

Színház.net

„Pusztta jelenléte maga a színpadi mágia”
Törőcsik Mari a *Színházban*



Születésnapjára elektronikus kötetben gyűjtöttük össze a *Színházban* megjelent,
Törőcsik Mariról szóló vagy őt említő írásokat.
Isten éltesse, Törőcsik Mari!

Szerkesztette:
Kutszegi Csaba és Varga Kinga

Színház.net, 2013. november 23.

| | |
|---|----|
| Tartalomjegyzék | 2 |
| Molnár Gál Péter: Törőcsik | 7 |
| Osztovits Levente: Álom a házmesterről és a cárról; Bulgakov komédiája a Katona József Színházban (Részlet) | 10 |
| Emődi Natália: Jegyzetek az Iván, a rettentő próbáiról; Dramaturgiai előkészítés (Részlet) | 12 |
| Benkó Tibor: Tolnay Klári, a riporter (Részlet) | 13 |
| Pályi András: <i>Törőcsik Mari</i> Major cirkusz-színházában | 14 |
| Molnár Gál Péter: Major Tamás cirkusza III. (Részlet) | 18 |
| Szántó Erika: Romeo és Júlia, tíztől kettőig (Részlet) | 22 |
| Pályi András: Színészek keresztútjában (Részlet) | 26 |
| Padvi Andrea: Színház a televízióban (Részlet) | 27 |
| Nánay István: A színpadi mozgás (Részlet) | 28 |
| Sziládi János: A példázat újratemtése; A szecsuáni jólélek a Nemzetiben (Részlet) | 29 |
| Saad Katalin: A megszerkesztett játéktér; Keserű Ilona díszleteiről és jelmezeiről (Részlet) | 31 |
| Szántó Erika: Az újraolvasott Molière; Jegyzetek az Amphitryon és a Kényeskedők előadásáról (Részlet) | 32 |
| Luka Pavlovic: Estéről estére; Budapesti színházi krónika (Részlet) | 33 |
| Nánay István: Az árulkodó ritmus (Részlet) | 34 |
| - Ó - GY: Pogány Judit igazsága (Részlet) | 35 |
| Szántó Erika: Major Rómeója Stratfordban; Londoni levél (Részlet) | 36 |
| Mészáros Tamás: Alakítja-e Ön a pályáját? (Részlet) | 37 |
| Szántó Erika: Szép Heléna bájai (Részlet) | 42 |
| Pályi András: A játékstílus és az élet; Beszélgetés Babarczy Lászlóval (Részlet) | 43 |
| Alekszandr Gerskovics: Magyar színházi Krónikámból (Részlet) | 44 |
| Böszörményi Katalin: Képzelt párbeszéd egy kiállításon; Színházi díszlet- és jelmeztervek kiállítása a Madách Színházban (Részlet) | 46 |

| | |
|---|----|
| Földényi F. László: Cirkusz az egész világ (Részlet) | 47 |
| Pór Anna: A Magyar Elektra és a Karnyóné (Részlet) | 49 |
| Pályi András: „Töröcsik Mari, hol van?”; Jegyzetlapok a Magyar Elektra Bemutatóján | 52 |
| Pályi András: Cserepes Margit a Huszonötödikben (Részlet) | 56 |
| Hermann István: Az idő és az emberek A Téli rege a Nemzeti Színházban (Részlet) | 58 |
| Nánay István: A Népszínház első lépései (Részlet) | 59 |
| Örkény István: Soubeyran a Várszínházban (Részlet) | 60 |
| Nánay István: Vihar Harag György színházáról (Részlet) | 61 |
| Budai Katalin: Rendezte - Harag György; Osztrovszkij <i>Vihar</i> című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban (Részlet) | 67 |
| Cserhalmi Imre: Töröcsikről tünődve | 68 |
| Szántó Judit: Egy előadás bírálata - egy ügy védelme; Szép Ernő Patikája Győrött (Részlet) | 71 |
| Ungvári Tamás: Kortársak Örkény Istvánról Beszélgetés a drámák születéséről (Részlet) | 72 |
| Szekrényessy Júlia: A fortély-effektus Két Brecht-bemutató (Részlet) | 74 |
| Mészáros Tamás: Baj van az értékrenddel Beszélgetés Töröcsik Marival | 75 |
| Mészáros Tamás: Az egységes színház; Eszménye Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel (Részlet) | 81 |
| Róna Katalin: Változatok egy melódiára; A Varsói melódia Debrecenben | 82 |
| és Kaposvárott (Részlet) | |
| Pályi András - Napló színészekről (Részlet): Claire Lannes két arca | 83 |
| Nánay István: „És megkövéredett e népnek szíve...”; A Háromgarasos opera a Nemzeti Színházban (Részlet) | 85 |
| Nánay István: Amphitheatrumokban... Görög klasszikusok – ma (Részlet) | 86 |
| Budai Katalin: „Van randevú, van holdfény”; Lajtai-Békeffi zenés játéka a József Attila Színházban (Részlet) | 87 |
| Pályi András - Napló színészekről (Részlet): Töröcsik-színház | 89 |
| Mihályi Gábor: Reményvesztve – tragikusan Töröcsik Mari Winnie-jéről | 91 |

| | |
|--|-----|
| Kovács Dezső: A fizikusok paradoxonai; Dürrenmatt-felújítás a Nemzeti Színházban (Részlet) | 94 |
| Somlyai János: A lebontott hotel; A „Vén Európa” Hotel Székesfehérváron (Részlet) | 95 |
| Pályi András: Hová tűntek a primadonnák? A csárdáskirálynő a Margitszigeten (Részlet) | 97 |
| Földes Anna: A századik Macskajáték (Részlet) | 98 |
| Reményi József Tamás: Megváltás nélkül; Dosztojevszkij-adaptációk Budapesten és Debrecenben (Részlet) | 99 |
| Kiss Eszter: A Trójai nők a Nemzetiben (Részlet) | 101 |
| Dúró Győző: Cheo Egy igazi népszínház (Részlet) | 102 |
| Reményi József Tamás: „Ha megölsz, se látok nyomot” Az Ördögök a Vígszínházban (Részlet)..... | 103 |
| Pályi András: Ami nyers és ami igaz; Petrusevszkaja: Három lány kékben (Részlet) | 104 |
| Róna Katalin: A királyi pár; Törőcsik Mari és Garas Dezső Goldman játékában | 105 |
| Földes Anna: Élethazugságaink igazsága; Kornis Mihály tragédiája a Pesti Színházban (Részlet) | 108 |
| Földes Anna: Vita, érvek nélkül; Csurka István Majálisa a Játékszínben (Részlet) | 110 |
| Kovács Dezső: Maga a dolog nem vidám; Eörsi István: Az interjú (Részlet) | 111 |
| Tarján Tamás: Schwajda György - A csoda (Részlet) | 112 |
| Csáki Judit: Hogy van jól? Beszélgetés Schwajda Györggyel (Részlet) | 113 |
| Koltai Tamás: A tehetség nem tülekszik; Beszélgetés Törőcsik Marival és Garas Dezsővel | 115 |
| Sándor L. István: Az újjáteremtett történet A száz év magány színpadi adaptációja (Részlet) | 118 |
| Kovács Dezső: „Elromlott az idő gépezete” García Márquez: Száz év magány (Részlet) | 121 |
| Zappe László: Öreg ember nem vén ember; Beaumarchais – Figaró házassága (Részlet) | 123 |
| Tarján Tamás: Szolnoki színjáték; Szigligeti-Taub: Liliomfiék | 124 |
| Zsolt István: Ügyelő szemmel (Részlet) | 126 |

| | |
|---|-----|
| Csáki Judit: Feszül, de nem szakad Csehov – Cseresznyés kert (Részlet) | 128 |
| Nánay István: Színész kamara – Múlt és jövő (Részlet) | 129 |
| Varsa Mátyás: Játszik az arc (Részlet) | 132 |
| Bóka B. László: Konzerv érzelmek; Tennessee Williams: Üvegfigurák (Részlet) | 135 |
| Kovács Dezső: A bohóc műtermében; Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok (Részlet) | 136 |
| Koltai Tamás: Vasziljev-tonett; Fjodor Dosztojevszkij: A nagybácsi álma (Részlet) | 137 |
| Bérczes László: Tisztelet a tehetségnek Töröcsik Mariról | 140 |
| Csáki Judit: A szakma művésze (Vita Töröcsik Mari Művész Színházáról I.) | 143 |
| Mészáros Tamás: Kinek a morálja? (Vita Töröcsik Mari Művész Színházáról II.) | 145 |
| Megyeri László: Kinek az asztala? (Vita Töröcsik Mari Művész Színházáról III.) | 151 |
| Bérczes László: Egyszer majd; Beszélgetés Töröcsik Marival | 154 |
| Szántó Judit: Mari, ülőbútorokkal; Ionesco: A székek | 160 |
| Saad Katalin: A gyűlölet alternatívája Shakespeare: Romeó és Júlia (Részlet) | 162 |
| Koltai Tamás: August és Selma; Két Enquist-dráma (Részlet) | 163 |
| Kovács Dezső: Az illúziók és a valóság; Osztrovszkij: Ártatlan bűnösök (Részlet) | 164 |
| Kozma András: Túl ártatlanságon, bűnösségen; Egy előadás szimbolikája (Részlet) | 166 |
| Bérczes László: Akár a vízfolyás; Színészek Vasziljevéről | 167 |
| Sándor L. István: A színésznő világa; Töröcsik Mari Krucsinyina-alakítása | 172 |
| Urbán Balázs: Csodák nincsenek; Schwajda György: A rátóti legényanya (Részlet) | 180 |
| Szántó Judit: Spiró György: Honderű; Csütörtök à la Hongroise (Részlet) | 181 |
| Csáki Judit: Klipszínház; Brontë-Schwajda: Üvöltő szelek (Részlet) | 182 |
| Németh László: Széchenyi, Bodnárné; Születésnap előadások (Részlet) | 183 |
| Tompa Andrea: Evilág; Weöres Sándor: Szent György és a sárkány (Részlet) | 184 |
| Kovács Dezső: Az első száz év; Inganga: Töröcsik Mari | 185 |

| | |
|--|-----|
| Nánay István: Színészarcok; Szabadtéri előadásokból (Részlet) | 187 |
| Tompa Andrea: A nemzet revüje; Experidance: Revans (Részlet) | 188 |
| Nánay István: Költészet és valóság Gyulán; A szarvassá változott fiú; Titus Andronicus (Részlet) | 189 |
| Szántó Judit: Egy pofon, egy csók; Szomorú Dezső – Györgyike, drága gyermek (Részlet) | 191 |
| Szántó Judit: Nem mind csillog, ami kipukkad; Csiky Gergely: Buborékok (Részlet) | 192 |
| Csengery Adrienne Utóhang a POSZT válogatásához (Részlet) | 193 |
| Karsai György: Szoftprolik; Füst Milán: Boldogtalanok (Részlet) | 194 |
| Szabó István: Nemzeti – Magyar – Nemzeti (Részlet) | 195 |
| Sz. Deme László: Pénz, paripa, fegyver; Félidőn túl a Nemzeti Színház (Részlet) | 196 |
| Victor Ioan Frunzã: Egy hónap Pesten (Részlet) | 197 |
| Szántó Judit: Egy talpraesett este; Gerhart Hauptmann: A bunda (Részlet) | 198 |
| Urbán Balázs: A küzdelem szépsége; William Shakespeare - Lear király (Részlet) | 200 |
| Karsai György: A színművészet magasiskolája; Marguerite Duras: Naphosszat a fákon (Részlet) | 201 |
| Ugrai István és Zsedényi Balázs: A Csiky Gergely Színház 2009/2010-es évadjáról (Részlet) | 203 |
| Bérczes László: Jambó; Beszélgetés Trill Zsolttal beszélget (Részlet) | 204 |
| Urbán Balázs: Egy válogató emlékiratai II. Urbán Balázs a POSZT-válogatásról (Részlet) | 205 |
| Szabó István: Nők a színházigazgatói székben (Részlet) | 206 |
| Jelölések, díjak (Színikrtikusok díja) | 207 |

Molnár Gál Péter: Törőcsik

Tíz évvel ezelőtt nem tartották színésznőnek.

