

Ódry Árpád színészetéről

POROGI Dorka

University of Theatre and Film Arts Budapest, Doctoral School
porogidorka@gmail.com

Abstract: Árpád Ódry's Art of Performance

In 1896 the second-year academy student Árpád Ódry was already mentioned by critics as possessing the rare talent of being "able to speak". The young journalist who first recognizes Ódry's talent, Sándor Hevesi, will later become the director of the National Theatre. My research focuses on how Ódry's methods represented an acting ideal and a new school at the beginning of the 20th century by introducing natural (but not naturalistic) performance methods. These methods have proved to have a lasting effect until the present. Ódry's natural performance methods, however, can only be achieved with the special techniques of the acting profession.

Keywords: *acting; performance; natural; personality; erudition.*

1.

Jelen dolgozatban Ódry Árpád színészetének, alkotóművészetének néhány olyan jegyét, tulajdonságát emelem ki és vizsgálom, amelyek hatása a 20. századi magyar színészetre erős és kimutatható. Azt állítom, hogy egyik első képviselője volt annak a színésziskolának, amely a beszéd és mozgás természetességét, magától értetődőségét a színészmesterség eszközeivel, munkával és tudatosan célozza.

A színészi alkotói oeuvre időhöz kötött. Hevesi Sándor épp Ódryról írt tanulmányában figyelmeztet, hogy egy rég holt színésze a fennmaradt képek, felvételek éppen a lényegét nem közvetítik: a színész kapcsolatát a közönséggel.¹ A kortárs nézők megfigyeléseiből több

¹ „A múlt század legviharosabb tragikái a fényképeken (...) derűs mosolyra vagy legalábbis tamaskodó fejszóválásra készíthetik a mai embert. Ahhoz, hogy a színész föltámadhasson vagy a halála után is tovább élhessen a maga nagyszerű teremtményeivel együtt, a technika csodatévő erejéből, föl kellene támadnia vagy tovább kellene élnie az ő saját közönségének, ami lehetetlen. Nagyapáink fülével kellene őt hallgatnunk, nagyanyáink szemével néznünk, mert a színészi alkotás hitele, természetessége, igazsága a koré, amelynek ő »tüköröt tartott«. Az alkotó művészek közül a színész az, aki nem fellebbezhet az utókorhoz, s még akkor sem fog fellebbezhetni, ha már itt lesz az örömujjongással beharangozott televízió. És mégis – a színész



kiderülhet, így a művészetkritika felelőssége rögzíteni és elemzés (nem pletyka) tárgyává tenni a színészt. Ódryról Hevesi mellett még számos kortárs író elemző vagy leíró igénytel portrét, pályakép-vázlatot, például Ascher Oszkár (Ascher, 1957), Galamb Sándor (Galamb, 1928), Rédey Tivadar (Rédey, 1942), Schöpflin Aladár (Schöpflin, 1930 és 1937). A róla szóló monográfiát a rendezőtanfolyamot végzett Németh Antal-tanítvány, Csillag Ilona jegyzi (Csillag, 1982). Ezen túl kritikák sokasága részletezi, írja le egy-egy alakítását vagy egy-egy alakítás egy-egy mozzanatát (pl. Németh, 1923, Rédey, 1929, Szász, 1918 stb.). Szomory utal rá, hogy Ódry színészetét, alakja inspirálta mint drámaíró (Szomory, 1918, 2-3), Rédey pedig megállapítja, hogy az elemző színikritikáirásra is nagy hatással volt.²

2.

Alkat és alakítás határai a színészi munka vizsgálatokor összerosódnak. Ódry vagy Odrý Árpád³ a kortársak meleg hangú, fanatikus kék szemű, világfiás, biztos mozgású, kopasz-fénylő homlokú, szőke, acélos, kemény férfiúnak írják le (Harsányi, 1917, Szomory, 1918). Hevesi Sándor szerint Londonban, a szerzővel együtt fedezték föl, mennyire pontosan illik rá Tanner John jellemzése Shaw darabjából:

Van az alakján valami fiatalos nyúlánság, ámbár éppenséggel nem pályázik arra, hogy fiatalos hatást keltsen. Fekete kabátja egy miniszterelnökre is illenék. (...) Csodálatos folyékonyággal beszél, nyugtalan, ingerlékeny (csak meg kell nézni táguló orrcimpáit, nyughatatlan kék szemét, amely mindig tágabba nyílik a kelleténél), s talán egy kissé bolond. Érzékeny, hevülő, nagyon komoly ember, aki eltúloz mindent s aki el volna veszve, ha nem volna érzéke a humor iránt...

Hevesi, 1937, 321-322

Ódry néhány évvel később (1921-ben van a bemutató a Nemzeti Színházban) 99 estén játssza is Tanner Johnt, ami európai viszonylatban is nagy számot jelent a Shaw-darab tekintetében (Hevesi, 1937, 323).⁴ Hevesi hangsúlyozza, hogy noha alkatilag valóban illett hozzá az önironikus-okos, házasadni képtelen Tanner John szerepe, a háromórás one-man-show szituációban, ahol végig „csodálatos folyékonyággal” kell beszélni, „sisteregni, tüzelni, szikrázni és sziporkáznai”, csupán az alkati hasonlóság nem lett volna elég a sikerhez: „Tanner

halhatatlansága nem merő fikció, nem pusztá képzelődés. A nagy színésznek megvan a maga korlátozott, szűkebb, zártkörű, de egyébként biztos halhatatlansága –, de úgyszólván csak az irodalomban, – az alkotó kritikus munkáján keresztül.” (Hevesi, 1937, 315–316)

² „A színházi kritika is egyszerre ridegnek és méltatlannak érezte, hogy a beszámoló végéhez mintegy függetlenül csatlakozó szűk parcellára szorítottak s megokolás nélküli dicséretekkel álljon elő. Többen visszakanyarodtak a színészi játék elemzésének meglehetősen feledésbe ment hagyományához, melynek felélesztését elvileg annyiszor sürgetjük, de amelynek gyakorlati művelésére – valljuk meg – elég ritkán adódik csábító és lelkesítő alkalom.” (Rédey, 1942)

³ Idősebbek ma is így, rövid o-val ejtik a nevét.

⁴ Tanner John később Gábor Miklósnak lesz egyik legnagyobb sikerszerepe. Oka lehet Ódry Árpád első Tanner John-alakítása annak, hogy Magyarországon később sokszor veszik elő a darabot, Gellért Endre 1948-ban, Ádám Ottó 1963-ban, Gábor Miklós 1985-ben rendezte meg.



beszédtempója az a diadalmas, ujjongó győzelem volt, amelyet Ódry, az intellektuális művész aratott Ódry, a nehéznyelvű ember fölött.” (Hevesi, 1937, 323) Galamb megállapítja, hogy csakis az ő „vágató és mégis értelmes” beszédtechnikája tehetné lehetővé, hogy ez az egyébként „színpadiatlan” darab műsordarabbá váljon Pesten (Galamb, 1928, 137). Pukánszky is úgy véli, hogy az előadás kitűnő, nem érezní fárasztónak, mégpedig Ódry „káprázatos beszédtempója” miatt (Pukánszky, 1940, 452).

Ragyogó kedvvel, pazar humorral, lehengető beszéd-áradattal a nővel csatázó John nőiesen bő beszédképességével pergette végig – a komédiát! Paródiának játszotta meg.

Ignác, 1959, 540

Kis hangköz-különbségekkel fiatalos, pimasz, lendületes hetykeséggel, lehengető áradattal, köznapian, maian, agitatívan és fölényesen. (...) Mintha egy kétmanuális hatregiszteres orgonának csak az egyik manuálján s félkézzel játszanék (...) Hangjának teljes orchestere a hősi szerepekben szólalt meg.

