, az a tény viszont, hogy franciát tanítanak a Vígszínház iskolájában, aláhúzza a színház repertoárjának francia drámairodalmi túlsúlyát. Elengedhetetlen valamilyen szintű francia-tudás, legalább a helység- és személynevek helyes használata tekintetében. Jó tíz évvel később majd Molnár Ferenc játszik el a magyar színész francia nevekhez való viszonyával a *Játék a kastélyban* Almády, a színész figuráján keresztül. És hogy színház- és drámatörténet, valamint a poros anekdota összeérjen, igazolva a mindenkori magyar színész verejtékes küzdelmét a franciával, Gyárfás megjegyzi, hogy Geiger tanár úr óráiról szinte mindenki ellóg ilyen-olyan ürüggyel...⁴

Gaál Gyula, későbbi nemzeti színházi színész, Rónaszéki Gusztáv és Balassa Jenő, vígszínházi epizodisták tartják a mesterségórákat, valamint Mátray Betegh Béla, a színház főrendezője. Tanít ezenkívül színpadi táncot Mazzantini Lajos, olasz származású koreográfus és balettmester, Kún László, a Vígszínház karnagya, szolfézt és karéneket, Bárdossy Irén hangképzést és énektechnikát. Sajnos a legfontosabb órákról, a mesterség órákról, alig anekdotázik Gyárfás, ezért nem igazán rekonstruálható, mit és hogyan taníthattak a tanárok. Az Országos Színészegyesület Színésziskolájának kapcsán megjegyzi a színháztörténet, hogy a tanárok többsége saját jegyzeteiből tanított, nem lehetett ez másként a Vig iskolájában sem. Az sem kizárt, hogy saját alakításaik gesztusait és irányait kérték szá-

mon a növendékeken. Gyárfás feljegyzi, hogy első komolyabb vizsgaelőadásukon az általa játszott szerep kapcsán Gaál Gyula megkövetelte, hogy úgy csinálja, ahogy ő is játszotta egykoron.

„– Figyelmeztetek, hogy én is játszottam ezt a szerepet – mondta a tanár úr – úgy próbáld eljátszani, ahogy én játszottam!

Úr Isten! Ahogy ő játszotta! Átsírtam az éjszakákat, nem bírtam beletörődni, hogy Gaál felfogása szerint játsszam a szerepet. A tanár úr szerint Rigó inas egy fehér parókás, öreg, jószágos cseléd, én fiatalnak, szelesnek, kotnyelesnek szerettem volna játszani. Épp ellenkezőleg. A házi főpróbán a jelenésem után Ditrói megdicsért:

- *Nagyon jó volt fiam.*
- *Dehogyan voltam, új igazgató úr! Csapni valóan rossz voltam! Oh, ha úgy játszhatnám, ahogy én akarom!*
- *Hát hogy akarja?*
- *Fiatalnak, pajzánnak, vörös parókával!*
- *Játssza, ahogy akarja.*
- *De Gaál tanár úr...*
- *Mondtam, úgy játssza, ahogy akarja!*

Másnap, a nyilvános főpróbán, amikor megkaptam a végszót, kiugrottam a színpadra fiatalon, vörös parókával. Partnereim azt hitték, megőrültem, mert csak egy órült mer kikezdeni Gaállal. Az első felvonás után Gaál berontott az öltözőbe, megállt az orrom előtt úgy ordított:

– *Hogy merted? Te ripacs! Kirúglak az iskolából! Sohasem lesz belőled semmi! Ez nem színészet, amit csináltál! Ripacs vagy, ripacs!!!*⁵

Az összetört színészt végül Gaál Gyula a vizsga napján mégis arra biztatta, hogy a saját (és Ditrói!) intenciói alapján hozza a figurát. A vizsga nyilvános volt, amelyen megjelent maga Silberstein Ötvös Adolf is, ami már önmagában elképesztő rangot kölcsönzött az eseménynek és az iskolának. A nagyhírű és rettegett kritikus eddig talán egy-egy vígszínházi premieren, ha megjelent, és most kíváncsi a növendékekre! A királyi akadémián még soha sem járt! A vizsga megtöltötte a Vígszínház, akkor még 1850 fős nézőterét, ahol Gyárfás persze nagy sikert aratott, nyíltszíni tapsot is kapott, és a *Pester Lloyd*-ban Silberstein 4 szóra meg is említette: „kész színész” és „nagy talentum”. Ezért természetesen a Vígszínház jelentős színészei is megirigyelték Gyárfást. Lehet a történetnek olyan olvasata, ami Gaál Gyulát egy merev és korlátozott színészpédagógusnak állítja be, de természetesen olyan is, amely egy átgondolt, provokatív tanári attitűdöt feltételez: el mer-e menni egy növendék az ellentmondás

határaig, képes lesz-e megvédeni saját színészi igazát, beáll-e a sorba, vagy egyénisége, eredetisége átszüremkedik a sablonokon? És persze kérdés, hogy a háttérből Ditrói hogyan irányított, hogyan bírálhatta felül tanárait éppen úgy, mint rendezőit, pontosabban hogyan vehette át a munkát az utolsó szakaszban, az iskolában épp úgy, mint a nagyszínházi próbán.