Lehet, hogy filmen jó - mondogatták -, de hát az nem művészet: bármelyik civilből lehet filmszínész! És Solvejgre hivatkoztak, mint kirobbanó bukásra. (Mindig elfeledték hozzátenni, hogy az egész előadás Peer Gynt-östül, rendezőstül együtt bukott.) Nem szóltak elragadóan bájos Sipsiricájáról, amit még főiskolás korában játszott el, sem Marianne-járól, amely az első megoldott Molière-naiva volt, csípős bájjal, makrancos akaratossággal, szerelmi öntudattal. S amikor Ruttkai Éva után (hálátlan feladatként) beugrott Natasa Rosztova szerepébe, kevesen nézték meg a szakmából, és a kritikusok nem írták le törekeny kislánybáját, poétikus lebegését a báli jelenetben, sem szép mosolyát - igaz, Gyárfás Miklós gyönyörű tanulmányt írt Marika mosolyáról, de ez sem a színpadi, hanem a moziszínésznő tavaszi mosolyának bókol; amikor pedig sztálinvárosi Cilikeként a *Kölyök*ben megnevesítette az édeskés anyagot, akkor sem vették észre, hogy itt egy nagyon jelentős vígjátéki színésznővel van dolgunk, olyannal, akire, ha Deanna Durbinnek vagy Danielle Darrieux-nek hívják, filmsorozatokot írnak, és szériában kamatoztatják lírai humorát, komikus báját, bájának komikumát. A *Potyautas*ban - egy francia körüli bohóságban - kiderült, hogy mindezt színpadon is tudja: énekel, táncol és elragadó értelmességgel poentíroz, de rangon alulinak tartották ezt leírni róla.

Szerepről szerepre nőtt. Darabról darabra jobb lett, többet tudott - nem az életről, mert azt kezdetben is tudta, mint minden igazi művész -, a mesterségről. Mesterszínésznő lett. Egyforma biztonsággal mond el néhány versszakaszt egy mechanizált tömegjelenetekkel teli politikai plakátdarabban, játszik Csehov-atmoszférájú drámát, érett asszonyt, kisleányt, intellektuális színházat és érzelmes csacsiságot.

És tulajdonképpen azt is elfelejtették leírni róla (nem Brecht-Jchannája kapcsán, hanem az *Uri muri* Rozikájaként), hogy modern színésznő, hogy mennyire modern, és mennyire nem modernistán modern. A filmgép előtt tanulta a finom mikromimikát vagy belső adottsága; halkabb egyénisége következtében keveri pasztellekből széles színskáláját vagy az előnytelen hang-anyag fakultságához nem tartja illőnek a harsányabb mimikai hangot - tény, hogy halk és természetes játékmódja a modern színjátszás egyik jelentékeny alakjává teszi.

... és már Helgáról beszélünk, Zorin Varsói melódiájának hősnőjéről, akit két nagyszerű partnerével, Sztankay Istvánnal és a rendező Iglódi Istvánnal összehangolva teremtett meg.

Leül Sztankay karosszéke mellett egy zsámolyra. Nézi, szeretettel, szomorúan. Nyugalom ömlik szét benne, de nem boldog. Kintről rádiózajok. Fut a szilveszteri idő. Már vendégségben kellene lenniök. Fel kéne ébreszteni - rebben meg madárteste. Elmosolyodik. Nem lehet ezt az alvó férfigyereket felköltetni. Aludjon csak. És strázsál guggolva. Hosszú némajáték, mégsem hosszadalmas. Néznénk még az arcát, a testét, félszeg és csendes rebbenéseit, aggódó fájalmát. Csendes szerelélésében az elmúlás, az érzelem elmúlásától való félelem is bujkál: ha felébred, talán véget ér a szerelem. Amíg örzöm az álmát, addig biztosan az enyém.

Ez a bölcs-együgyű-boldog-boldogtalan-gyermeki-asszonyi álomstrázsálás két másik emlékképet idéz.

Az egyik ugyancsak a Katona József színpadán Arbuzov Tányájának második felvonásvége volt, amit Kónszkij vendégrendezésében játszott el - ugyanannak a Kónszkijnak a rendezésében, aki most Zorin arabját ajánlotta a színésznő és a színház számára. Hosszú némajáték volt az is. A színpad háttérében ült az ablaknál, kifelé bámult, karján csecsemőjével, és lassan kihült benne a világ, mozdulatlanul maradt magára, hirtelen megértve a halált és magányra ítéltségét is. Fial volt, majdnem gyereklány és fiatal

színésznő, de ez az ablaknál ülés megrendítően szép volt és mély, és biztos ígérete egy bontakozó nagy színésznőnek, aki az életről gazdag és költői dolgokat fog még elmesélni. Érdektelenné vált hirtelen, mennyit tud Töröcsik a színpadi mesterségből, amikor ilyen poétikus pillanatok volt képes teremteni.

A másik mozdulatot nem ő játszotta el, hanem Csuhray *Tiszta égbolt* című filmjében Drobiseva, amint gyerekágyában felhúzott lábakkal nézi a férfit, akit szeret, nézi hogyan alszik: figyeli az álmát és magába akarja szívni az arcát, hogy rövid együttlétük után, ha el kell válniok - hiszen háború van - övé legyen ez az arc, meg bírja őrizni emlékezetében.

Butácska magasszárú cipőben, kinőtt gyerekruhában jelenik meg az első felvonásban, gyöngyházmosolyával. Mosolya mindig feltételezi a szenvedést, de bátran néz elébe és vállalja: tudjuk, nem roppan majd össze.

Mennyi színe van, mennyire játékos, mennyire felszabadult! És milyen higgadt és szilárd tud lenni később, amikor elmúlnak az éjszakai kóborlások esztendei, várótermekben, múzeumokban bujkálások, lopott csókok.

Azután - a második részben - mint Varsó énekes sztárja jelenik meg. Nem színésznőre öltöztette Schäffer Judit. Eleganciája diszkrét. Egy sztár inkognitó-ruháját viseli. Puha és lusta mozdulatokkal jár, elkényeztetetten mozog. Nem kényeskedik, de mégis olyan valakinek a mozdulatai ezek, aki hozzászakított a körülszeretgetéshez és ahhoz, hogy folyton figyelik. Álfesztelenség, begyakorolt mű-közvetlenség, kidolgozott egyszerűség.

Kezei repkednek. Kényeskedők és finoman manikűrözöttek. Dizőz-kezek. Elkényeztetettek. Kesztyűt hordó kezek. S amikor a vendéglő közönségének közkívánatára énekelni kezd, olyan finomkodó kecsességgel tartja jobbjában a mikrofont, hogy meggyőződésünk: mindenki kedvence. Varsó divatos dizőze, aki dekoratív affektációval jelzi, mennyire kedve ellenére van éppen most a siker; a fiú felé táruló bocsánatkérő kezek mutatják, köznapi számára az ünneplés.

Abban azonban nem vagyok biztos, hogy Töröcsik is tudja, mennyi finomsággal jelzi Helga lassú belesüppedését a rutinba; azt a folyamatot, amikor már nem örömmel művész, hanem gyötrelmes nyűgként, fárasztó munkaként, amikor terhes már számára az obligát siker, és a telefon-számla kiegyenlítéséért vagy nyaralója betonoztatásáért énekel. Apró, árulkodó jelek utalnak arra, hogy Helgából a szerelem kihalásával párhuzamosan a művészet lángja is kihamvad. Elfásul, mind üresebb művész lesz, aki - mert nem talál örömet az életben - nem képes örömet szerezni jószívvel az embereknek sem. Nem arról van szó, hogy Töröcsik a betétszámát milyen hangterjedelemmel éneкли, mert az kifogásolhatatlan: az átélés hitelesíti hangját. A kérdéses nem az tehát, hogy Töröcsik milyen énekesnő, hanem hogy Helga milyen énekesnő Töröcsik ábrázolásában.

Minél elkényeztetettebb puhasággal mozog, minél inkább jól érzi magát a drága ruhákban, minél inkább szolgálatra várva tartja oda magát a feladandó kabát elé, minél távolabbi, északibb tekintettel néz arra, akit szeretett: annál nyilvánvalóbb, hogy már csak a gépies tudás, hajdani friss tehetségének kamatai éltetik művészetét. Nem lehet részvétlennek lenni és jó művésznek is egyszerre. Aki pedig elfelejti egykori szeretetét és már nem emlékszik a szerelemre, az nem képes igazi érzelmekre a művészetben sem.

Ahogy elmegy a színpadról - otthagya újabb tíz évre azt, akit szeretett - ez nem a hangsúlyos színpadi kimenés, nem tapsra éhező távozás: kimegy, nem néz a férfira, szürke szavakat mond, hogy távoldartsa magától a másikat, nehogy megzavarhassa elhatározottságát, mert most már egyedül kell megoldania az életét, nem számíthat a másokra. Suta, kicsit féloldalas kimenetele azért olyan fájdalmas, mert kerüli a hangos hatásosságot, nem teátrális távozás: (tudjuk) nem lesz öngyilkos, sem alkoholista ezután. Nem züllik el. Élni fog. Egyszerűen, egyedül, mint eddig, csak egy reménnyel kevesebbel. Élni fog, ami a legnehezebb.

Újabb tíz év. Harmadik megjelenésére egészen kihültek kislányos színei. Hűvös és elegáns. Fáradt és üres. Finom gúny bujkál a hangjában. A megkeseredett okos nők gúnyos védekezése. Nemcsak ennek a férfinak szól a gúny. Csípős lett a modora. Bújtatott csípősség ez, hiszen siker-ember, aki beleunt a sikerbe picinyt, de nem annyira, hogy otthagyná vagy kockáztatná bárkinek is a sértődését.

A búcsú pillanatában a szöveg annyit mond csak: *Vitek, vigyázz magadra!* Semmitmondó szöveg, és ezzel vége is a jelenetnek. *Vitek!* - mondja, és olyan ötletszerű hirtelenségű utánaszólás ez, mintha most, most eldőlné valami, de az utána tartott szünetben végiggondolja, hogy nem érdemes - nem szabad - felkavarni a régi viharokat, nem érdemes - nem lehet - feltámasztani a kihült érzéseket. És lemondóan és beletörődve - *Vigyázz magadra!* - mit lehet még mondani, hogy ne legyen sok és kevés se: érezze a férfi, hogy igazi volt az érzélem valamikor, és nem szeretné a jövőben sem, ha bármikor is sajnálnia kellene vagy szégyellnie ezt az érzelmet. Búcsút intő jobb keze ott marad a levegőben. Lefittyed. Bután és társtalanul lóg, azután megfordul és megy vissza a pódiumra énekelni.

Zorin darabjának bemutatása után szétfoslott a szakmai fanyalgás, és egycsapásra tört ki a rajongás helyette. Ez megijesztett. Egyetlen ellenvéleményt sem lehet hallani most Töröcsik szerepmegoldásáról vagy tehetségéről. Az egyöntetűen kollektív elolvadás mindig ijesztő.