Ignác, 1959, 536

Az 1923-ban bemutatott *III. Richárd*ban például eleinte „hanglejtése érdes, kemény, kaszárnyaifűen durva” (Galamb, 1927, 567). Ezt az alakítását jutalmazza a szakma legnagyobb kitüntetésével, az öt év legjobb alakításáért járó Greguss-díjjal a Kisfaludy Társaságban 1927-ben. Nemcsak a díjat átadó Szász Károly értékeli tökéletes művészi munkának az alakítást (Anon., 1928), de a kor legjelentősebb kritikusa, Kárpáti Aurél is úgy fogalmaz, hogy Ódry Richárd-alkatítása „a művészet végső lehetőségeit súrolta” (Kárpáti, 1927, 13). A kritika elismerése elsősorban annak szól, hogy a szerepben nemcsak az ármányt, de a „vérben gázoló grandiozitást (...) a tökélyt” is megragadta (Rédey, 1942), erős és vonzó tudott benne lenni, Richárdnak „a maga bársonyos, puha középhangjával adott valami veszedelmes emberi varázst” (Hevesi, 1937, 317). A taszító-vonzó kettősség külsőségeiben is jellemzi a színpadi alakot: „Megjelenésében érdekes természetnek és arcának ellentéte. Félvállú és sánta, de arca inkább szép, mint csúnya” (Galamb, 1927, 567), ám ennek ellenkezője is olvasható: „tigris mozgású izomkolosszus (...) ajka peremét testszín festékkel teljesen elfődte s így a szája szegély-nélküli, óriási, kegyetlen nyílássá vált” (Ignác, 1959, 539). Egyik legkidolgozottabb és -tudatosabb szerepformálásának tartják (pl. Galamb, 1927, 567). Egy Ignác Rózsa által leírt mozzanat az előadásból konkrét példaként szolgál erre. A Hercegné átkai közben

Ódry rendületlenül állott az átokközömben, mint egy páncél golyófogó. De mikor az anyja távozott, a szeme kétfelé szaladt, peremtelen szája legörbült és legyintett egyet (...). És elrohant »férfimunkára«: ölni, irtani, uralkodni (...) szörnyetegszeni férfigyermekként véres valóságot játszani.

Ignác, 1959, 539

Vagyis *III. Richárd*ban a gyermeki vonásokat, Richárd és az anyja viszonyát Ódry hangsúlyosan (és föltehetőleg addig nem látott módon) emelte be játékába. Az „ájulásig fokozódó szenvedély” (Sas, 1980, 15) is jellemzi ugyanekkor a színészi játékot, a színészi értelmezés hogyanját; megrovást kritikusaitól csak „túlságosan heves mozdulataiért” kap (Galamb, 1927, 567), azt a mozzanatot viszont elismerően említik, amikor a férfias bátorság jeleként nekirohan az



alabárdosoknak, és puszta kézzel szétűti a fegyvereket (pl. Anon., 1923, 6). Hevesi, Ódry rendezője a Shaw- és a Shakespeare-szerepet összehasonlítja, és arra jut, hogy Richárd és John

[...] mind a ketten intellektuális és fanatikus lelkek (...), fanatizmus és fűtöttség, a végtelékig eltúlzott önállóság, a felfokozott szilajság, a hevülékeny képzelet mindkettőben közös és Ódrynak talán legjellegzetesebb színészi sajátossága az a hevülékenységgel, fűtöttséggel, lángolás és rohanással.

Hevesi, 1937, 325)

A leírások tehát egyszerre beszélnek heves, indulatos, robbanékonny színészi temperamentumról és intellektuális színészetéről, beszéd- és mozgástechnikáról, újszerű szerepértelmezésekről. A gyorsaság, mozgékonykodás lehet az a tulajdonság, amely az éles értelemnek és az érzékeny színészi idegrendszernek egyaránt sajátja, és amely Ódry beszédére is olyannyira jellemző, hogy erre minden írás kitér. Némelyik rögtön össze is kapcsolja a beszédtechnikát a színészi tudatossággal:

Ennek az ideges forrongásnak azonban aligha csak temperamentumbeli oka van. Szubjektív meghatározottsága mellett alkalmasint színészi stílusának elvileg átgondolt és akart eleme is ez. A régiebb színészek kényelmesebb és szélesebb alakító módjával szemben ez a játékmódor a maga izgalmasabb idegjátékával, a maga rohanóbb menetével és forróbb ütemével, tudatos reakció is. S talán itt van stílusoka Ódry egyik színésztörténeti jelentőségének. Beszédtechnikáját értjük. Rohanó szóejtésével mintha a francia színész beszédtempóját próbálná utolérni.

Galamb, 1928, 137

Tehát az „ideges forrongás” és a rohanás: technika; Ódry tudatos színészi koncepciója.

Fentebb idézett megállapítások egy vitathatatlanul nagy hatású színészi pálya csúcspontjait jelzik; ráadásul nem visszatekintő jelleggel, hanem még életében, a szerepek eljátszásával egy időben vagy mindössze néhány évvel később íródhatnak róla.

Ódry pályakezdése nem volt egyértelműen sikeres. Az Akadémiát követő vidéki években,⁵ a Vígszínházban, illetve kezdetben a Nemzetiben is főként középfajú darabok amorózó-szerepeit osztották rá, melyekben nem találta magát,⁶ és melyekben nem is volt különösebben jó.⁷

⁵ 1898-ban végez, ezután előbb Nagyváradon, majd Kolozsvárott, Temesváron, Debrecenben-Kassán társulati tag, csak 1904-től játszik Budapesten (1904-től a Víg-, 1905-től a Nemzeti Színházban).

⁶ „Héttől tizenegyre azért izzadok itt, hogy olvadó nők belémkapaszkodjanak! (...) De hát én nem ezért lettem színész! Feladatokat adjatok nekem! Érdekes alakokat, sokszínűeket, tartalmasakat: embereket! Akiket el lehet játszani.” (Idézi Csillag, 1982, 68)

⁷ „Akárhogy erőlködik (...) azt, amit az Úristen nem adott neki, nem fogja pótolni semmi előzékeny barátság. Szép fiú, igen. Sőt gyönyörű. De szerelmes- és hősszínész: nem.” (Keszler József kritikáját idézi Csillag, 1982, 70.) „Magához szólít engem Bölöny, s gondterhelten, ingerülten mondja: »No ez a Réthy megint beugratott. Hiszen ez az Ódry nem tud semmit. Szürke. Egy sort sem tud elszavalni. Úgy jár-ke, úgy beszél, mintha nem is színpadon volna, hanem otthon a szobájában.«.” (Janovics Jenőt idézi Csillag, 1982, 45)



Rómeóját is elmarasztalja a kritika, a „melegebb érzelmesség” hiányzik belőle (Galamb, 1928, 139). Azonban a Nemzetiben Pethes Imrével igen hamar a színház vezető férfitársaság lesznek, és Ódry szerepköre gyorsan bővül, a szerelmes szépfiú-szerepek mellett egyre több karaktert, gátlástalan hódítót, cinikus nőcsábászt, „sikerembert” játszik, és ezekben népszerű (Csillag, 1982, 54–92).⁸ 1907-ben mutatja be a Nemzeti a *Hedda Gabler*t, Tesman, a férj az első Ibsen-alak, akivel Ódry találkozik, őt sorra követi a többi: a meghasonlott, hasadt, ironikus, kudarcos sorsokat felmutató modern lélektani szerepekben, Borkmanként, Solnessként vagy mint Rank és Rosmer Ódry teljesítménye egyre inkább kiemelkedő, nemkülönben az olyan önmagukkal vívódó, értelmiségi alakok megformálásakor, mint amilyen Faust vagy Ivan Karamazov. Bánkját, Hamletjét vitatják, nem tetszik egyértelműen, de mindkettő szokatlan, erős alakítás.⁹ Mindezek mellett, párhuzamosan rengeteg szalondarab-főszerepet, francia vígjátékot, sőt burleszket is játszik nagy sikerrel, „főlényes intelligenciával” (Anon., 1931, 17). Alakít klasszikus hőskéket és intrikusokat is: Ádámot és Biberachot, Lucifert és Krisztust. A Nemzeti Shakespeare-ciklusa nem elképzelhető nélküle: nagy kritikai visszhangot kiváltó Hamletje és Richárdja mellett Petrucchiót, Macbethet, Othellót, Antoniust, Prosperót is megformálja.¹⁰ A *III. Richárd* Lady Anna-jelenetében pedig – amely fiatalon elmaradt – még amorózóként is ünneplik (Hevesi, 1937, 324), Ódry maga is lejegyzí, hogy sosem tapasztalta még, hogy közönség erősebb szuggesztíó alatt állt volna, mint ez alatt a szerelmi jelenet alatt (Csillag, 1982, 177).