Egy elméleti kézikönyvről tudhatjuk, hogy nagy valószínűséggel megjelent a Vígszínház színészkolájának tantervében, ez Luigi Rasi – az olasz Állami Színésziskola igazgatója, drámaíró, színész és neves színészpedagógus – *A színész művészete* című munkája.⁶ Ahogy a könyv előszavában a fordító Radó Antal írja: „*E könyv lefordítására pár évvel ezelőtt gróf Keglevich István úr ó exellenciája kért fel, aki főleg a Vígszínház színészkolájának használatára szánta, de joggal vélte ezt is, hogy e munkának a már kész színeszek is nagy hasznát fogják vehetni. Magam is azt hiszem, hogy az e téren vajmi szegényes magyar irodalomban hézgapótló ez a mű...*”

A nagy olasz sztárszínészek és a körük szervezett társulatok ezekben az években turnézniak végig új, naturalista színjátszást képviselő programjukkal egész Európán. Magyarországon a Vígszínház ad otthont ezeknek a vendégjátékoknak. Az olasz naturalista iskola tehát hangsúlyosan jelen volt a színház életében, Keglevich döntése, hogy egy kortárs olasz színészelméleti munkát fordíttat le és vezet be a magyar köztudatba, határozott állásfoglalás a legmodernebb európai színházi gondolat mellett. Előremutató, fontos lépés.

Luigi Rasi könyve a színészetet önálló, komoly művészeti ágként tárgyalja és megtanulható mesterséggé állítja be. Útmutatásai gyakorlatiasak, melyek szerzőjének széleskörű színházi és színészpedagógiai tapasztalataira épülnek, emellett sok drámairodalmi példával igyekszik alátámasztani mondandóját; jelenettípusokat mutat be és rendel hozzá színészi módszerekhez. A színészet külsőségei felől kezd közelíteni egy-egy témához, részletesen tárgyalja a színészi gesztusrendszert, a dikciót, a légzéstechnikát, az arcjátékot és a maszkirozást, de szinte minden alkalommal tovább jut a pusztán külsőséges eszközök elemzésén, új utakat kezd nyitni a színészi munka átélési része felé, ki lehet olvasni már a sorai közül, mennyire fontosnak tartja a színész egyéniségét, egyéni és elmélyült szerepmegközelítési módjait.

A 19. századi romantikus színjátszás egyik meghatározó és minden bizonnyal Magyarországra is eljutó elméleti munkája Goethe *Szabályok színészeknek* című értekezése. Mára már megmosolyogtató az a németes, precíz rendszerezés és szabályhalmaz, amit Goethe előír a színészek számá-

ra, ugyanakkor határozott képet kaphatunk arról, hogy miként létezhetett egy korabeli európai színész a kor kortárs darabjaiban, vagy a nagy klasszikusokban. Egy kiragadott példa a kézhasználatra, gesztikulációra:

„A felső kar simuljon mindig kissé a törzshöz, és ha mégis elmozdul, jóval kisebb mértékben mozduljon el, mint az alsókar. Ez utóbbi legyen minél hajlékonyabb és mozgékonyabb. Mert ha köznapi dolgokról szólván alig-alig emelem fel a karomat, teljes fel-emelésével jelentősen fokozhatom a hatást. A kar mozgatása történéjként részenként. Előbb a kezem mozdul, emelkedik, aztán a könyököm, s csak legvégül a kar egésze. Óvakodjunk a kart egyszerre s hirtelen magasba lendíteni, a fentebb leírt fokozatok elhagyásával, máskülönbön csúnya és merev lesz a mozdulat. Igen hasznos kezdő színész számára, ha könyökét, amennyire csak bírja, a testéhez szorítja, ezáltal hatalmat nyer e testrésze fölött és a fenti szabályhoz idomíthatja taglejtéseit.”⁷

Ezzel szemben Rasi professzor így fogalmaz:

„Mindazok, akik művészi hidegséggel, bizonyos adott módon mozgatják a kezüket, mert mesterük arra tanította őket, hogy úgy kell, csak hamisak, modorosak, túlzottak lehetnek. Bábok, melyek úgy mozognak, ahogy a dróton rángatják őket. A gestust érezni kell, nem elég a mester tanítása vagy ennek vagy amannak a művésznek a példája; neveljük magunkat erős munkával úgy, hogy a gestust asszimiláljuk egész lényünkhöz. Aki nem úgy gestikulál, ahogy az ösztöne sugallja, arra ujjal mutogatnak az emberek, azt kinevetik, mert éppen úgy hat, mint valami automata gép, vagy valami béna.”⁸

Rasi tehát tudatosan szakít, például a gesztusok terén, a korábbi elvekkel és annak ellenére, hogy oldalakon keresztül tárgyalja aztán a színészi gesztikulálás részleteit, mutat rá azokra a példákra, melyek szerinte követendőek vagy elvetendőek. Jól mutatja a fenti példa, hogy kiemelten fontosnak érzi a személyre szabott, egyéni és személyes megnyilatkozási módokat.

„Péter, azt hogy szeretlek, mondhatja úgy, hogy mindkét kezét a keblére teszi, Pál úgy, hogy csak a jobb kezét, János meg úgy, hogy csak a bal kezét teszi oda; és mind a hármuknak igazok lehet. A földolog az, hogy a gestus korrekt legyen”⁹

A korrektségen Rasi minden bizonnyal igazolt, a lelkiállapothoz, a szerephez, a situációhoz igazodó megnyilatkozást ért, olyan ábrázolást, amelyen

átszűrődik a színész személyisége. Egybecseng a Rasi-féle gondolat Ditrói Mór azon fiatalkori felismerésével, amely egész későbbi színházesztétikáját meghatározza. Az 1870-es évek végén a bécsi Burgtheaterben látja Ernesto Rossi Othello-alakítását, és *Komédiások* című emlékirataiban így összegzi az élményt:

„Megkapta lelkemet a magasrafejtett olasz színművészet lendülete, közvetlensége, természetessége. Hiszen ez az amit én kerestem – mikor már diákkoromban tanulgattam Bánk bánnak, Hamletnek és Othellonak egyes jeleneteit. Valami világosság támadt lelkemben, biztonságérzése töltötte be agyamat és szívemet. Így kell játszani – így kell beszélni, mozdulni a tragédiában. Belülről kell kipattannia mindennek.”¹⁰

Vagyis belső motiváltság és hitelesség kell, hogy megtöltse a színészi gesztusrendszert. A Vígszínház színésziskolájában olyan tankönyv kerül tehát az asztalra, amely kortárs hangon igazolja Ditrói színházeszményét.

Külön fejezetet szentel Rasi könyve a dikció fontosságának, részletesen tárgyalja a beszéd, az emberi hang anatómiai hátterét is. Hangsúlyozás, központozás, légzés, szövegi hangzók, hangszínezés, mind szóba kerül. A színpadi beszéd tekintetében kapcsolódik a hagyományhoz, miszerint a színjáték egyik, ha nem a legfontosabb, eleme a kimondott szó, a verbalitás. Nem bíztat (el)túlzó beszédre, ágálásra, deklamálásra, természetellenes hanghordozással elért művészi hatásra, de egyértelműen állást foglal a tudatos hangképzés és a színpad szabályaihoz igazodó beszéd mellett. Ehhez kapcsolódóan egyik legtöbbször, legtöbb helyen említett gyakorlati tanácsa a szereptanuláshoz és a szöveg majdani helyes értelmezéséhez is a hangos olvasás.

Kiemelt fontosságúnak tartja, hogy a színész az egész színre vitt darabbal tisztában legyen:

„Nem csak a maga szerepét kell ismernie, hanem az egész darabot, mert a munka minden jelenetében, a cselekvő személyek minden frázisában előfordulhat valami olyan, ami jobban megvilágítja azt a típust is, amit neki kell a színpadon ábrázolni.”¹¹

Az, hogy erre kitér, világosan utal arra, hogy a korban bevett gyakorlat lehetett csupán a szerep ismerete.¹² Rasi tehát ebben is előrelép, a színészi alakítást nem, mint szölisztikus, a darab egészétől független megnyilvánulást tárgyalja, hanem az egyes alakítást, mint a nagy egész részét képzeli el. Az alakítást, amelynek felépítéséhez, a megfelelő

dikció és gesztusrendszer kialakításán túl, vagy éppen mindezek előtt, egy lélektani realista módszerrel ír elő. Igyekezzünk az alak mélyére ásni, és tegyünk fel magunknak kérdéseket a szerepet illetően. A teljesség igénye nélkül, néhány példa a *Hamlet* kapcsán:

„Tegyük fel, hogy valakinek Hamletet kell eljátszania. Mit fogok magamtól kérdezni? Ki ez az én emberem? Valóban bolond-e, vagy csak színleli a bolondságot? Ha színleli, miért színleli akkor is, ha maga van? Talán ez hiba a darabban? Miért színlel? Ha az a célja, hogy a király és királynénak minden gondolatát kiismerje, milyen úton fogja ezt elérni? Szavakkal, vagy mimikával? Ophelia iránti szerelme hazudott, vagy igazi szerelem? Milyen ember fog a színre lépni ennek az álörültnek a köntösében? Közönséges, durva, vagy szeretetreméltó? Gondtalan-e, aki nevei a világot, vagy olyan ember-e, aki körülnézve látja, hogy a világ tele van álsággal, hazugsággal, hogy a megpróbáltatásokban gazdag hosszú lét végén egyetlen reménysugár sem csillog?”¹³

Merőben új, a szó minden értelmében modern és rendkívül konkrét megközelítési attitűdök. Talán ezen a ponton látszik leginkább, mennyire eltér Rasi színészfelfogása (például egy Hamletet játszó színész esetében) a korábbi, döntően csak szavaló, a melankolikus, filozofálgató alak, szenvedő vagy szépelgő pózában tetszelgő, művészinak látszó, de pusztán csak külsőséges eszközöket használó színészfelfogástól. Új súlyokat helyez a színészre, a szerepértelmezés súlyát és az egyéni szerepfelfogás súlyát. Nem ad általános és átfogó szabályrendszert arra nézvést, hogyan kell egy szerepet eljátszani, de utat mutat abban, hogy mindenki, egyéniségének megfelelően, végezze el a szereppel kapcsolatos önfeltáró munkát. Vagyis ne valamiféle megfoghatatlan költői eszményhez közelítsen az alakítás, hanem a jellem és a helyzetek igazságához.

„A színésznek mindig okoskodnia kell magában, hogy mit kíván az igazság, természetesen anélkül, hogy kizárná a drámailag hatásos dolgokat, ámbátor sokszor a drámai hatásokat fel kell tudni áldozni az igazságért.”¹⁴

Luigi Rasi könyve alapvetően nem egy kifejezetten vígjátékokra és bohózatokra specializálódott színház színésziskolájának íródott. De megfigyelései, meglátásai természetesen nemcsak egy fajsúlyosabb, árnyaltabb drámai szerep megformálásánál nyújthatnak segítséget, hanem egyéb esetekben is. Ha *A színész művészete* eljutott a Vígszínház szí-

népszkolájának hallgatóihoz, és ott lényegre törően tárgyalták, könnyen lehet, hogy később a színpadon akár egy rezignált lakáj, egy felsült szerető vagy egy korrupst hivatalnok a sablontól kicsit is eltérő ábrázolásához vezetett a belőle tanultak

alkalmazása. Persze ez csak feltételezés. A lényeg, hogy Ditrói színésziskolájában és színházában a gyakorlat mellett Luigi Rasi, a korban merőben új és előremutató, modern színházelmélete is helyet kapott.¹⁵

¹ Ditrói Mór, *Komédiások*, Bp., Közlekedési Nyomda, 1929, 114.

² Vidor Dezső, *Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának huszonöt éve 1903–1928*, Bp., kiadta az iskola igazgatósága, 1928.; Széll József, *Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának negyven éve 1903–1943*, Bp., kiadta az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolája, 1943., valamint Széll József, *Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának története és az 1939–40. tanév ismertetése*. Bp., kiadta az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolája, 1940.

³ Gyárfás Dezső, *Orfeum. Egy színész élete*, Bp., Kultúra Könyvkiadó és Nyomda Rt., 1920. 73.

⁴ Uo., 77.

⁵ Uo., 92.

⁶ Luigi Rasi, *A színész művészete*, ford. Radó Antal, Bp., Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai), 1904.

⁷ Goethe, J. W., *Szabályok színészeknek (1803)*, in Pók Lajos szerk., *Goethe – Antik és modern. (Antológia a művészetekről)* ford.: Görög Livia, Tandori Dezső, Bp., Gondolat, 1981, 320–321.

⁸ Rasi, i. m., 10.

⁹ Uo., 15.

¹⁰ Ditrói, i. m., 44.

¹¹ Rasi, i. m., 172.

¹² De persze nem csak a korban; még a közelmúltból is hallgathatunk olyan anekdotákat, miszerint a színészek egy csupán a saját szerepeiket és a megszólalásuk előtti végszavakat tartalmazó példányból dolgoztak.

¹³ Rasi, i. m., 174.

¹⁴ Rasi, i. m., 177.

¹⁵ További irodalom: Schöpflin Aladár szerk., *Magyar Színművészeti Lexikon I–IV.*, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931; *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, főszerk. Székely György, Bp., Magyar Könyvklub – OSZMI, 2001.