Természetesen most ő lesz az ügyeletes zseni. A színházi szakma mindig kinevez valakit ügyeletes zseninek, mert ez fegyver a többiekkel szemben; mert nem kell a többiekkel törődni, ha csak egyért rajonghatunk; s már (felelőtlen) rajongásunk felment minket attól, hogy figyelemmel kísérjük a bontakozó tehetséget, a kínlódó és vajúdó tehetséget.

Kényelmes szokás.

Ha belehal művészileg: igazolni látjuk előítéleteinket.

Ha mégis naggyá lesz a gyötrelmes évek adójával: nélkülünk, az egész színházi szakma segítsége nélkül lesz azzá.

Színház, 1969. január

Osztoivits Levente: Álom a házmesterről és a cárról Bulgakov komédiája a Katona József Színházban (Részlet)

[...]

A színészi munka méltatását Töröcsik Marival kell kezdenem, aki a feltaláló feleségének, Zinaida Mihajlovnának a jelmezét öltötte magára, s aki lenyűgöző példáját adja annak, hogyan is kell megközelíteni és újratemetni hüen, okosan, alázattal Bulgakov világát. Ez a szerep első látásra periferikus jelentőségűnek tűnik, az alapproblematikához csak lazán és élénkítő-színesítő funkcióval kötődik, véljük. Töröcsik Mari megvilágosító erejű alakítása viszont pontosan azt segít megértetni velünk, hogy a fantasztikus-szatirikus főtéma mellett - s azt minduntalan modulálva - egy mélyen személyes melléktéma húzódik: a körülmények által álmokba kényszerülő, a rádiósított bérház perspektíváin, a jelen gravitációján túltörő „Mester” „Margaritakomplexusa” - miniatűr méretekben.

Az írógépe fölött elszundító Tyimofejev szerelmének alakulását is megálmodja, szerelmi életének lappangó bizonytalansága nagyítódik fel az irrealitás tükrében: a bizonyossággal birkózó gyanú komikus lidércnyomássá növekszik. Nagyon fontos: a feleség - *színésznő*. Bulgakov jól ismerte a színházi közéletet, annak erkölcsi világát, a szakma művészet jellegére alapozott, megideologizált amoralitást, a „túl jón és rosszon” tételeket, az érvényesülés, a játék során kialakuló lelki és testi közelség kísértéseit. De tisztában volt azzal is, hogy mindez nem föltétlenül törvény, sőt többnyire csak látszat. A kívülálló, aki a kulisszát valóságnak fogadja el, a maszkot természetes ráncnak-szörzetnek látja, a színpadi csókot is igazi, színpadon és kulisszákon túli szenvedélynek-kapcsolatnak tódítja tovább. Bulgakov Tyimofejev-jének a színházi világhoz semmi köze sincs. Kis szobájában, „cosinusok” közé elszigetelődve, feleségét elhanyagolva a „civil” gyanúját álmodja valósággá kettejük viszonyában. Álma a szerelem - következképpen: a megváltás - lehetőségében kétkedő, természeténél fogva magányos, rendkívüli, *ergo* ügyefogyott férfi álma egy asszonyról - a groteszk jegyében.

Mikor Töröcsik Mari először feltűnik a színpadon, két gesztusa és két szava után a homlokunkra csapunk: ismerjük! Tudjuk, honnan lépett elő: mi, nézők, és legalább fél évszázadra visszamenően nézőelődeink előre gyártott elképzeléséből, hogy ilyen a színésznő. Akkor is alakít, pózol, ha négyfal között maga van, akkor is színésznő, ha senki sem látja. Töröcsik imponáló könnyedséggel valósítja meg a mesterkéeltséget, természetes biztonsággal a stilizált természetellenességet. Bájolog és toporzékol, szენveleg és hisztérikus, hangulatait kaméleon-gyorsasággal váltja. Belső törvényszerűséggé tudja tenni a róla formált álmokképet: a lelke, a reflexei is ennek megfelelően mozognak. Tudjuk: az előre megkonstruált karakter milyen rettenetes veszélyeket hordoz magában. Ilyen esetekben a színész többnyire elmerevedik: a külsőségeiben kimódolt „figura” képtelen alkalmazkodni a változó helyzetek lélektani-tartalmi mobilitásához.

Töröcsik ezt a problémát az igazán nagy művészek fölényével oldja meg. Sohasem veszíti el, egyetlen pillanatra sem, a Tyimofejev álma révén rákényszerített - immár valóságosnak átélt - jellemvonásokat, külsőségeket, s ugyanakkor hajlékonyan idomul a groteszk látásmód által engedélyezett keretek között az egyes szituációk sajátos lélektani követelményeihez. Tehát egy nagy paradoxont valósít meg: irreális közegben, fantazmagóriaként természetes törvényszerűséggel létezik. Pontosán ezért köszönhetjük neki az előadás legmeggrázóbb, legbulgakovibb pillanatát. Tyimofejev felébred, a látomásnak vége. Belép a feleség, Töröcsik Mari, s a néző *most* józanodik ki igazán. Fáradt, kimerült, közönyös

nő járkál ismerősen, rutinszenvtelenséggel a kis szobában, s vet oda visszafojtott idegességgel, palástolt türelmetlenséggel egy-egy szót az álmot és valóságot még összemosó férjnek. Nincs kifestve-kimázolva, sápadt szürke, mint a színésznek előadás után. S hogy ne lássék a paróka alatt megrokkant *vagy* amúgy is gondozatlan csutak-frizura, a feje be van kötve, mint a színésznek általában előadás után. Törékeny, elnyúzott asszony, nem vonzó most sem: hidegen nézzük, és szánjuk talán. Ő a hétköznapi, az elnyútt valóság, s már arra sem lehet ereje - véljük -, hogy az analitikus geometria labirintusaiban kóválygó férj bizonyosság-komplexusait - ágyban vagy ágyon kívül - feloldja. Tyimofejev álmanak és Tyimofejev 1930-as valóságának szembesítése legteljesebben Törőcsik Mari alakításának köszönhető. S ebben nyilván oroszlánrésze van e kiemelkedő produkció megépítését segítő rendezőnek is.

[...]

Mihail Bulgakov: *Iván, a rettentő*. Katona József Színház. Rendezte: Iglódi István, díszlet: Bakó József, jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Major Tamás, Sztankay István, Sinkó László, Törőcsik Mari, Pártos Erzsi, Horváth József, Gyulay Károly, Szendrő József, Kalpagos Sz. Ágnes, Sugár Lajos, Gyalog Ödön, Kun Tibor.

Színház, 1970. május

Emődi Natália: Jegyzetek az Iván, a rettentő próbáiról
Dramaturgiai előkészítés
(Részlet)

[...]

[...] a filmszínésznő-feleség, Törőcsik Mari, akit a szerető féltés először szerepet játszó, kedvesen léha teremtésként vetít elénk, s oly ragyogó elegánsan, ahogy csak egy üres zsebű férj képzeletében élhet a felesége. Majd a figuraváltás bravúrjaként a csicsergő-csipogó primadonna, Zinocska után az egyszerűségében is finom és elegáns, a fáradtan is vonzó színésznőt, Zinaida Mihajlovnát mutatja meg Törőcsik, mint az álomkép ellenpontját.

Mihail Bulgakov: *Iván, a rettentő*. Katona József Színház. Rendezte: Iglódi István, díszlet: Bakó József, jelmez: Schäffer Judit. Szereplők: Major Tamás, Sztankay István, Sinkó László, Törőcsik Mari, Pártos Erzsébet, Horváth József, Gyulay Károly, Szendrő József, Kalpagos Sz. Ágnes, Sugár Lajos, Gyalog Ödön, Kun Tibor.

[...]

Színház, 1970. május

Benkó Tibor: Tolnay Klári, a riporter
(Részlet)

[...]

Nem is gondolok arra, hogy valamennyit ismertessem, csak egy-egy közérdeklődésre számot tartó gondolatot szeretnék kiragadni a Márkus Lászlóval és Törőcsik Marival 'készített Tolnay-interjúból.

Márkus László: - Szerintem nincs színházi válság, amiről egyébként divatos beszélni, mert a színházak nem mennek rosszul, csak az a baj, hogy kicsit sablonosan gondolkodnak a rendezők, a színházvezetők, nemcsak darabban, hanem a színészek foglalkoztatásában is. Szereposztásokat nem mindig kellőképpen csinálnak a színházban. A szereposztások elég sablonosak, vagy hogyha kísérletezni akarnak, akkor nem megfelelően osztják ki a szerepeket.

Tolnay: Azt akarod ezzel mondani, hogy túl biztosra mennek a szereposztásban, tehát az adott szereplők megvannak a színházban, nem is próbálnak egy ellentétes szereposztást?

Márkus: Erről van szó pontosan, bár volt már alkalom arra, hogy csináltak ellentétes szereposztást, ami persze nem sikerült. De ez, szerintem, csak véletlen. Én olyan emberekről beszélek, akik tehetségesek és már bebizonyították azt, hogy mit tudnak, s én ezekkel nagyon szívesen próbálnék. Például veled egy komika-szerepet nagyon szívesen eljátszanék.

Tolnay: Vállalom, nagyon boldogan vállalom ...

Törőcsik Mari is hasonló gondolatot mondott el Tolnaynak: hibáztatta színházi rendszerünk merevségét, főként azt, hogy egyes ismertebb színészeket nem hívnak meg vendégszereplésre, s így nincs alkalom arra, hogy a magyar színészek legjobbjai néha egy színpadon találkozassanak. Elmondotta, milyen szívesen játszana együtt például Darvas Ivánnal vagy éppen Tolnay Klárral. Ez legalább olyan elérhetetlen vágy, mintha egy külföldi társulat vezető színészeivel kerülne egy darabba.

A Színházi Magazin rendszeres hallgatói joggal mondhatják: Tolnay Klári riportjai hallgatva jóval nagyobb élményt adtak, mint így, leírva. (Különösen nagy visszhangot váltott ki a Törőcsik Marival folytatott beszélgetés, amelyből ezúttal csak néhány mondatot emeltünk ki.) Azt hiszem, így is van. Az írás képtelen visszaadni az élő beszéd varázsát, az érzelmek, indulatok, a hallgatások apályát és dagályát. Gondolom, Tolnay jól tudja ezt. Ezért is vállalkozott rádióriporterségre.

Színház, 1970. november

Pályi András: *Törőcsik Mari* Major cirkusz-színházában

Törőcsik Mari a színpadon áll. Szótlanul, mozdulatlanul. Egyike a sok megnyomorított, rabszolgasorsú angolai fekete asszonynak. Körötte szavak, mozdulatok, zene és ének kavargó a színpadon, s én egyre őt nézem: vajon az imént elhangzott szavainak szuggesztivitása sugárzik hallgatásából is, vagy épp ellenkezőleg, e mozdulatlan-néma testbeszéd tölti fel utólag - és előre - a kiejtett szavakat? Nem tudom. Talán nincs is válasz erre a kérdésre. A válasz: ő maga, a színpadon jelenlevő színész.

Fekete asszony? Nincs maszkírozva. Nincs kelléke. A kellék is ő maga. A mozdulatai. A mozdulatai, melyeknek egy-egy újabb modulációja egy-egy időben, térben, világnézetben más karakterű figurát idéz, jelenít meg a színen, amihez legfeljebb egy kötény vagy kendő segítségét kéri. És mégis ugyanaz a Törőcsik Mari. Ugyanaz a színész, akiben már nem is színész mivoltát csodálom, nem is azt, hogy hét szerepet formál meg egy este, nem is a bravúros váltásokat, a finom karakter-rajzot, hanem a benne magában megjelenő drámát.