Schöpflin Aladár megállapítja, hogy Ódry „par excellence intellektuális színész”, akinél a tisztán működő ösztönöket az éles elme irányítja, kinek színészi teljesítménye egyenletesen ível fölfelé, „a mérték embere”, a koncepcióé, „ami színvonalat egyszer elért, azon rajta marad mindig, soha nem száll alája, de nem is ugrik rendkívüli módon föléje” (Schöpflin, 1930). A kritika tehát fokozatosan fedezi fel Ódryt és tartja egyre többre, színészetének érzéki hatását, erejét rögzíti, legfontosabb színészi tulajdonságát azonban mégis a munkában véli fölfedezni. Ennek oka nagyban Ódry beszédtechnikája, amely köztudottan kemény munka eredménye, a fiatal Ódryról csaknem mindenki följegyzí, hogy eleinte nehezen beszélt, beszédhibás volt vagy dadogott. Legendásak gyakorlatai, melyeket élete végéig naponta több órán át végzett: pl. parafadugóval a fogsorai közt, tükör előtt artikulálva gyakorolta a beszédet, kizárólag régebbi szerepeinek szövegén; égő gyertya mögött mondta a monológokat, hogy az észrevétlen légzéstechnikát elsajátítsa, és a gyertya lángjának nem volt szabad elaludnia (Csillag, 1980, 46–48).¹¹

Mindennek a fényében meglepő, hogy a *Pesti Napló* névtelen kritikusa már másodéves akadémista korában, 1896 decemberében (tehát szinte első színpadra lépésekor) a beszédét dicséri meg: [...] ma este még egy növendék tűnt fel, Odry Árpád, aki (...) a fejedelem apró szerepét

⁸ Monográfusa meg is jegyzí: „... nehéz szabadulni attól a feltevéstől, hogy az egész pályát végigkísérő jobb vagy rosszabb, de sikerember-szerepek – színész és szerepe kölcsönhatásaképpen – hozzá is járultak valamelyest e vonások rögzüléséhez.” (Csillag, 1982, 81).

⁹ Bánkja nem elég méltóságeltjes, de a „magával tusázó” részeknél kitűnő, Hamletje „talán idegesebb a kelletnél, de (...) annyi vívódó belsőséggel játssza meg, hogy akaratlanul is a hatása alá kerülünk” (Galamb, 1928, 137).

¹⁰ 1905–1937 közt a Nemzeti Színház tagja. Csak nagyon ritkán vállal szerepet máshol, pl. 1915-ben a Magyar Színházban Lyon rabbi szerepét Bródy Sándor darabjában.

¹¹ Mozgás- és állóképesség-javító gyakorlatokat is végzett, pl. mély karosszékből kéz segítségével nélkül állt föl és ült le sokszor egymás után, fél lábban állva mondott szöveget stb.



játszotta. Szép színpadi alak, kellemes, kifejező orgánum, s ami fő: beszéde természetes, értelmes, igaz, mintha nem is egy iskolába járna a többekkel." (Anon., 1896, 11)

Néhány hónappal később, áprilisban ismét beszámol az újság az akadémisták egy vizsgájáról: „Ódry Árpád valamennyi növendék között legtermészetesebben tud beszélni. Ugy látszik, az apjától tanul.” (Anon., 1897/a, 9). Júniusban pedig így ír: „[...] föltűnt Ódry Árpád II. éves növendék, aki már több vizsgálaton játszott (...) Ódry Árpádon nem nagyon fog az iskola s így a legjobb reménnyel nézhetünk jövője felé. Valamennyi növendék között ő beszél a legértelmesebben, a legtermészetesebben” (Anon., 1897/b, 12).

A harmadéves vizsgáról: „[...] alig egy-kettő mutatta az igazi, önálló talentumnak a jelét. Ez utóbbiak közé tartozik első sorban Ódry Árpád, akin meglátszik, hogy gondolkodó fiatalember s a maga erejéből formálja meg a szerepét. Nem konvencionális és nem szaval.” (Anon., 1898, 5)

A kortárs kritika tehát rögzíti, hogy Ódry már nehezen beszélő akadémista korában feltűnik természetes beszédével és szokatlan értelmével (érti, amit beszél). A beszéd és a tudatosság eszerint összefügg: a színészhallgató ura a gondolatainak, és így beszédének is.

A természetesség nem egzakt fogalom, nem lehet tudni, hogy hogyan, mihez képest is kell pontosan elképzelni, mit jelenthet időben vagy térben teljesen máshol, mint ahonnan olvassuk, például százhusz éve egy vizsgálóelőadásban egy fiatal játékában. Mégis nagyon fontos rögzíteni a tényt, amikor ezt valakiről megjegyzik – mert jelezni szokta, hogy a néző vagy szakember a hatása alá került egy színész játékának, jónak tartja azt. Nem köthető stílushoz, korszakokhoz, inkább a színészi munka színvonalára utal. Hevesi Sándor írja, hogy az európai színjátszás történetének egyik legfontosabb dátuma 1720. április 20., mert ekkor tért vissza több évtizedes szünet után a színpadra a Molière-tanítvány Michel Baron, és

[...] ekkor történt meg először, hogy egy színész Corneille-féle tragédiában *természetes* mert lenni. (...) »Milyen érdektelen, milyen színtelen! Baron nem hatott, míg egy helyen – így szól a hagyomány – elhalványodott, majd meg *kipirult*. Ekkor megérezte a közönség, hogy mi megy végbe a lelkében, és hitt neki«.

Hevesi, 1965, 250

Az idézet forrása valószínűleg Riccoboni, Hevesi nyilvánvalóan nem láthatta Baron játékát – a jelenségre azonban, a színész és a nézők viselkedésére, egymás közti hatására ráismer saját huszadik századi színházi praxisából. Baron példáján a természetes színészet jóformán észrevehetetlen, viszont amikor mégis leírható jelekkel szolgál, jelei rendkívül erősek, mert ösztönszerű testi reakciók, mint amilyen a pirulás. Amikor ezek a reakciók, jelek a drámán, az előadásban belül értelmezés szerint jó helyen történnek, a néző számára kiderül (Hevesi szavával „megérzi”), hogy a színész akaratlagosan cselekszi ezeket, dolgozik. Erre a munkára vonatkozik a kritikus megjegyzése is,¹² miszerint *meglátszik* Ódry Árpádon, hogy gondolkodó fiatalember (Anon., 1898, 5).

¹² A *Pesti Napló* névtelen kritikusa, aki a másodéves Ódry Árpádra fölfigyel, valószínűleg nem más, mint a fiatal Hevesi Sándor. „Negyven esztendővel ezelőtt láttam őt először a budai Várszínházban, ahol az Országos Színiakadémia növendékei Dóczy Lajosnak *Csókját* adták elő. Ódry mellékszerepet játszott a darabban, a herceget, s mint fiatal kritikus, megállapítottam róla, hogy egyetlen a növendékek között, aki tud beszélni. Később rájöttem, hogy benyomásom hú



3.

Bár Hevesi óva int attól, hogy komoly következtetéseket vonjunk le belőle, egy-két bekezdés erejéig mégis kitérek egy fönmaradt hangfelvételre: Ódry talán leghíresebb versmondása, a *Sírni, sírni, sírni* ma is meghallgatható (Ódry, 1959).¹³

Nem vállalkozom az előadás részletes leírására, annyi azonban biztos, hogy a hangfelvétel az eddigi kritikai-irodalmi megállapításokat mai fül számára is igazolja: Ódry ebben a gyászversben is végig rendkívül gyorsan beszél, mégis könnyű követni, mert bár erős érzelmektől fűtött, szigorúan fegyelmezett és világos értelmű ez a gyorsaság.¹⁴ Az értelmezés tudatosságát, az előadás tervezettségét bizonyítja mindenekelőtt a versmondás szerkezete: egy hatalmas crescendo az egész: sorról sorra fokozza a feszültséget, emelkedik az utolsó sor előtti tetőpontra, majd a zárósor szavanként ejti le, mint ahogy síráskor kienged a feszültség. A tempó, az intonáció spontaneitásra, a szerkezet tervezettségére utal.

A verset négy másik színész előadásában találtam meg az interneten, közülük hárman ugyanazt a struktúrát építik föl a versben, mint Ódry, egyikük pedig merőben mást. Kállai Ferenc (Kállai, 1990) határozottan a zeneiség ellen dolgozik, egyszerű, próza-szerű kijelentéseket tesz. Latinovits Zoltán (Ady–Latinovits, 1997), Gáti József (Gáti, 1969) és Szabó Sebestyén László (Szabó Sebestyén, 2018) viszont a maguk módján mind élnek az utolsó pillanatig tartó felfele fokozás eszközeivel, majd az utolsó sorban az ellen-fokozással, a fokozatos kiengedéssel. Ódry (1 perc 36 másodperc alatt) gyorsabban mondja el a verset, mint Latinovits (1 perc 48 másodperc), Gáti József (1 perc 46 másodperc) vagy Kállai Ferenc (1 perc 40 másodperc). Egyedül Szabó Sebestyén László (1 perc 30 másodperc) mondja nála is gyorsabban, azonban itt a legkevesebb a beszédben a mozgás, a változás, a szélsőség, a tisztaság és a technika (ami nem csoda, hiszen ő a legfiatalabb és legtapasztalatlanabb a versmondók közül). Sorról sorra fokoz, de nem jut magaspontra az intonáció, inkább csak alig érezhetően gyorsul a beszéd. Gáti József előadása (aki csaknem húsz éve a Színház- és Filmművészeti Főiskola beszédtanára a felvétel idején, tankönyvet is ír a versmondásról) azzal ébreszt feszültséget, hogy majdnem egyetlen hangszíne visszafogja, lefojtja a beszédet, akár a versben a zsolozsmát, de azért végig érzékelteti a crescendót, kétsoronként lép nagyon finoman egyre feljebb. Az utolsó sor szavait folyamatosan,

volt és hiteles, de fogalmazásom megtévesztően gyarló. Ódry akkor még nem tudott beszélni, sőt mozogni is csak akkor mozgott jól, ha mozdulatlan mert maradni. De mégis ő volt az egyetlen a kezdők együttesében, aki egyénien jellegzetes mivoltával hatott, kifejezést tudott kölcsönözni a szónak s betanult fogások, beszajkózott vers-dallamok helyett, akármiely kezdetleges formában is, de emberi arcélt mutatott a színpadon.” (Hevesi, 1937, 318–319)

¹³ „Várni, ha éjfél ut az óra, / Egy közeledő koporsóra. / Nem kérdeni, hogy kit temetnek, / Csöngettűzni a gyász-menetnek. / Ezüst sátrak, fekete leplek / Alatt lóbálni egy keresztet. / Állni gyászban, súlyos ezüstben / Fuldokolni a fáklyafüstben. / Zörgő árnyakkal harcra kelni, / Fojtott zsolozsmát énekelni. / Hallgatni orgonák bűgását, / Síri harangok mély zúgását. / Lépni mély, tárt sírokon által / Komor pappal, néma szolgálkkal. / Remegve, bújva, lesve, lopva / Nézni egy idegen halottra. / Fázni holdas, babonás éjen / Tömjén-árban, lihegve mélyen. / Tagadni multat, mellet verve, / Megbabonázva, térdepelve. / Megbánni mindent. Törve, gyónva / Borulni rá egy koporsóra. / Testamentumot, szörnyűt, írni / És sírni, sírni, sírni, sírni.” (Ady, 2000)

¹⁴ A sajátos, ódrys modor részben abban állhat, hogy bár a beszédtempója összességében gyors, az egyes hangzókat néha szokatlanul hosszsan, nyújtottan ejti.



szünetek nélkül mondja (áradó, megállíthatatlan sírás). Latinovits bevallottan Ódry fölépítését használja.¹⁵ Nem utánozza. Logikailag követi Ódry struktúráját. Például hallható Ódrynál is, hogy a nagy crescendóban is van egy kis megtorpanás, egy majdnem-tetőpont, amely előre jelzi majd a végsőt: „megbánni mindent” szinte megállítja, majdnem félbehagyja a verset, ezt Latinovits föl is erősíti, szinte visszavonja az addigiakat, határozottan lezár – aztán mégiscsak folytatja, befejezi a crescendót. Szerkezetében követi tehát Ódryt, a mondás mikéntjében azonban eltér, saját szabálytalanabb, merészebb megoldásaival, pl. az utolsó sor „sírní”-jai közt nagy-nagy szüneteket tart (fölszakadó sírás). A vers tetőpontján, a „testamentumot, szörnyűt írni” sornál viszont erősen, túlzón megnyújtja a hangzókat Latinovits, már a „testamentumot” szóban is, amit különben archaizálva „testámentum”-nak mond, hosszabb az s, az á. De a „szörnyűt” r-jét végképp dörgőn, szokatlan hosszan pörgeti: pontosan idézi Ódry hosszú r-jeit, éppen úgy ejti a hangzót, mint ő. Ezzel Adyt, Ódryt együtt mutatja föl és adja tovább saját hangján, saját versértelmezésében (miközben újabb példát szolgáltat az Ódry-féle versmondói iskola tudatoságára, ahol egyetlen hang sem esetleges). Egyébként ez a megoldás Kállainál is hallható, ha kevésbé jellegzetesen is – vagyis még az ő teljesen más indíttatású, egyszerű elbeszélő jellegű versmondására is hat Ódryé (vagy Ódry-Latinovitsé).

És ha már a hangról, hangsúlyról van szó, talán egy nagyon apró részleten, egyetlen szótag-hangsúly példáján, a „szolgákkal” szó egész verssel való kapcsolata segítségével szemléltethető a legegyszerűbben a versmondók külön-külön szándéka, felfogása (döntési felelőssége, lehetősége) is: Ódry, Latinovits és Szabó a szóban a második szótagot nyomják meg kicsit erősebben, látszólag a magyar nyelv szabályainak ellentmondva, helytelenül: „szol-gákkal”, Kállai és Gáti egyértelműen az elsőt: „szol-gákkal”. Ódry (és követői) döntése az egész vers kontextusában mégsem értelemellenes. Egyrészt mert nagyon finom és apró ez a zenei nyomaték, könnyen érthető marad tőle a szó, nem vesz el információ, értelem. Másrészt pedig, mert pontosan ezekkel a mikro-eszközökkel éri el, hogy a tiszta, emelkedő nagy szerkezet, a crescendo mellett (vagy inkább: alatt, közben) a vers idézte hangokra, az óraütés monotóniájára és a harang ide-oda kongására is emlékeztessen a beszéd (vagyis a maga módján, színésziileg értelmezze azokat): a „szolgákkal” második és harmadik szótagja úgy csap vissza az elsőre, mint a harang nyelve vagy az óramutató.¹⁶

Ascher Oszkár verselméleti munkáiból kiderül, milyen hatással volt a magyar versmondói hagyományra Ódry, hiszen Ascher tőle tanulja az alapokat – de a *Sírní, sírní, sírní* c. Ady-vers példája azt is megmutatja, hogy egyetlenegy versmondásnak, egyetlenegy színészi játéknak is

¹⁵ „Egyébként a *Sírní, sírní, sírní* a Tamással együtt készített Ady-lemezen nem tudtam másképp mondani, csak az ő felépítésében (...) Nem lehet elszakadni tőle.” (Latinovits, é.n., 85)

¹⁶ Természetesen zeneiség és tartalom nem elválaszthatóak egymástól. A *Sírní, sírní, sírní* „egyike azoknak a kísérletiesen vizionárius Ady-verseknek, melyek leginkább a zenei effektusokra épülnek. Ezért az infinitívuszok monotóniája, a hangutánzó, hangfestő kifejezések, alliterációk, a komor hatású mélyhangú szavak nagy száma... Ha valaki, aki egy szót sem ért magyarul, meghallgatja például Ódry Árpád előadásában, mely különösen remekül adja vissza a vers zeneiségét, azonnal megmondja, hogy siratóéneket hall, rögök dübörgését a koporsóra, gyászzenét, mely nem egy ember, de az egész világ temetését kíséri. Ha azonban a szavak értelmére is figyelünk, akkor kiderül, hogy bár a fenségesnek szinte minden ismerve megvan a versben, annak alapélménye mégis egy egyszerű falusi temetés.” Vezér Erzsébetet idézi Breuer József (Breuer, 1977, 1782). Breuer tanulmányában fölveti, hogy Kodály ismerhette Ódry szavalamatát.



lehet majdnem százéves hatástörténete a színészi gyakorlatban. Ódry egykori versértelmezése direkt vagy indirekt módon a mai napig áthatja a különböző színészi megközelítéseket, vagyis a gondolkodást; lényegében nem szakadtak el tőle.