Törőcsik Mari a színpadon áll. S miközben noteszomban sokasodnak a jelzők játékaról (Törőcsik imponáló sokarcúságával mindig a jelzők halmozására csábítja a kritikust), egyszerre megérezem, hogy nem is ez a lényeg. Megérezem, hogy itt rendkívüli dráma folyik, elemi dráma, amihez neki személy szerint köze van. Talán nem is *játszik*, talán csak a kritikus lesi meg „bravúrjait”, ő nem is tud róluk. Hisz nem bravúros színész. Nem sztár. Jelentéktelen. Magára vonzza a tekinteteket. Színészi bravúrt, technikai fölényt, akrobatikát és szép szövegmondást mások is produkálnak itt, *A luzitán szörny* előadásán is. Ő mást ad. Valamit, ami több is, mélyebb is ennél. A lelke mélyén rejlő szorongást, elénk tárt lelkiismeret-vizsgálatot: lelki ütközetet, mely a szemünk előtt folyik le, sőt nem is a „lelkében” (hisz a legparányibb szentimentalizmus is hiányzik belőle), hanem mozdulatokba, arcvonásokba, kéztartásokba, rezdülésekbe objektivizálva.

Törőcsik önmagában egy teljes színház: alakításában mintha szó és gesztus egyszerre születne. S ezúttal így is történik: Weiss oratóriumszövegeit ő teremti színházzá, a dokumentumot ő forrósítja drámává.

2.

Amikor *A luzitán szörny* - eredetileg *A luzitán madárijesztő* címmel - a Vietnam-vitairattal együtt a Modern Könyvtár köteteként magyarul napvilágot látott, kevesen hitték, hogy ebből az oratórium-szövegekönvből élő színház születhet. Major Tamás e kevesek közé tartozott: rendületlenül hitt a színpadra állíthatóságában. S aki kételkedve és előítélettel ül be a Katona József Színházba, annak maga az előadás bizonyít: a játék köröttünk és velünk folyik, ének, tánc, szorongás fog egybe, oldottan és aggódva leszünk részesei e színházi varázslatnak, melyben leplezetlenül agitálnak a gyarmati uralom és az imperializmus ellen.

Peter Weiss nyersanyagot szállít a színháznak. Szerzői utasításokat, színpadi instrukciókat nem is találunk műveiben. *A luzitán szörny* ugyanolyan oratórium-szövegekönv, mint mondjuk, a *Vietnam*, adatok, tények, vezércikkek és riportok szolgáltatják e dráma alapanyagát, mely valójában nem is dráma, inkább dialógusokban fogalmazott politikai költemény, vitairat, mint a *Vietnamdisputa* címe mondja. Major Tamás zenét és játékot álmodott e száraz adathalmazhoz, fel kívánván oldani a vitairat merevségét.

Ez a játék úgy kezdődik, hogy a későbbi agitációs komédia részvevői a nézőtér legkülönbözőbb pontjairól előszaladva hatalmas szörnyet építenek a színpadon heverő limlomokból - és azzal zárul, hogy a szörnyből (annak szöveg szerinti halála után) előbújik a Szörnyet játszó színész, s a többi karakterfigura is eldobja kalapját, sapkáját, kizsákmányolók

és kizsákmányoltak egyaránt kilépnek szerepükből, s együtt éneklük boldog-groteszk dalukat a Szörny haláláról.

Mindennek természetesen így kevés alapja van a Weiss-féle szövegekben. Az előadás tehát feleselni kezd Weiss-szel. Weiss patetikus-abszurd oratóriumát Major Tamás komédiának fogja fel; komédiának, mely mégsem könnyű és főként nem olcsó szórakozást ígér, komédiának, azaz játéknak, melyben a színészek beöltöznek, melyben szerepet kapnak, s e szerepek sora, egymáshoz fűzése mondja el azt, amiről Weiss vallani akar. Persze mégsem egészen azt: hisz a keret, melyben a Szörnyet felépítik és végül kibújnak belőle, a keret, melyben az „uralkodó osztályról”, az elnyomókról kiderül, hogy végül ők is csak színészek, akik *játszanak*, tehát az egész előadás, bármennyire agitatív, csak komédia, eltér Weiss-től. Mégis úgy tűnik, hogy Major Tamás épp ezzel a hűtlenséggel, amikor is kevésbé ragaszkodott a gondolkodó politikus Weiss elképzeléseihez, volt igazán hű az író Weisshez.

A darab társadalmi élességét ugyanis bizonyos mértékben feloldja, hogy amit Peter Weiss a három Beszélőnek szán a mű elején és végén (a Szörny felépítését, majd pedig halálának dicséretét), azt a rendező a játék összes szereplőjére kiterjeszti, s még egyet csavarva a játékon (hogy tudniillik a színész kibújik a szerepéből, és a néző cinkosává válik), elmossa a társadalmi-politikai határvonalakat.

Csak hogy ezek a határvonalak, e társadalmi-politikai helyzet olyannyira evidens a magyar néző számára, hogy épp a Weiss-féle patetikus-didaktikus hangütésű, komolyra vett tálalás idegesítené őt a legjobban. S így a politikai manifesztációt komédiára átültető játék a Katona József Színházban telitalálatnak hat: ez az előadás, mely elsősorban játszani hívja a nézőket, mindjárt felold egy sereg előítéletet és rossz beidegződést, s a játék során még arra is lehetőség nyílik - nem is akármilyen! -, hogy a színházi élmény valamennyiünk szunnyadozó lelkiismeretét ébresztgesse, felkavarja.

3.

Az előadás atmoszféráját tehát a legkülönbözőbb színpadi hatáselemek felfokozott használata teremti meg, az az öröm, hogy játékból mi mindent elkövethet az ember a színpadon, azaz a *commedia dell'arte*, a cirkusz, a népi komédiázás stb. eszközeinek korszerű (néha kevésbé korszerű) alkalmazása. Major Tamás maga is hivatkozott előzetes nyilatkozataiban a Living Theatre előadásaira, a *West Side Story*ra vagy a *Hair*re, melyek hasonló utat próbáltak, ezzel meg is jelölve saját rendezői törekvésének helyét a modern színházi kísérletek közt.

Amit azonban Törőcsik Mari mint „Harmadik Beszélő” teremt a színpadon, az mégsem cirkusz, nem is komédia. Azért nem, mert Törőcsiknél a technika, de még a játék is, sőt a fölényes technikával teremtett játék-mutatvány, ami önmagában is magas művészi teljesítmény lenne (mint ahogy az is az előadás nem egy kiváló alakításában), másodlagos. Csupán eszköz. Annyira csak eszköz, hogy egészen elhalványul, használatát szinte észre sem vesszük. Ez benne a *jelentéktelen*: hisz a többiek sokkal harsányabb színeket hoznak a produkcióba. De e mögött még van valami. Az, amihez eszközül szolgál: a színészi megélés. Valami, amitől a színpad legtörékenyebb és leghalványabb alakja kigyullad, saját sugárzása lesz, s a mágneses tér, amit maga körül teremt, néha az egész színháztermet betölti, magához ránt, s ilyenkor intenzívebben von bele a játékba, mint a színpadról le és följáró, táncoló, éneklő szereplők (ami önmagában természetesen szintén hatásos).

Törőcsik is énekel, táncol, pantomimet játszik. Emlékezetesen szép percek például, amikor a földimogyoró vetését imitálja. A tizennégy soros szövegből nemcsak önálló „szerepet”, szinte önálló drámát alkot. De nem is az a fontos, hogy tud élni a pantomim adta lehetőségekkel (és ez mégsem szöveg-magyarító akció, holott azt játssza el, amit mond), nem is az, hogy ebből a pár sorból, mely száraz szavakkal beszél el a földimogyoró vetésének

fázisait, kerek történetet teremt. A leglényegesebb, hogy az utolsó négy sor imádsága („Aztán várunk/esőre várunk/hogy megteremjen/mogyorónk a földben”) drámailag szükségszerűen, elemi erővel hangzik: itt értjük meg, hogy a gesztusok nem is azt jelentik, amit első szinten jeleznek (például hogy fog egy gallyat, barázdát húz, lyukat váj, magot vet stb.), hanem azt, amire közben - tudatosan - talán oda se figyeltünk: hogy kézmozdulataiban, ujjaiiban, arca egy-egy rezdülésében, háta görnyedésében egyre kiszolgáltatottabb, kifosztottabb, egyre nyomorultabb és elhagyatottabb lesz, annyira, hogy valóban nem marad más számára, csak ez a könyörgés, melyben immár leplezetlenül felszínre bukkan teljes árvasága.

De kié ez az árvaság, ez a kiszolgáltatottság? A szöveg szerint nem sokat tudunk az „eljátszott” fekete asszonyról. De róla van-e szó? A színpadon Töröcsik Marit látjuk. És kereshetjük a szavakat: alakítás? átélés? - de ezek pontatlanok. Amikor ott ülök a nézőtéren, egy percre sem kételkedem benne, hogy Töröcsik Mari *önmagát* szolgáltatja ki - nekem, a nézőnek. És ha valaki protestál, azaz tiltakozik, felráz, provokál ebben a színházban, akkor az ő: abban, ahogy magára húzza zsákvászón-kendőjét, s arról szól halk szavával, hogy napi tizennégy órát dolgozik a gyapotültetvényeken; abban, ahogy szenttelen mondataiban is feljajdul a fájdalom, mert eljött a Chef de Posto és elvitte a konyhókból az embereket; abban, ahogy börtön előtt ácsorgó asszonyok közt a kezét tartja, ahogy tekintetét felemeli; abban, ahogy egy-két bátorító szóra egyszerre asszonyi összenvedéssel vágja a „hatóságok” szemébe, ami néhány másodperce még összeszorította a torkát - mindebben már több van az átélésnél és az azonosulásnál.

Úgy érzem, Töröcsik Mari valahol igen mélyen szembesítette magát e megnyomorított afrikai világ asszony-, lány-, öregasszony-sorsával, s amit a színpadon a néző előtt megjelenít, gesztusban-szóban megfogalmaz, az nem a jellemző vonások kombinálása, felépítése (amire a legjobb értelemben vett hagyományos színjátszás alapult és alapul ma is), hanem e szembesítésből, e saját belső drámai megütközésből született *tudás*, mely ugyanakkor mégis elsősorban *emocionális* tapasztalat. Ha jellemez, ha figurát formál, az már ennek a tapasztalatnak konkretizálása. Ezért autentikus minden pillanatban. Elég annyit mondani, hogy „A madarak elmenekülnek” s a dokumentum-dráma a legelőbb és legigazabb színházzá változik át, egyetlen Töröcsik-mondattól forró lesz a levegő.

Még sokáig sorolhatnánk a példákat, s főként nem szabad megfeledkeznünk azokról a percekről, ahol minden szöveg nélkül teremt meg ezt a különleges színházi élményt: az első felvonás végi „Fuss el Nyuszi-testvér”-jelenetről, melynek épp ő, a némán-ijedten menekülő asszony ad drámai hevületet, vagy arról a kis epizódról, mikor a két nagy hangon prédikáló gyarmatosító közt lalázva-grimaszolva, s a szónoklat végére fricskákat kerekítve, valósággal megsemmisíti a két nagyhangú férfit. Mindebből tehát az is látható, hogy Töröcsik Mari is felel Weiss-szel, aki „a pszichológia eszközeit nem használja”, mint Major Tamás írja. Bár egy percig sem pszichologizál a dokumentumdráma ellenére. Megérti és éli a dokumentumot.

4.

Nem nehéz felfedezni az előadásban, hogy Töröcsik Mari színházteremtése más, mint ami *az egész* előadást jellemzi. Bár az együttes magas technikai felkészültséggel rendelkezik (még a főiskolásokból álló kar is), s néhány egészen kitűnő színészi teljesítményt láthatunk, elsősorban Iglódi Istvántól (hogy csak a Nova Lisboa-jelenetet emeljük ki). Mégsem arról van szó csupán, hogy Töröcsik „hálásabb” szerepet kapott, hogy a többiek csak egy-két betétet, jelenetet, epizódot lapnak.

Van Töröcsiknek mindjárt az előadás elején egy songja, melyről eddig szándékosan nem szóltam. Ez a song önmagában első látszatra nem sok lehetőséget tartogat: egy cselédlány (ekkor még Luzitániában, az anyaországban vagyunk), miközben úrnője haját keféli, elénekli egy napját. És most nem beszélünk a jelenet koreográfiájáról, melyben a hajkefélés

mozdulatai egybefonódnak a dallamba ringatózó test ifjú vágyakozó mozdulataival, csupán a szó szoros értelmében vett színészi megformálásra utalunk: a lefeszített ujjak szerény egymáshoz bújására, arra, ahogy valósággal elszundítja a lány dallam, s „elszundítok egyszer” - énekl, de fölriasztja a refrén (s ezzel már a refrénnek is drámai töltése lesz), majd végül ahogy „elnyújtózik” az ágyban: azaz arról énekel, hogy le is dőlhetne, „ha az úr omlettet nem kívánna”.

De ebbe már beleénekl-játssza az elnyújtózást, az elnyújtózásba az alvás utáni mámoros vágyat s egy kis erotikát is. Ez csak egy song. Amit benne Törőcsik megfogalmaz, azt itt legfeljebb csak jelezhetjük. Egy song, melyben minden gesztusnak, mimikának és dallamnak pontos egymásra utaltsága és funkciója van, s ezen túl olyan mélysége, ami egyedül a színházban lehetséges. Hisz Törőcsik, mint fentebb láttuk, nem illusztrál, egy művészi alkotófolyamat, művészi önvizsgálat tapasztalatát hozza a színpadra. S Törőcsik játékának ez az az aspektusa, mellyel az előadás talán egy kicsit adós marad. Adós marad a mélységgel, mely nélkül a „cirkusz”, a „komédia” nem tud igazán magas művészi hőfokra hevülni, s különösen nem Törőcsik árnyékában.

Kereshetjük természetesen Weissben is a hibát. Mert a darab nyilvánvalóan Salazarról szól, Portugáliát és a diktátort mégis elkereszteli Luzitániának és Szörnynek, de amikor a gyarmatokról hallunk, már nyoma sincs ennek az általánosító álnév-használatnak. A konkrét és általános vonatkozás ilyen felemás megoldása mindenképp megnehezíti a rendező helyzetét: egy „tisztá” dokumentumdráma, melynek előadásán a néző nem azt találhatja, hogy ez vagy az az *író* szerint most épp kire-mire vonatkozik, talán nagyobb lehetősége van *a rendezőnek*, hogy általános érvénnyel a magyar nézőhöz is szóljon. Így azonban jószerivel csak Törőcsik Marinak sikerül a nézőt mélyen megragadnia: mert ő valóban szenved az angolaiak szenvedése miatt.

Izgalmas kísérlet *A luzitán szörny* Katona József színházbeli előadása a provokatív politikai színház megteremtésére; olyan kísérlet, mely egyúttal rangos eredmény is, hisz ritkán látunk ilyen jól kidolgozott, egymásra hangolt ensemble-munkát színházainkban. S ezért a rendező és a színészek mellett dicséret illeti Szigeti Károly koreográfiáját, Daróczi Bárdos Tamás zenéjét és Keserű Ilona néha valóban bravúros scenikai megoldásait.

Peter Weiss: *A luzitán szörny*. Katona József Színház. Rendezte: Major Tamás; díszlet és jelmez: Keserű Ilona. Szereplők: Suka Sándor, Ungvári László, Györfly György, Rajz János, Zolnay Zsuzsa, Blaskó Péter, Horkai János, Gyulay Károly, Iglódi István, Horváth József, Törőcsik Mari, Csurka László, Velenczey István.

Színház, 1970. december

Molnár Gál Péter: Major Tamás cirkusza III.
(Részlet)

[...]

Törőcsik Mari Júliája [...] megtagadta valamennyi őst. Számúzta Paulay Erzsi, Környey Paula, Bajor Gizi, Szelezky Zita, Fényes Alice, Tolnay Klári, Várady Hédi és Ruttkai Éva alakításait. Nem tart közösséget velük. Egyetlen őse van csupán. A szerep legelső valószínű megformálója, a négyszáz évvel ezelőtti angol fiatalember. Törőcsik ugyanis nem leány-Júlia, nem a nyílófélben levő asszony, nem a szerelmi érzést kóstolgotó bakfis, az ismeretlen érzelmtől elkábuló és megmámorosodó gyermeklány, sem a szüleivel engedetlenkedő dacos teremtés, még csak nem is a szabadságáért küzdő gyerekemberke.

Törőcsik: fiú-Júlia.

Törőcsik: Robert Goffe.

Nem színháztörténeti bogarasság ez, mint Laurence Olivier londoni Júlia-alakítása, hanem egy finom és törekeny nő alakjára ráúztatott fiúábrázolás. Színháztörténetileg ezt megmagyarázhatná az Erzsébet-kori szokás, a női szerepeknek fiatal férfiakkal játszátása. Ez azonban csak magyarázná és mentegetné, de nem indokolná a szerep fiú-fölfogását. Az okok között nem legdöntőbb a színésznő alkata és életkora. Számunkra, nézők számára ez nem tenné kínossá vagy akár zavarossá a művészi élvezetet, még ha egy váltókorában levő színésznőnek mindig megrázó belső közdelemmel jár is, ha 14 éves kislányt kell alakítania.

Törőcsik egyike a leglégiesebb színpadi jelenségeknek. Törekeny, lányos bája, kissé éneklő beszéde, éteri mosolya, színészi alkata és érett mesterségbeli tudása könnyűvé tette volna neki a szerep szokványos elkészítését. Holdsugárból szőtt lehetett volna, virágillatszerű. Úgy suhanhatott volna a színpad deszkái fölött lebegőn, mint Titánia tündérműködése, vagy Mab- királyné mogyoróhéjfogatán. Ő a szerepeknek mégis háládatlanabb és nyersebb oldalát választotta. Mert nem csupán egyetlen megoldott alakításra törekedett, hanem részt kért Major színházából, szellemi-művészi társként. Mindebbe beleszínezhetett persze a félelem a mórifikálástól és az attól való irtózás, hogy bárki megvádolhatja azzal: lecsal korából és kellemkedett Júliaként. Ha Júlia fiú - megmutathatja, milyen egy nő. Nem azonos vele - hanem képes művészi ábrázolásra. A színházi virágkorokban a görögöknél csakúgy, mint a japánoknál vagy a hagyományos kínai színházban, az Erzsébet-korban, a jiddis színjátszásnál és a keresztény iskoladrámánál: a nemcsere, túl azon, hogy a színház szertartás-jellegére utal (a papok mind férfiak), a meg nem felelés, a másnak látszás és az alakoskodás mágiáját is előállítja. Sejteni engedi a teátrális szokások vagy a színházi konvenciók eredetét is: a játzó személy varázserőhöz jut azáltal, hogy magára veszi a legyőzendő alakját.

Túl mindezen, Majort nyilván az a megfontolás vezette Júlia fiúsításában, hogy a női főszerep cselekvőbb, elszántabb akaratú vonását emelhesse ki. Júlia alakja az évszázadok során befertőződött közhellyel. A közhely az erkélyjelenetből vezette be, eredeztette az alakot. Minden színházi elemzés ide összpontosította a figura magvát, itt lelte meg a legerősebb hatást, és itt vélte fölfedezni a szerep lényegét. S ez a saját szempontjukból helyes volt. Hiszen ha Júliát kizárólagosan szerelmes fiatal lánynak tekintjük, és semmi többnek, akkor a legtisztábban itt kapható rajta a szerelmen. Az erkélyjelenet - és ez a dráma sok elemzőjének föltűnt már - olyan, mintha két költő állna egymással szemben, és versengve hordana össze finomkodó irodalmi képeket, sziporkázó hasonlatokat, mesterkéltszó játékokat.

A darabban az erkélyjelenet a legoperaibb. A tragédia legnagyobb részében azonban Júlia cselekvő, dönteni képes, határozott egyéniség. Nemcsak az ébredés jelenetében, amikor

a nászéjszakától elkábult Romeo maradna még, de Júlia az, akinek eszébe jut a veszedelem, és józan realitásérzéssel elküldi szerelmét, hogy így megtarthassa. Júlia férfias aktivitása Romeo nőiesen hangulati hisztériáival szemben még erősebben érzékelhető. A fiút elsodorják a pillanatnyi hangulatok. Képes földre vetni magát és hemperegni hisztériájában. Fölvad a percben, és megszűnik számára minden, ami azon kívül van. A lány még a legmegrendítőbb pillanatokban is világos fejvel gondolkodik. Tybalt halálának, a férje gyilkossá levésének híret így fogadja: „Dajka: *Dicsérnéd azt, ki bátyádat megölte?* Júlia: *Gyalázzam azt, ki férjem és uram? ...*” stb.

A tiráda mindaddig retorikusságában élt. A szép szavakat kedvezett, és csupán a lány belső zavarát tükrözte. Major és Töröcsik most fölfedezték benne az elemző ész higgadtságát, az események logikus végiggondolását. Ez a Júlia okos teremtés, akit elsődlegesen nem indulatai vezérelnek, hanem az, hogy meg akarja érteni helyzetét, és ki akarja vágni magát szorításukból. Ugyanígy (a Shakespeare-kiadások szokások szerinti fölosztása szerinti III. felvonás 5. színében), amikor a Dajka rá akarja venni Párisra kötendő házasságára, a lány így szól: „*Csodás, hogy érted a vigasztalást. Most menj anyámhoz: add tudtára, hogy Lőrinc baráthoz mentem gyónni, mert Atyámuram meg mertem bántani.*”

Ezt a fordulatot rendezők és színésznők úgy szokták értelmezni, hogy Júlia sérelmesnek tartja a Dajka árulását. Fölháborodik állhatatlanságán és hirtelen elhidegedik gyermekéveinek hű barátjától. Kapcsolatuk átalakul úrnő és szolga viszonyává. Eszerint már parancsolóan mondja cselédjének: „*Most menj anyámhoz...*” Töröcsik azonban nemcsak a szerelmes lány háborgását mutatja föl, hanem a jellemes ember fölháborodását is, a hűtlenség és a köpönyegforgatás, a vélemények gyors cseréje láttán. „*Csodás, hogy érted a vigasztalást*” - gúnyosan hangzik szájából és keserűen is. A következő sort pedig - „*Most menj anyámhoz...*” - már a fölismert helyzet egyetlen lehetséges megoldására nézvést mondja. Szövetségese elárulta. Más nem tehet: alakoskodni fog, színleg belemegy a tervezett házasságba, hogy haladékat nyerjen, és tanácsot kérhessen Lőrinc baráttól. Miután azonban Júlia nem képes hazudni, innen kezdve igazat hazudik: „*Lőrinc baráthoz mentem gyónni, mert Atyámuram meg mertem bántani.*” Valóban ezért megy, hiszen atyját meg kellett bántania, mivel az teljesíthetlent kért tőle.