4.

A versmondás ugyanakkor magánbeszéd – Ódry saját meghatározása szerint. Kevés derül ki belőle tehát a színházi-dramái játéokra vonatkozathatóan:

A színpadi beszédnek két eleme van: a párbeszéd és a magánbeszéd. A párbeszéd rész a jelenetből; a magánbeszéd rész a jellemből. A párbeszédnek igen gyakran nem a beszélő áll központjában, hanem társa vagy a beszélőkön kívül álló szereplő. A drámai formának, vagyis a párbeszédnek éppen az a művészete, hogy abból mindent ki lehet találni: a helyet, az időt, az eseményt és főképp a jellemeket. Minél alattomosabb ez a forma, annál művészebb. A párbeszéd tehát folytatás, sohasem kezdés, mégpedig folytatása az ellenpárbeszédnek is. Ezen a ponton tér el minden egyéb előadástól, leginkább a verselőadástól. A vers összefoglal, a párbeszéd széjjelbont. A vers általánosít, a párbeszéd részletez. A vers el akarja árujni az érzést, a párbeszéd kitaláltatja a hallgatóval, tehát rejtőzik. Ezért a színésznek előbb meg kell találnia egy párbeszéd központját. Többen haladnak egy cél felé, tehát folytatniuk kell egymás szavát. Részletet kell adniok egy egészhez, a részleteket össze kell illeszteniök. Ezen a szerkezeten kell elférnie mindennek, ami a drámát eredményezi. Az előadó feladata kitalálni, hogy mi tartozik a szerkesztéshez és mi az élményekhez, és eszerint használni az eszközei gazdagságát. A párbeszédnek nagyon közel kell lenni az élet hangjaihoz, de kell, hogy azoknak túlzása legyen. A színpadon az időnek megtízszereződik az értéke, tehát igen nagy veszedelmet rejt magában. A közönség hajlamos az elfáradásra. Ébren kell tartani. Ennek az ébrentartásnak eszközei a beszéd és a mozgás. Mindkettőt túl kell vinni a valóságon, mert a közönséget nem elégti ki csupán annyi, amennyi őbenne magában is megvan.

Csillag, 1980, 48

Vagyis Ódry a színpadi, társas jelenletben az időre hívja föl a figyelmet: a színész dolga az időt kihasználni, nem engedni elfáradni a nézőt, ebben a túlzások, a valóság arányainak az elmozgatása, megváltoztatása segítheti. Valamint a színész feladatának tekinti, hogy elválassza a mű szerkezetét a saját élményeitől – ez a megjegyzés nemcsak azért egyedülálló, mert a színész szempontjából hangsúlyozza, hogy annak, aki előad, tisztában kell lennie az egész mű szerkezetével, hanem gyakorlatilag is elválasztja egymástól a rendező és a színész alkotói terepét: minden, ami a szerkezet, közös alkotás, az egész műből következik; az élmények azonban a színész sajátjai.

Ascher Oszkár Ódry-tanulmányában (Ascher, 1957, 306) sorra veszi a korabeli Budapest aktuális színházi trendjeit, a színházakban látható játéktípusokat, hogy érzékletesen szemléltesse, miben és kitől tért el az az irány, amelyet Ódry esztétikailag, tudatosan képviselt.¹⁷ Ascher négy

¹⁷ „Elítélte azt a felfogást, amely a klasszikus színésztől hatalmas termetet, dörgő hangot követel meg, s ami a külső jelek logikus következményeként az előadás kongó, üres alpátoszába torkollik, és ami a Nemzeti Színháznál még a német iskola hagyománya volt. Éppúgy elítélte azonban azt a



színházi stílusirányt különböztet meg, ebből három a Nemzetiben versenyzik egymással, egy pedig a Vígszínházra jellemző. A következőkben ezeket veszem sorra.

Az elsőt a „német iskola hagyományának” nevezi, ez a régi nemzetis, eredetileg francia eredetű, „szavalós-deklamálás” játékhagyomány, amelyet szokás koturnusos színészetnek is nevezni. Évszámok szerint ennek az iskolának legnagyobb, egyszersmind kivételes alakja Jászai Mari, aki sokszor egymaga viszi a vállán az előadásokat. Ugyanakkor az ő Elektrájáról is azt jegyzik föl, hogy természetességével, egyszerűségével, a játékhagyomány pózainak lebontásával lesz kasszasiker, Elektra megformálásakor Jászait „realisztikusnak” (Pukánszky, 1940, 316), sőt, „naturalisztikusnak” nevezik a szerzők.¹⁸ A 20. század első évtizedeiben a Nemzetiben Jászai Mari még mindig vonzerő és vita fölött álló művész,¹⁹ ám körülötte a legtöbb kolléga alighanem a szavalás rutinjainál, formáinál, külsőségeinél megáll. Major Tamás a húszas évek Nemzetijéről azt állítja, hogy

Európa vagy a világ legrosszabb színháza lehetett (...) annak ellenére, hogy Hevesi Sándor mindent megtett, hogy valami újat adjon, hogy valami színvonalat biztosítson (...) nem volt szokás, nem is volt érdemes instrukciókat adni; megmosolyogták, lenézték. Általában a színészek nem voltak hajlandók próbálni (...) rémes társulat volt, de volt az a hat-nyolc ember (...) világos, hogy Jászai Mari is odahaza gyakorolt.

Koltai, 1986, 18–22

A „rég, klasszikus iskola” Ódry Nemzetiben aktív éveinek időszakában tehát inkább a szavalás, a szavalós színjátszás berögzült rutinjainak sokaságát jelenthette, illetve egyes színészek kiemelkedő szülő-teljesítményeit. Mintha „magánbeszédet” játszanának a drámákban is. Jászai Mari meghatározása szerint a „koturnus” szónak, a „koturnusban játszani” kifejezésnek egyébként nincs köze a kor stílusjegyeihez, egyszerűen játéktechnikai kérdés, színészpédagógiai megközelítés: azt a készséget jelenti, amellyel a színész a szerepben a nagyságot meglátni képes,

»francia iskolát«, amelynek hirdetője és megvalósítója a Nemzeti Színháznál elsősorban Ivánfi Jenő volt, aki Cocquelin-től, a híres francia színésztől átvett éneklő stílussal jóformán a mondanivalótól függetlenül csak zenei hatásokra épített. (...) Pethes Imrével, Hevesi Sándorral, Paulay Erzsivel annak az elvnek hirdetője és megvalósítója volt, amely az emberi beszéd mindennapi természetességéből indul ki, de ezt stilizálja, emeli művészi hatásokra, a legnemesebb pátoszra. Ezen a ponton volt sok vitája (...) az akkori Vígszínház uralkodó stílusát, a naturalista, színpadi beszédet diadalra vivő Hegedűs Gyulával és társaival.” (Ascher, 1957, 306)