S ugyanez az igazat hazudó magatartás ismétlődik Párisal találkozta Lőrinc cellájában (IV. I.): „Páris: *Örömmel látom jönni hitvesem.* Júlia: *Örömmel látna tán, mint hitvesét.*” Vigjátéki visszavágás. „Páris: *Csütörtökön kell azzá lenni.* Júlia: *Úgy lesz, mint kell.*” Vagyis: ahogy érzelmeim és esküvésem rendeli, s nem ahogy atyám. „Páris: *A szentatyához gyónni jön talán?* Júlia: *Önnek gyónnék, ha ezt elárulom.*” Kitér az egyenes válasz elől, csak hogy hazudnia ne kelljen. „Páris: *Csak azt vallja meg néki, hogy szeret.* Júlia: *Önnek vallom meg, hogy szeretem őt.*” Kétértelmű válasz ez is, mint Párisal való egész szópárbaja. Szabályos vigjátéki helyzet, sorozatos félreértésekkel, néhol Hacsek és Sajó szándékoltan együgyű félrehallásainak szintjén: „Páris: *Enyém az arca már, ne sértse meg.* Júlia: *Való igaz, hogy arcom nem enyém.*”

És anyjának a hálószobában (IV. 3.) is igazat hazudik, amikor engedelmességet színlel, csak hogy magára hagyják, és megihassa az altató italt. Nyakas és elszánt, értelmes magatartása vigjátéki elemet lop a tragédiába. Talán azért, mert a dialektikus látás és tehetség mindig humoros, vagy azért, mert csökötten grotesknek érezzük, hogy szerelmes nő, hát még egy szerelmes fiatal lány okosan és elemzően gondolkozzék, és körültekintően mérlegelje helyzetét.

Az erkélyjelenetben is okos teremtés Töröcsik Júliája. Nem megmámorosultan, nem révetegen jön ki az erkélyre, hanem fölborzolt gondolatokkal. A bál után egyszerre minden kétségessé vált számára. Megbolydult eddig sima értékrendje, és ezt az újonnan teremtődött világot kell végiggondolnia éjszakai egyedüllétében. „*Ó, Romeo, mért vagy te Romeo?*” Mindaddig ez a közismert „szám”, a szerelmi betét, a nagyária címének, kezdetének

bemondását jelentette, és megnyitotta az áradó szavak zsilipjét. Töröcsik most szinte töprengve ejti ki a sort, és ahelyett, hogy daloltatva ívelné, szavakra bontja, értelmezi. Mindaz, ami ezután következik („*Csak neved ellenségem, nem magad...*” stb.) szintén nem szerelmi ének, nem lángoló szavakat, hanem boncolgatás, mégpedig beléhelyezve kettejüket a családi viszály közegébe, amit az érzelmes retorika ki szokott lúgozni, el szokott mosni. Ebben a rendezői értelmezésben Júlia minden szava a meg nem részegült valóságérzékből szólal meg: „*Hogyan jöttél be hozzánk és miért? A fal magas, megmászni oly nehéz...*” Már-már groteszk, ha egy szerelmes lány első éjszakai találkozásán ennyire körültekintő, de még itt is képtelen felejteni a veszélyt: „*S e hely, hol állasz, vesztőhely neked, Ha rokonaim megpillantanak...*” Rómeo válasza gálánsan retorikus. Ő nem érzi a pillanat valóságát: „*Szerelmem könnyű szárnyán szálltam én. A vágnak gátja kőfal nem lehet. S míg van reménye, vakmerő a vágy: Rokonaidtól meg nem torpanok.*”

Júlia ismét a valóság földszintjére vonja le beszélgetésüket: „*De felkoncolnak, hogyha itt találnak!*” Töröcsik kézmozdulatai nem repkedőek, és nem szépelegnek az éjszakában. Meg sem kíséri ívelő karmozdulatokkal lággyá lírizálni erkélyi megjelenését. Gesztusai szárazak és magyarázóak. Szinte teoretikusa itt a szerelemnek. Magyarázólag taglalja kettejük helyzetét. Realitásérzéke elképesztő. Lassan Romeo lángolásába is bele tudja plántálni a gyakorlatiságot. Ez társulásuknak talán legmegragadóbb modern mozzanata. Romeo rajong az éjben: „*Ő szólított, az én egyetlenem! Ezüst csengő a kedves hangja éjjel: Szomjú füleknek álmatag zene!*” S Júlia kizökkenti egy éles váltással: „*Pszt! Romeo! .. Hány óra tájt küldjek majd válaszáért?*” Rómeo felelete - „*Reggel kilenckor*” határozott határozatlanságában annyira nevetséges, mint a *Hyppolit*, a lakáj híres burleszk-tréfája: „*Hány órára parancsolja a fürdőt? - Nyolcra.*”

Mondják: a szerelem hiányzik az előadásból. Nem szeretik egymást a szerelmesek, panaszozzák. A vágy és a szerelmi tűz eltűnt - siratják. De valóban hiányzik a szerelem? Vagy a szerelemnek csupán megszokott színpadi megjelenése? Vagy azok a színészek hiányoznak, akiktől megszoktuk, hogy szerelmesek a színpadon. Három különféle dolog keveredik össze a vádakban és panaszokban: a) Júliát és Romeót nem találják szépnek, hanem b) brechtien elidegenítettnek, regényességüktől megfosztottnak és c) nem a szerelem istenének gyermekei ez alkalommal, hanem a társadaloméi.

Vegyük sorra a kifogásokat: a) Sztankay tömzsisége és Töröcsik szárazsága valóban kizárja-e annak a lehetőségét, hogy színpadi szerelmesek legyenek? Ezt senki sem állítja, hiszen a *Fanny hagyományaiban* vagy a *Varsói melódiában* és másutt is, gyönyörűségszerző színpadi társaknak bizonyultak.

Persze másról van szó. A szereposztás kesztyűdobás a közizlésnek. Töröcsik és Sztankay nem a naiva és a szerelmes színész szerepkörét tölti be: mindketten jellemszínészek, hiszen a cél Júliának és Romeónak jellemzereppé visszaalakítása volt. Hevesi Sándor híres mondását kell ismét idézni: nem az a jó szerelmes színész, akit szeretni lehet, hanem aki szeretni tud. Nem a nézőnek kell elolvadottan néznie a bájos kicsi állatkákat, hanem a színésznek kell megmutatni a szerelem mibenlétét.

Tisztázni kéne azt is, mit nevezünk szerelemnek, megszünteti-e a szerelem a környező társadalmat és annak hatását, kivonulhatunk-e szerelmünkkel a társadalomból, és mentességet ad-e az érzés az alól, hogy a törvényszerűségek ránk is vonatkoznak. Tisztázni kellene azt is, hogy ha a szerelem nemcsak lobogó karok és lobogó szavak a holdfényben, nem csupán kitért karokkal lábujjhegyen egymás felé futás, és nem is csupa állandó lelkesültség és átszellemültség. Kell-e a romantika színjátzó kelléktárának valamennyi eszköze, még megmodernítetten is, ahhoz, hogy higgyünk a színpadi szerelemben?

Amikor az erkélyjelenetben Töröcsik és Sztankay leülnek és lábukat lógázzák a mélybe, hosszan, elmerülten és szemérmes gyönyörködéssel nézik egymást, ennél szebb és

tömörebb ábrázolását a szerelemnek ritkán láthattuk. És vajon nem azt hiányolják-e a panaszlok, hogy ezt a gyöngéd állapotot a rendezés nem terjesztette ki az egész előadásra?

Amikor a Szolga kérésére Romeo felolvassa az estélyre hívott vendégek névsorát, és a felsorolásban odaér, hogy „szép unokahúgom, Rozália”, Sztankay megáll az olvasásban, hosszú szünetet tart, felnéz, és olyan lassan olvassa tovább: „*Livia, Signor Valentino és unokaöccse, Tybalt, Lucio és a nyájas Heléna...*” hogy érezzük fölfokozott szívdobbanásait, amit a szeretett névvel való váratlan találkozás idézett nála elő. Szinte beleszorul Sztankayba a levegő, és nyilvánvalóvá válik, ha ennyire szereti Rózát, akkor el kell menni a veszélyes bálba. S ha Rózát ennyire tudja szeretni, mennyire szereti majd Júliát?

Amikor pedig a bál utáni reggelen barátai ugratják, hamar vált át az emlékein kérődző ábrándos ifjúból szeméremből a vaskos tréfákat értő nagyszájúvá. De a szópárbajban és élcfaragásban lendületesen csatázó ifjú képe (II. 4.) visszarímel az I. felv. I. színben látható fiatalemberre, aki Róza szerelme fölött vaskosan élcel. A két hasonló jelenet között mennyi a különbség! A korábbiiban a kézzelfogható meghallgatásért csengő, a nemiségre megérett ifjú tréfáit halljuk, a későbbiekben a tréfák az igazi érzés leplezésére szolgálnak. Sztankay a szemérmetlen viccek mögé rejti szemérmét.

b) Elidegenítettségük nem a szereptől, nem Shakespeare-től távolít el, hanem a romantikától, a XIX. század fölfogásától, a szokványcukrozottságtól. Való igaz, *hogy* az előadásból eltűnt a szerelem regényessége. Viszont cserébe kaptuk az igazságát, s ez van olyan szép és lebilincselő, mint az eddig kínált tarka máz. Tény, hogy nem andalít el a szerelem ilyen ábrázolása, nem nyugtatja meg a nézőt, de nem is célja ez. Sokkal inkább annak a megmutatása a cél, hogy mennyi lelemény, mennyi ébrenlét, mennyi ravaszság és harcos elszántság szükséges emberi boldogságunk kiteljesítéséhez. Rómeo és Júlia szerelme ebben az előadásban több a romantikusan értelmezett szerelemnél: két ember szövetkezése ez az életre. Társulás, egymás vállalása. Szerelmük több, mint szerelem: az élet teljessége, az egyéniség leggazdagabb kibontakozása.

c) Mit jelent az, hogy nem elvont szerelmesek, hanem társadalmi lények? Nemcsak azt, hogy a két család széthúzó viszála áll boldogságuk közé, hanem hogy mindaz gátolja boldogságukat, ami ezt a viszályt létrehozta.

[...]

Shakespeare: *Romeo és Júlia* (Nemzeti Színház), rendező: Major Tamás

Színház, 1971. június

Szántó Erika: Romeo és Júlia, tíztől kettőig (Részlet)

[...]

Júlia. Törőcsik. Azt hiszem, minden színész szeretne önmaga számára is megnyugtató választ adni arra a kérdésre, hogy módszere „átélő” vagy „szereplő”-e... Pedig szinte elválaszthatatlanul szereplő és átélő is, hiszen a munka folyamán bármelyik mozzanat kerül is előtérbe, a valóság átélésének képessége (színpadon kívül) teszi hitelessé, igazzá azt, amit a színpadon tesz.

Törőcsiket nem a nyolchetes próbaidőszak készíti fel Júlia szerepére, hanem mindaz, amit mint művész és ember megélt. A feladatot azonban nemcsak önsúlya terheli, hanem a műhöz kapcsolt színháztörténeti kegyelet s ha gyomány, hogy Júlia szerepének eljátszása valamiképp pályacsúcsot vagy legalábbis egy nagyon fontos életszakasz összegzését jelenti. Ebben a hangulatban indulnak a próbák a háziszínpadon.

A nagyszínpad az első időszakban foglalt: idefent a munka egy kötetlen, sok érdeklődőtől kísért beszélgetésre hasonlít. Törőcsik látszólag nem vesz részt ezekben a „beszélgetésekben”, félrehúzódik, legszívesebben eltűnik szövegének kéziratpaksamétája mögé, mint a kisgyerek, aki azt hiszi, ha ő nem lát, őt sem látják. A többiek derűsek és bizakodóak. Major cseveg, mindenkit meghallgat, végeredményben minden javaslat jó, sőt kiváló. De az ötleteket félreterdzi. A darab mondatait egyelőre nem ötletekkel kell megtűzdelni. El kell olvasni ezeket a mondatokat. Minden mondatnak funkciója van. Mercutio csúfondáros, Romeót hajkurászó jelenetében hangzik el: „*Szólj egy jó szót cserfes Vénusz mamánknak. Vagy átkozd vaksi kölyköt, Cupidót, Ki olyat lőtt az egyszeri királyba, Hogy majd elepedt egy koldus lányért.*”

A szöveg hullámán el lehet ringatózni értelem nélkül is, de humora, képtelensége csak akkor kerülhet napvilágra, ha világossá válik, hogy ezek a sorok a balladai Cophetua királyra emlékeztetnek, aki vakságában kolduslányt szeretett. Mercutio Romeo érzéseit jellemzi így: a „koldus lány” előtt kicsit elnyújtott szünet jelzi az égretörő szerelem nevetséges földrehuppanását. Major egyelőre itt-ott beletép a darab szövegébe, *az egészre* csak az erkélyjelenet nyújt rálátást.

Az erkélyjelenet - műre aggatott közhelyek foglalata. Szavalták már, mint egy költeményt. Volt bájos duett, könnyesen megható és könnynyeken át megmosolyogtató, szép párjelenet, melyben Júlia szépséges ruhája kitűnően „mutatott” odafent. A nyers, ácsolt próbadobogó olyan sivár, mint egy vesztőhely. (Végül alig különbözik az előadáson láthatótól.) Törőcsik felnéz a faalkotmányra, mint aki kételkedik, hogy ezen egyáltalán meg lehet állni. Odébb húz egy asztalt, a tetejére felállít egy széket. A szék támlája lesz az erkély korlátja. Erre a korlátra szüksége van, kihajlik rajta, görcsösen megragadhatja - részt vesz a játékban, tehát nem hiányozhat. (A próbák alatt Törőcsiknek sosem hiányzott kellék, díszlet vagy ruhadarab, amelynek csak díszítő, s nem *aktív* szerepe lett volna.)

Törőcsik felmegy az emelvényre. Romeo titkon az ő szépségét lesi, ezért áll az erkély alatt. De miért áll percekig némán odafent Júlia? A szép estében gyönyörködik? Vagy egyszerűen: tetszhet a közönségnek a virágdíszes erkélyen egy fénysugárban álló lányalak? Ezen az előadáson nincs virágdíszes erkély és csak a brechti józan nappali fény világítja meg a színpadot. Ha nincs semmi, ami a szem éberségét elaltatná, a helyzetet kell megoldani. Ez a pillanatokig tartó néma álldogálás értelmet, funkciót követel magának. Júlia első mondata a hallgatás után: „*Jaj nekem!*” Törőcsiknek az elviselhetetlenségig fokozódó izgalom megjelenítési lehetőségét kell megkeresnie, hallható szavak nélkül. Ez az izgalom elkísérte a bálteremből szobájába, majd ide, a szabadba űzte ki. Már tudja, hogy szerelme „sarja gyűlöletnek”. Beszél izgalmában, motyog magában, önkontrollja kikapcsolt. Mi árulkodhatna

jobban arról, ami elviselhetetlenül boldogító és elviselhetetlenül lesújtó egyszerre? A színésznőnek tehát hangtalanul kell beszélnie. De mit? Mondhatnánk: mindegy, a közönség nem hallja, akár halandzsázhat is. Csakhogy az egyre növekvő feszültséggel kiformált hangtalan szavak végül feljajdítják, s ha ennek a hangtalan beszédnek nincs feszültsége, a megszólalásnak sem lesz.

Törőcsik egyre nagyobb izgalommal mondja maga elé: Montague. Rámered a szóra, hiszen agyából-szívéből a bál óta minden más kiszorult. Arca a szerelmes és mégis iszonyodó felismerést követi: hiszen Montague! Vádlón, csodálkozva, döbbenet, szomorúan, elszántan, támadón, vágyakozva.

Major rábólint. Igen, ez az, amit keresni kell. Erről a néhány pillanatnyi álldogálásról, erről a drámai „holtidőről” kiderül, hogy a mű igazságának része. Keresni! - ez a próbákon használt leggyakoribb ige. Ez a keresés azonban kétirányú: célja nemcsak a mű értelmének feltárása, hanem annak az élmény- és érelemanyagnak az előbányászása is, amely a színészen rejlik, s alkalmassá teheti a mű tartalmának érvényre juttatására. Ez a probléma visszavezet az „átélés” vagy „szereplés” dilemmájához. Brecht szerint a színész „csak azért színlel, hogy a valóságot megmutassa”. De hiszen itt épp a valóság átélésének készsége a „szereplés” alapja, mert ha ez hiányzik, az „átélés” csak üres, hazug szereplés.

Az erkélyjelenet egyik próbáján Törőcsik arcán megjelenik a durcás gyerek fintora. Major azonnal megállítja: az előadás egyik veszélykísértete mutatkozott meg. Júlia szerepének egyik nagyon fontos kérdése, hogy milyen eszközök hozhatják felszínre Júlia kislány-voltát. „Kislánykodhat-e” Júlia? Az üres, a darab valóságától elszakadó „átélés” erre csábítana. Végül az a mondat, amelyet az is idéz, aki sose látta, olvasta a darabot, vezeti el Törőcsiket a megoldás lényegéhez: „*Ó, Romeo; miért vagy te Romeo? Tagadd meg atyád és dobd el neved!*”

Törőcsik sápadtan, törékeny-vékonyan áll a dobogó tetején, megkapaszkodik az asztal tetejére állított ingatag szék támlájába, s csodálkozó, a sors abszurditását dühvel tagadó, hetvenkedő kihívással a hangjában kérdez. A még keveset megélt ifjúság fejeződik ki itt, mert így perelni a boldogságért - a jogos járandóság öntudatával - csak megtöretlenül lehet.

Júlia szerepének belső ellentmondását Törőcsik nem megkerülni igyekszik, hanem átélni. Ez az átélés azonban nem a szerepformálás végeredménye lesz, hanem a végeredményhez elvezető módszer. Az értelem vagy az érzelem tornája ez? Mennyire mesterséges a kettéválasztás, hiszen a művész megélt érzelmek nélkül nem találhatja meg értelmé számára a kiindulópontot. „*Még nincs tizennégy*” - mondta ki Júliáról a shakespeare-i szöveg, de a shakespeare-i lángelme bőkezűen ráruházta mindazt, amit a szerelem mélységéről-magasságáról, fájdalomról, örömről, kemény hősiességéről és elgyengülő megadásáról és diszharmóniájáról tud.

A tizennégy éves Júlia azért bírhat a szerelmes asszony mindentudásával, mert érzelmei felnőtt ember-bátorsággal fegyverzik fel, s szembe mer nézni önmagával és a világgal. Ifjúsága mindenekelőtt abban fogalmazódik meg, hogy a világot nem mint megváltoztathatatlan adottságot érzékeli, s a „sors” nem megadásra, hanem lázadásra készíti. Júlia feltétlen hisz a boldogság jogában, az „*élni annyit tesz, mint boldognak lenni*” evidenciájában. Törőcsik a komoly méltóság kristálykeménységéből pattintja elő még a játékos évődés hangjait is. Ezért hiányoznak már az erkélyjelenet első „vázlataiból” is a kislányos repdesés közhelyei, s ezért tudja elkerülni az önsajnálatot, a szentimentális meghatottságot is.

[...]

Töröcsik és Sztankay számára a báli találkozás mindvégig nyitott kérdés maradt. Talán a legtöbb kínlódás tárgya, s a premieren is csak vázlat. Nehéz megtalálni, hogy a kezdődő szerelemnek ez a komolykodó „színháza”, amelyben Romeo épp a játékkal szeretné csókra csábítani Júliát, aki megint csak a játékhoz folyamodik, hogy tiltakozva engedhessen, miért nélkülözi épp a játékosságot. Talán a zsúfoltan egymás nyomában tolongó ötletek, a „zarándok-játék”, a „pálma-játék” fizikai megvalósítása szívja el a levegőt, s zárja Töröcsiket és Sztankayt is túlságosan önmagába. Pedig itt minden szó, minden ötlet, minden mozdulat a másiktól, a partnerből indul. Ha valahol elszakad a lánc, megszűnik kettőjük közt az áramkör, a kapcsolat, a játék erőtlenné válik, kihűl, hitelét veszti. Teljes lényükkel egymásra kell figyelniük, hiszen a játék csak a másiktól kaphatja indítékát. Csakhogy épp ez a játék válhat túlságosan bonyolulttá a színész számára, s megakadályozhatja, hogy önmagán kívül másra is figyelni tudjon. Ha ezt az ellentmondást nem sikerül feloldani, a jelenet megoldatlan marad, ritmusát a legnagyobb erőfeszítéssel s gyakorlással sem lehet megtalálni, s a szöveg belső *törvénye* rejtve marad.

[...]

Elveszett-e a műből a katartikus „happy end?” A próbákon a szemünk láttára talált rá Töröcsik, s egyre gazdagabbá tette érzelmmel, értelemmel. Január vége közeledik, mire a „happy end” pontosan kirajzolódik. Ez már az az időszak, amikor mindenki látni akarja *az egészséget*. A próbákon Major igyekszik „végigmenni” a mű teljes építményén. Néha egész jeleneteken átsiklik, mintha csak a szöveget akarta volna hallani, máskor makacsul visszatér egy-egy mondat hangsúlyproblémáira. Látszólag a színpadi beszéd apró hibáival bibelődik, s csak ha eredményt ér el, akkor válik világossá: a darab lényegének kis építőköveit szabadítja ki a rákérgesedett megszokás alól, s a dialektikus szemlélet felismerés-élményét teremti meg.

Töröcsik Lőrinc barát cellájában talál rá a „happy end” kiindulópontjára. Szinte könnyedén „fejt meg” azt az ellentmondás-láncolatot, amely a IV. felvonás helyzeteinek látszata és valóság tartalma között feszül. Lőrinc barát az altató hatását ecseteli:

*Ereidben is megáll a lüktetés;
Lélegzeted se jelzi majd, hogy élsz;
Ajkad, képed rózsái megfakulnak;
Pillád lecsuklik, mint a halál...”*

Töröcsik mosolygó megnyugvással hallgatja. S a boldogság hangján búcsúzik Magányos kriptabolt, tetszhalál, kísértő árnyak - és a boldogság? Nem igényel elvont spekulációt, hogy a szituáció összeforrassa a látszólag idegen anyagokat. Töröcsik nem *általános* érzelmeket játszik el, nem a szavak látszatértelméből találja meg saját magatartása indítékait, hanem a helyzet valóságába helyezi magát, s onnan merít értelmes szenvedélyt. Minden a boldogsághoz viszi közelebb, ami megmentheti a násztól. Ezért könnyű, majdhogynem izgatottan sietős a hazug bocsánatkérés is: a terv megvalósításához közelít.

Miért volt olyan nehéz, olyan kínlódó a magányos Júlia víziókkal zsúfolt monológja mielőtt a bűvös szert kiissza? Ebben a szorongásokkal telt szövegben az ösztön szava szólal meg, az idegek reflexe diktálja a kétséget: de mindez nem működhet gáttalanul, teljesen kivonva az értelem kontrollja alól, hiszen Júlia végül Romeóra köszönti poharát.