¹⁸ „Elektra szerepe, melyben (...) a klasszikus tragédia zengő dikcióját nagyhatású realiztikus ábrázolással tudta egyesíteni.” (Pukánszky, 1940, 316) „Az első magyar Elektra-előadásnak a nevezetessége az volt, hogy a magyar művésznő, bár külső illúziót nem tudott kelteni, mozgás dolgában felszabadította magát a hagyományos tragikái pózok alól, az alaki szépség követelményeit sem respektálta, szinte naturalisztikus merészségeket engedett meg magának és éppen ezekkel a merészségekkel hatott.” (Hevesi, 1965, 263)

¹⁹ „Ambrushoz fűződik Jászai Mari művészetének gyönyörű másodvirágása (...) hatvanesztendőn felül is átall a rutin készletkamrájába nyúlni s minden szerepében újat tud alkotni (...) Ő már ekkor felül állott minden kritikán.” (Pukánszky, 1940, 458-459)



tehát egyfajta képzelőerőt.²⁰ Ódry ugyanígy a gyakorlat felől határozza meg a pátosz fogalmát: azért veszélyes és kerülendő a színpadon, mert egyedül maradhat benne a színész, kapcsolatát vezetheti a partnerekkel, a közönséggel.²¹ Ez megmagyarázza azt is, hogy minőségtől függetlenül miért tűnhetnek patetikusknak, komikusnak régi korok szavalatai: egyszerűen amiatt, hogy a színész az előadásban „egyedül marad”, nézője, közönsége – akivel együtt hozta létre megszólalását – már nincs. Ascher és Ódry is megkülönböztet pátoszt és álpátoszt: ez viszont már éppúgy minőségi és nem stilisztikai kérdés, mint a mesterkéeltség vagy természetesség problémája (pl. Ascher, 1957, 306).

A második kategória Ascher szerint az Ivánfi Jenő képviselte kortárs „francia iskola” volt. Ez az irányzat tulajdonképpen a „declamation” modern, friss változata: itt az irodalmi szövegek zenei finomságaira esik a hangsúly, a színész, akár az operaénekes, a hangzásban, szinte a szöveg éneklésében fejleszti magát művészi fokra. Ivánfiék francia mintára hajlamosak voltak az utolsó szótágot hangsúlyozni. Mintaképük Coquelin volt, akinek budapesti Cyrano-vendégjátékáról Hevesi azt írja, hogy káprázatos beszédművészetével az első felvonásban könnyen túlszárnyalta magyar kollégáját, a Nemzeti Cyranoját, Pethes Imrét, ám az erkélyjelenetben és a haldoklás-jelenetben, ahol a játék „bensőséget és emberiséget” kíván, messze alatta maradt Pethesnek – pl. a nézőtér és a sűgőlyuk felé vallott szerelmet, hogy ne kelljen fölfelé beszélnie, pózolva halt meg (Hevesi, 1965, 264). Hevesi virtuóznak tartja az ilyen típusú színesetet, amely a közönség „hideg bámulatát” ki tudja vívni, ám nem helyesli, hogy a személyiség ezekben az esetekben a drámaíró, a rendező, a mű-egész rovására kerül előtérbe (Hevesi, 1965, 264).

A harmadik nemzeti csoport Ódry Árpád, Pethes Imre, Paulay Erzsébet és Hevesi Sándor nevével fémjelzett. A modern, pátoszmentes játék és a természetes, értelem szerinti, hétköznapihoz a lehető legközelebb álló beszéd hívei a színpadon, pl. Hevesi vezeti be a Paulay Ede-iskolával szemben, hogy a beszédben mindig a jelzett szó, nem pedig a jelző legyen

²⁰ „És mikor megtudtam a koturnus értelmét, akkor rájöttem, hogy az nem a görög színészek által felkötött toldalékciszma és nagy fejű álarc, hanem az a lelki képesség, hogy a velünk és körülöttünk történő eseményeket szélesebben tudjuk látni, hogy a dolgoknak a kellenél nagyobb fontosságot tudunk tulajdonítani. A nép úgy fejezi ezt ki, hogy: mindennek nagy feneket kerít.” (Jászai 2016, 58)

Latinovits a koturnusról: „Mióttán a vers az semmiképpen nem egy egyszerű produktum, hanem valamely sűrítmény (...) verset mondani egyszerűen, vagy ahogy mi értjük az egyszerűséget, pongyolán, úgy ahogy kedvetlenül és közönyösen azt mondjuk egymásnak, hogy »hogyan vagy?« vagy »jó napot!«, hát így verset mondani nem lehet. Következésképpen valóban koturnus kell, akkor a koturnus a lélek koturnusa, az emberi összeszedettségnek, koncentrációnak valami olyan emelkedettsége, amelyben aztán már nyugodtan lehet egyszerűen mondani.” (Latinovits, é.n., 80)

²¹ „Sokan a szavalást hiszik a színpadon a beszéd túlzásának. Kétségtelen, hogy a pathos sokat tud magába sűríteni, kétségtelen az is, hogy az a színész, akinek rendkívüli az érzelmi gazdagsága, nem elégszik meg közönséges mondanivalókkal. Tehát eszközt keres azok felfokozására. Ennek a jogosultsága azonban csak addig tart, ameddig kapcsolatban tud maradni a többi előadóval és nem öncél. A szavalás ugyanis érzelmi elkülönülést jelent. Vagyis nem keres társat és egyre jobban eltávolodik a párbeszédőtől: a színpad főelemétől, ami által töredékké válik. Ezenkívül könnyen vezet modorossághoz, éppen azért, mert nem veszi föl a többi beszélő által adott hangot. A modorosság pedig nem a saját egyéniségének túlzása, hanem a színek hiánya.” (Ódryt idézi Csillag, 1980, 48)



hangsúlyos. A beszéd tehát nem öncél és díszítés, hanem eszköz, amely mindig fontos jellemzője a szerepnek: minden szerep, akárcsak minden ember, másként szólal meg, másként beszél, az pedig a színész önálló alkotása és felelőssége, hogy miként. A párbeszédeknek, a megszólalások szituáltságának viszont – ahogy főntebb az Ódry-idézet is rávilágít – a darab egésze, a rendezés ad kontextust. Hevesiek eszménye az a fajta „klasszikai” játék lehetett, amely nem első megszólalásra természetes, hanem sok próbálkozás után „egyszerűvé érik”, letisztul, csak a leglényegesebb vonásokat őrzi meg.²²

A negyedik, talán legerősebben ható színpadi stílus, amely az előzőnek is némiképp eredete, pedig a naturalizmus (olykor verizmusnak is nevezik). Ez a 20. század elején a Vígszínház előadásainak és művészeinek, Hegedűs Gyulának, Varsányi Irénnek modern játék- és beszédstílusa. Célja az egyszerűség, keresetlenség, természetesség, bár technikailag ugyanúgy komoly mesterségbeli tudást kíván, mint a „klasszikai iskola”. Hegedűs Gyula is ír beszéd-tankönyvet, és a legszebben beszélő magyar színésznek tartják.²³ Am a beszédtechnikán túl, főként a repertoárból adódóan határozottan különbözik a nemzeti egyszerűségtől: a Vígszínházban prózát, társalgási darabokat játszanak, a szalonok, az utcák, Pest beszélt nyelvet viszik színpadra – különösen alkalmas ez a színházi helyzet arra, hogy a társulat összeszokjon, összjátékká, közös színpadi nyelvvé, majd vígszínházi stílussá alakuljon a sok együtt játszott, hasonló beszédet igénylő előadás-tapasztalat.

A Nemzetiben a „klasszikai” eszmény viszont már csak a repertoár okán sem lehet egyféle stílus. Nem is stílus, hanem inkább kompetencia: a színészeknek az a képessége, hogy verses és klasszikus irodalmi szövegeket is természetesen, otthonosan, emberien beszéljenek – nem látványosan prózává, utcai nyelvvé törve, hanem az írott mű stílusát, melyhez formája is szervesen hozzátartozik, a nézők számára érthetővé, sőt, érzékelhetővé, befogadhatóvá téve. A játékstílus tehát a rendezéshez kötődő fogalom. A színész, az egyén a játékstílus szerint, de nem stílusban játszik, hanem a saját, közös játékstílusba illő értelmezésében: a „klasszikai játék”, Ódryék törekvése egy olyan módszer, olyan iskola, ahol a színészeknek mindig egyéni, mindig más módon kell megoldást kell hozniuk.²⁴ Major Tamás emlékezése szerint

²² Hevesi Eleonora Duse pályaképéből szűri le: „Mint hogy a klasszikai stílus nem egyéb, mint az életnek és az embernek legkomprimáltabb, legelvontabb és legleszűrtebb ábrázolása, tehát jóformán az a stílus, mely csak a legszükségesebb jelekkel dolgozik s így legtöbbet hágy el: talán a klasszikus stílusra legjobban úgy érik meg a színész, ha keresztülmegy a naturalisztikus játékmódon, mely nagyon sok jellel dolgozik, s a valóságot nem lírai, hanem mimikai módon reprezentálja. (...) A nagy művész, aki átélésekből s átérzésekből teremt, amikor már eszközeinek teljes birtokában van, amikor már nem keresi a hatásokat fogásokkal és árnyalatokkal, mert tudja, hogy a legnagyobb hatás föltételei a lelkeben szunnyadnak, monumentalíssá, klasszikussá válik. Természetesen ez nem akarat vagy ízlés dolga, hanem merőben a tehetségen fordul meg. Ez a nagy egyszerűsítés gyakran egy élet eredménye; iskola eredménye nem lehet soha.” (Hevesi, 1965, 295)

²³ Szász Károly 1928-ban „Hegedűs Gyuláról kijelentette, hogy a legszebben és legtisztábban beszélő magyar színész, de vele is olyan szerepeket játszatnak, amely nem méltó hozzá”. Az újságíró erre a *Játék a kastélyban* hozza példának (Anon., 1928, 5).

²⁴ „A színész az egyetlen lény, aki felelős a szavakért. Ami még súlyosabbá teszi helyzetét, az az, hogy majdnem mindig a más szavaiért felelős.” (Ódryt idézi Rédey, 1942)



Itt volt Ódry, hát az valami fantasztikusan készülhetett a szerepre, úgy, mint egy zongoraművész, mert egyszer csak váratlanul megszólalt az utolsó próbákon, és olyan tempót diktált, annyira kigyakorolta, hogy teljesen meglepte a többieket a fordulataival, a hangjával, a szerep fölépítésével. Tulajdonképpen ő volt az első, aki törekedett egy szerepet fölépíteni.

Koltai, 1986, 20–21

5.

„Mi, magyarok második generáció óta csinálunk színészetet... a kezdet kezdetén vagyunk” – írja Jászai Mari 1897-ben (Jászai, 2016, 97). Amikor néhány évvel korábban, az 1893–94-es tanévben színészeket tanít, tanári hitvallásként (a számára magától értetődő szakadatlan tanulás mellett) az egyéniség, az eredetiség, a személyiség tiszteletére helyezi a hangsúlyt.²⁵ Első feladatként növendékeinek ugyanazt a verset adja föl tanulásra, hogy kinek-kinek az egyéniségét a kötött szöveg mondásában fedezze majd föl. Ódry az ezt követő tanévben lesz az Akadémia tanulója, 1895–1898 közt jár oda,²⁶ tanára harminc évvel később, 1929-től, igazgatója 1930-tól. Közvetlen tanítványai körében szinte kultusza van (Egri, 1939, 19). Ignác Rózsa visszaemlékszik, hogy a strandon egy véletlen találkozás során trocheus és spondeus különbségét magyarázza neki (Ignác, 1959, 546). Egri István elmeséli, hogy már felnőtt színészként fordult hozzá, amikor egy bizonyos szereppel bajban volt, félt tőle – Ódry azt javasolta neki, hogy Beethoven kilencedik szimfóniájának negyedik tételét annyszor hallgassa meg, amíg képessé nem válik az örömben feloldódni: „mentse át a zene földöntúli szárnyalását a szerepébe” (Egri, 1939, 19). Az instrukció azért remek, mert első lépése könnyen követhető, bárki képes megtenni, hogy zenét hallgat, mégis nagyívű, hiszen a színész napi problémáját egy mozdulattal összeköti az európai zenetörténettel és kultúrával (ezzel erősen azt sugallva neki, hogy van megoldás, csak tenni kell érte). Ha Beethovent a színész sokszor hallgatja meg azzal a céllal, hogy munkához, szerepépítéshez akarja használni, tehát erősen odafigyel rá, valamit egész biztosan nyerni vagy tanulni fog belőle – ha mást nem, legalább egy érzéki, felszabadító hangzásélményt, zenei élményt köthet a szerepre készüléshez, a szereppel töltött időhöz. Ha valaki fél egy szereptől, az alapvető akadály a munkának, az elsődleges cél tehát a félelem megszüntetése, elhárítása – ami önkéntelenül meg is történik rögtön, ha az ember dolgozni kezd, vagy ez esetben: ha egyszerűen hagyja hatni magára a zenét. A további feladatot, a következő lépést is megszabja Ódry: a

²⁵ „Önök a legnehezebb pályát választották (...) nekünk minden nap tanulunk kell, folyton, szakadatlanul (...) A színészet nem valamilyen szakma, amelynek a végire lehet járni (...) A színésznek mindent ismernie kellene, amit emberi elme a világ kincsestárába összehordott (...) A legnagyobb kötelességtudás sem elég ide. De akit a lelkesedés vezet, annak nincs nehéz (...) Úgy tekintem önöket, mint akiket a lelkesedés hozott ide egytől egyig. (...) Tisztelni fogom mindegyikükben az egyéniséget, eredetiséget, mert egyedül ennek van jogosultsága és sikere a színpadon. Egész törekvésem arra fog irányulni, hogy egyéniségüket megismerjem, és ha megismertem: napvilágra hozzam. Egyéniségüket akarom saját lelki szemeiknek kifejtetni, önmaguk előtt érvényre juttatni...” (Jászai, 2016, 80)

²⁶ A végzős akadémisták márciusi vizsgájáról így ír a *Pesti Napló*: „Három apróságot játszottak el a jövődi színészek sok pátosszal és kevés önállósággal. Legkiválóbb közülük Ódry Árpád, kész színész, akit Kolozsváron, ahova már szerződtek, bizonyára meg fognak szeretni.” (Anon., 1898/b, 6)



szabadságot, az örömet át kell menteni a szerepbe; ennek a hogyanján gondolkodni pedig már tisztán szakmai kérdés – ezen a ponton a színész tehát már nem azon gondolkodik, hogy valamit meg tud-e csinálni, hanem azon, hogy miként fogja.

Major Tamás egy interjúban elmeséli, hogy akadémistaként, amikor a *Hamlet*ben mellette statisztált, úgy megrémült egy előadáson Ódry játékának intenzitásától, hogy alig tudott neki a színpadon válaszolni.²⁷

A tanítványok, fiatalabb pályatársak anekdotikus visszaemlékezésein túl a fennmaradt akadémiai beszédek és a Németh Antal szerkesztette *Színészeti Lexikon* bizonyos szócikkei azok a szövegek, amelyekben Ódry saját fölfogását és tapasztalatát megfogalmazza a színészetéről. A szerepépítés kapcsán nem a darabról, nem a keretekről, nem a kontextusról vagy a stílusról beszél, hanem arról, ami minden körülmények között, mindenképpen a színész rendelkezésére áll: a színész emlékezetének és fantáziájának a szerepét hangsúlyozza:

A szerep fölfogásának két ősforrása van: a színész élményeinek emlékei és a színész fantáziája. (...) Hivatott színésznek szerepet előírni alig lehet, mert mindaz, amit életében átélt, megfigyelt vagy olvasott, befolyással van egy-egy új alak megteremtésére; (...) a nagy színészalkotásokba a nagyobbik rész nem a szerepből, hanem a színész élményeiből került. (...) A szerep fölfogása tulajdonképp a szerep önleplezése. (...) A szerepfölfogás állandó folyamat a színész életén végig, és nem szerepek szerint megújuló izgalom, mert a színész egyéni élménygazdagsága benne a fő tényező. Nem tudás, nem akarat, nem elhatározás kérdése, de legkevésbé tanulmányozás kérdése. A színész nem a szerepet »tanulmányozza«, hanem önmagát, és amikor nagyot sikerült alkotnia – találkozott önmagával. Egy szerep jövője nem más, mint a színész múltja.

Csillag, 1980, 48

Jászai Mari és a nála egy generációval fiatalabb (és más stílusiskolába sorolható) Ódry Árpád színészet-fölfogásában közös elem, közös alapvetés az egyéniségtisztelet, a személyiségből való kiindulás. Ez arra enged következtetni, amit a tanulmányomban idézett források és példák is mind alátámasztanak: hogy a színészi munka, színészi játék megközelítésekor – legalábbis Jászai és Ódry esetében – nem érdemes figyelmen kívül hagyni színpadi sajátosságaiknak, különlegességüknek, alkotó egyéniségüknek, színészi gondolkodásuknak és szokásaiknak vizsgálatát.

A színészethez, az egyéniség használatához szükséges önismeret és önreflexió képessége azonban csak fantázia és műveltség segítségével fejleszthető. Ódry legfőbb érve a színészek iskoláztatása mellett az idő:

...Hogyan ábrázoljon valamit, amit közvetlen tapasztalásból nem ismer? Hiszen aki meg akarja várni, míg közvetlen tapasztalásból ismeri meg az egész emberiség sorsát

²⁷ „Én sem addig, sem azóta nem láttam emberen a hirtelen fellobbanó indulatnak ilyen lán-görvénnyét. Ódry szemében villám gyúlt ki. S én ettől egy villanásnyi, mégis örök leckét kaptam a színészi átélés és szuggesztivitás varázslatáról. Ilyet semmiféle főiskolán nem lehet tanulni” – mondja az interjúban Major Tamás (Sas, 1980, 15).



és jellemét, annak addig kellene várnia, míg végre nem lesz alkalmas többé, hogy színpadra lépjen. A műveltség az egyedüli erő, amely meg tudja termékenyíteni a színész fantáziáját az ismeretlen megteremtéséhez. És ez a színészműveltség az a cél, amiért a Színművészeti Akadémia létrejött.

Csillag, 1982, 206

BIBLIOGRÁFIA

- Anon., 1896, Növendékek a Várszínházban, *Pesti Napló*, Vol. XLVII, no. 343, 11.
- Anon., 1897a, A új nemzedék, *Pesti Napló*, Vol. XLVIII, no. 92, 9.
- Anon., 1897b, Az új nemzedék, *Pesti Napló*, Vol. XLVIII, no. 156, 12.
- Anon., 1898, Növendék-előadás, *Pesti Napló*, Vol. XLIX, no. 31, 5.
- Anon., 1923, Shakespeare-sorozat a Nemzeti Színházban, *Magyarország*, Vol. IV, no. 144, 18.
- Anon., 1928, A fejlődő Csontos, az intelligens Góth és a szépen játszó Törzs... Szász Károly kritikája a színészekről abból az alkalomból, hogy Ódry Árpád kapta a Greguss-díjat, *Magyar Hírlap*, 1928. Vol. XXXVIII, no. 4, 5.
- Anon., 1931, Magyar fejek, *Képes Krónika*, Vol. XIII, no. 26.
- ADY Endre, 2000, *Összes versei III.* [online], Költemények, alkalmi versek – 1906. jan. 28.–1907. Sajtó alá rendezte Kispéter András és Koczás Sándor. Budapest, Neumann Kht. [Letöltés időpontja: 2021. február 21.] Elérhető: <http://vmek.oszk.hu/05500/05552/html/av0062.html>.
- ADY Endre és LATINOVITS Zoltán, 1997. [online]. Hungaroton. [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=YHzouS62ziY>.
- ASCHER Oszkár, 1957, Ódry Árpád. In: GYÁRFÁS Miklós és HONT Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*, Budapest, Bibliotheca Kiadó, 305–320.
- BREUER József, 1977, Ady-hatások Kodály művészetében, *Kortárs*, Vol. XXI, no. 11, 1782.
- CSILLAG Iлона, 1980, Ódry Árpád, a beszédművész [online], *Színház*, no. 3, 46–48. [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/1980_03.pdf
- CSILLAG Iлона, 1982, *Ódry Árpád*, Budapest, Gondolat Kiadó.
- EGRI István, 1939, Emlékezés Ódry Árpádról, *Pesti Napló*, Vol. XL, no. 195, 19.
- GALAMB Sándor, 1927, Színházi szemle, *Napkelet*, Vol. V, no. 6, 567.
- GALAMB Sándor, 1928, Ódry Árpád, *Napkelet*, Vol. VI, no. 2.
- GÁTI József, 1969, Kiadatlan irodalmi felvételek [online], Hungaroton, [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=jmb5qzrb2Pw>.
- HARSÁNYI Zsolt, 1917, Shakespeare a Nyújjorkban, *Színházi Élet*, no. 43, 36–37.
- HEVESI Sándor, 1937, Ódry Árpád, *Budapesti Szemle*, Vol. CCXLV, no. 215, 313–328.
- HEVESI Sándor, 1965, *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*, Budapest, Gondolat Kiadó.



- IGNÁCZ Rózsa, 1959, Prospero, *Kortárs*, Vol. III, no. 10, 535–570.
- JÁSZAI Mari, 2016, *Emlékirat és napló*, Budapest, Athenaeum Kiadó.
- KALLAI Ferenc, 1990, *Menekülés az Úrhoz. Ady istenes és Halál versei* [online], Hungaroton, [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: https://www.youtube.com/watch?v=CjnYQ_D4QG4.
- KÁRPÁTI Aurél, 1927, III. Richárd, a Shakespeare-ciklus ötödik estéje, *Pesti Napló*, Vol. LXXVIII, no. 105, 13.
- KOLTAI Tamás, 1986, *Major Tamás. A Mester monológja*, Budapest, Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó.
- LATINOVITS Zoltán, é.n., *Verset mondok*, Népművelési Propaganda Iroda.
- MÉSZÁROS Sándor, 1957, *Ódry Árpád (Adattár)*, Színháztörténeti Füzetek 9. Budapest, Színháztudomány és Filmtudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum.
- NÉMETH Antal, 1923, Ódry Ellákja, *Élet*, Vol. XIV, no. 9, 194–196.
- ÓDRY Árpád, 1959, Ady Endre versei [online], Hungaroton, [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=IB5VcU22hL4>.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, 1940, *A Nemzeti Színház százéves története I*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat.
- RÉDEY Tivadar, 1929, Ódry Árpád Othello, *Napkelet*, Vol. VII, no. 22, 688–691.
- RÉDEY Tivadar, 1942, *Ódry Árpád* [online], Budapest, Franklin Társulat. [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: <https://mek.oszk.hu/10400/10462/10462.htm>
- SAS György, 1980, Major Tamás albumából – interjú, *Film, Színház, Muzsika*, Vol. XXIV, no. 3, 15.
- SCHÖPFLIN Aladár, 1930, Ódry Árpád [online], *Nyugat*, no. 6, Színházi figyelő. [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00486/15055.htm>
- SCHÖPFLIN Aladár, 1937, Ódry Árpád [online], *Nyugat*, no. 5. [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00616/19592.htm>
- STAUD Géza, 1957, *Hevesi Sándor rendezései (Adattár)*, Színháztörténeti Füzetek 3. Budapest, Színháztudomány és Filmtudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum.
- SZABÓ Sebestyén László, 2018, *Vers mindenkinek* [online]. Rendező: DÉRI Balázs. [Letöltés időpontja: 2021. február 21.]. Elérhető: https://www.youtube.com/watch?v=qq_pPJ9t5fA.
- SZÁSZ Zoltán, 1918, Ódry mint II. József, *Színházi Élet*, no. 20, 3–4.
- SZOMORY Dezső, 1918, Józsefről, a színészekről, magamról, *Színházi Élet*, no. 16, 2–5.