A különböző elemek egyensúlya néha létrejött, néha megbomlott a próbák során. (Mennyivel természetesebben sikerült ugyanezt a „feladványt” megoldani a II. rész kezdetén, mikor Júlia átkokat és szerelmes szavakat egyszerre szórna férjére, aki bátyja gyilkosa. Ott a váratlan „kijózanodások” okát a más hírre váró érzelmek állandóan felkínálják.) Az utolsó mondat, a pohárköszöntő így is telitalálat: „*Megyek, jó Romeo! Ezt rád köszöntöm!*” Töröcsik

mintha drága itallal teli kelyhet tartana, s fenéig üríti az „ünnepi” poharat. Ez a mozdulat is a végső „happy end”-hez vezet, amely nem tűnt el a műből, csak a „komolyan vett”, meséből kiemelt történetben szükségszerűen eltolódott. A kriptajelenetben sem a tragédia teljesedik be, hanem a szerelem. Már Júlia ébredése sem a megszokottan iszonyodó, hiszen a riasztó helyet szinte vonzóvá teszi, hogy a Romeóval való közeli találkozást ígéri. A valóság felismerése pedig a halált szelidíti barátságos, egyetlen megoldássá. Júlia legnagyobb rémülete, hogy nem lel elegendő mérget, s legnagyobb megkönnyebbülése mikor a tört észreveszi. Nem marad ideje önsajnálatra, a szituáció hamis, felszínes értelmezésére, a cselekvés hitele érzelmi hitelt teremt. „*Jer, drága tőr!*” Törőcsik mozdulata felidézi a „pohárköszöntőt”, hidat ver a két jelenet között. A „happy end” bevégeztetett.

[...]

Shakespeare: *Romeo és Júlia* (Nemzeti Színház), rendező: Major Tamás; Júlia: Törőcsik Mari, Romeo: Sztankay István.

Színház, 1971. június

Pályi András: Színészek keresztútjában
(Részlet)

[...]

Törőcsik Mari például igen gondosan felépítette Júliáját - belülről. Minden gesztusa és minden mondata jelzi ezt a tudatos belső építményt. Mégis *csak a* gesztusai autentikusak; azok viszont maradéktalanul: nincs egyetlen olyan mozdulata sem, melyben ne rezdülne meg valami a drámának ama *mélyrétegéből*, aminek kibontásával - a társadalmi-politikai közeg megteremtésével - Major Tamás oly elementáris erőket fedezett fel a *Romeo és Júliában*. Törőcsik Júliája mégis *modoros*. Abban a pillanatban azzá válik, ahogy megszólal. És nem arról van szó, hogy sajátos hanglejtése felett teljesen elvesztette volna az uralmat, hisz ugyanennek *A luzitén szörny* előadásán épp az ellenkezője történt. A különbség csak annyi, hogy Törőcsik Mari *ott* tudta, mi ellen protestál. Itt viszont nem tud mit kezdeni a lelki reakciókban pontosan felépített szereppel. Azaz átengedte magát a rendezőnek, *vállalja* az előadást, de mégsem tud teljesen *ráhangelődni*. Mert csak „szakmailag” oldja meg a szerepet egy olyan produkcióban, mely értelme szerint politikai-társadalmi állásfoglalás is. Nem hoz föl magából *filozófiát*. S ami már alkatából következik: ilyenkor a hangja árulja el a leghamarabb.

[...]

Shakespeare: *Romeo és Júlia* (Nemzeti Színház), rendező: Major Tamás; Júlia: Törőcsik Mari, Romeo: Sztankay István.

Színház, 1971. június

Padvi Andrea: Színház a televízióban (Részlet)

[...]

Lehetséges, hogy valaki kiváló televíziós színész, a színpadon viszont nincs kellő ereje; s persze az is lehetséges, hogy ugyanaz a színész egészen más erényeit csillogtatja meg a képernyőn, mint amelyekről színházi alakításaiban tanúságot tett. Törőcsik Mari legutóbbi színházi, film- és tévés szerepei például kitűnő lehetőséget kínálnának a színészi játék e „műfajainak” elemzésére.

[...]

[...] vegyük Törőcsik Marit a *Papírkivágások* című Przeździecki-tévéjáték főszerepében és mondjuk a *Varsói melódia* televíziós közvetítésében. Miért volt az előbbinek sokkalta nagyobb hatása a képernyőn, holott a *Varsói melódia* női szerepe tagadhatatlanul a legnagyobb Törőcsik-alakítások közé tartozott. Tegyük hozzá: a *színházban*. A képernyőn a legjobb operatőri munka, a premier plan technika gyakori használata sem feledtette el velünk, hogy a játék elsősorban *nem nekünk szól*, vagyis hogy a színész nem a kamerának, hanem a nézőtérén ülő közönségnek játszik. S ez óhatatlanul másodlagossá tette a televízióban ezt az elsőrangú színészi alakítást; ismétlem, nem azért, mert a színész nem televíziós személyiség, hanem mert ebben a játékban nem a televízióban kívánatos adottságait hozta felszínre.

[...]

Színház, 1971. október

Nánay István: A színpadi mozgás
(Részlet)

[...]

A luzitán szörny előadásának térkompozíciója is felvet néhány problémát. Major Tamás aktivizáló színházat akar teremteni, s ennek érdekében a nézőteret is bevonja a játékba. De nem elég konzekvensen. Két momentum ennek igazolására. A „nép” az egyes részek kezdő és befejező másodperceiben végigrohan a nézőtéren, egy ízben pedig Törőcsik Mari áttörtet egy szűk széksoron. Kérdés, hogy ettől, ha csak ennyi játszódik a nézőtéren, aktívabb lett-e a közönség? S ezzel függ össze a Csurka László-Törőcsik Mari páros jelenetének hatása. Amikor Csurka, a vád képviselője a színpadról a közönségnek címezi beszédét, akkor a néző úgy érzi, ő is az elnyomottakhoz tartozik. Majd lemegy a nézőtérre, s a nézők köréből hallgatja a vádlott, Törőcsik viszont-vádbeszédét, s most a néző egyszeriben a hivatalos vád oldalára kerül. A rendező szándéka szerinta közönség vádlott vagy vádló? Csurka László helyváltoztatása nyitottá teszi a kérdést. S mivel ez a játék, melynek alapján kinek-kinek a maga módján el kellene döntenie, hogy hová tartozik, csak egyszer zajlik le, értelme nem tudatosodhat. Az ehhez hasonló váltásokat többször meg kellene ismételni. Akkor a nézőknek valóban választaniuk kellene, hova tartoznak, s ezáltal aktivizálódhatnak.

[...]

Színház, 1971. december

Sziládi János: A példázat újratemtése
A szecsuáni jólélek a Nemzetiben
(Részlet)

[...]

Sen Te és Sui Ta

Miniszoknyás fiatal lány áll előttünk. Most szökött meg a gondok, a gyötrelmek helyéről a trafikból, ide hozzánk, az előszínpadra. Soványka, majdnem véznácska teremtés, valahogy olyan, aki nagyon tud fájni, és akinek soha nem volt igazi bundája. Szomorkás arcú lány, kevés boldogságú. És talán most igazán szép életében először. Most, amikor kezét hasára szorítja, és tudja, reméli, hiszi, hogy fia születik. Nem is születik. Már megszületett. Évekkel ezelőtt.

Most sétálnak. Sétálnak, nevetnek, beszélgetnek. Aztán futnak. Futnak, rémülten, zakatoló szívvel a rendőr előtt, mindenki előtt, aki megzavarhatja boldogságukat. Aztán újra sétálnak és nevetnek. A lányt, aki arról álmodik, hogy fia születik, Sen Tének hívják. És Sui Tó-nak is. Ő a szerelmes Sen Te, aki gondolkodás nélkül áldoz fel mindent szerelméért. Ő Sui Ta, aki hideg, józan fejjel számítja ki a korlátlan jószág még elkerülhető tragédiáit. Ő a mindenkit segíteni akaró, és a mindenkit önös céljai alá rendelő.

Hány arca van egy színésznek? Csak annyi, amennyit hiteles alkotásba tud ötvözni. Törőcsik Mari így sokarcú színész. S mintha ebben az előadásban - igaz, a szerep is alkalmas rá - egyszerre vonultatná fel a színek sokaságát, mintha külön bemutatót tartana átöltözésekből, belső lelki átváltozásokból: a színész más-más figurájú átlényegüléséből. A figurák változatossága, a színek széles skálája Törőcsik ábrázoló, megjelenítő művészetének gazdagságát jelzi. Az átváltások könnyed eleganciája viszont már mást mutat: Törőcsik és a megjelenítésre váró figura viszonyát. Azt a viszonyt, amit a legpontosabban a *tudatossággal* jellemezhetünk. Törőcsik nem egyszerűen *érzelmileg* tapad a szerephez, *nem azonosul a hőssel*. Vagyis végcélja nem az átélés, hanem a demonstrálás. *S* ezzel teremti meg a legteljesebb brechti alakítását a produkcióban. Igen, ezzel, mert a példázat szellemében, magas művészséggel emberi példázatot alkot.

Az együttes

A szecsuáni jólélek, a lényegét kiemelő túlzással szólva, egyszemélyes darab, ahol egyetlen színész játéka emelheti sikerre vagy buktathatja meg a produkciót. Minden szál az ő kezébe fut össze, s a többiek, bár fontosságukon ez mit sem változtat, csak színezik, pontosítják a történetet. Azt a történetet, ami Sen Te és Sui Ta példázataként tárul a nézők elé.

Majd harminc szereplő, ennyit igényel mégis *A szecsuáni jólélek* előadása. Egy színházban nagyon nehezen található harminc olyan színész, aki a szuverén alkotás szintjén tudná alkalmazni a brechti színjátszás sajátos követelményeit. Így viszont természetes, hogy az előadás szereplői saját művészi eszköztáruk fogalmai - és lehetőségei - szerint értelmezik át az új követelményeket. Egyesek a szatíra színeit erősítik játékaikban, mások a gondos realizmust vegyítik az abszurd drámákból átvett gesztusokkal. A színészi játékaiban fellelhető stíluseltérések azonban - s ezt hangsúlyozottan kell kiemelni - nem olyan mérvűek, hogy stílustöréshez vezetnének. Inkább csak színezői a játéknak és nem zavaró eltérések. Olyannyira nem, hogy az eltérések ellenére is az előadás a ritkán tapasztalható együttes teljesítmény élményével ajándékoz meg.

[...]

[...] *A szecsuáni jólélek* színháztörténeti értékű bemutatóiról szoltunk. Azt mondtuk, nem azért, hogy a mostani produkcióval vessük össze. Valóban nem azért. Nem a részleteket, a különböző megoldásokat akartuk összehasonlítani. Csak az eredményt. Azt az eredményt, amely - hisszük - egyaránt kiemelkedő állomása Major Tamás rendezői művészetének, Töröcsik Mari töretlenül ívelő színészi pályájának. A lassan formálódó magyar politikai színháznak. És mint minden igazi eredmény, jelentős eseménye az egész magyar színjátszásnak, színházkultúrának.

Bertolt Brecht: *A szecsuáni jólélek* (Nemzeti Színház). Fordította: Nemes Nagy Ágnes, rendezte. Major Tamás, díszlet és jelmez: Keserű Ilona, koreográfus: Szigeti Károly. Szereplők: Gelley Kornél, Avar István Györfly György, Óze Lajos, Töröcsik Mari Madaras József, Máthé Erzs, Rajz János, Mányai Zsuzsa, Tatár Eszter, Moór Mariann Gyulay Károly, Versényi László, Szacsvey László, Borbás Gabriella fh., Galkó Balázs Károlyi Irén, Bíró István, Kun Tibor, Raksányi Gellért, Siménfalvy Sándor, Majláth Mária, Csurka László, Pártos Erzs, Szél Richárd Gáti István, Várdai Zoltán, Kovács Dezső.

Színház, 1972. április

Saad Katalin: A megszerkesztett játéktér
Keserű Ilona díszleteiről és jelmezeiről
(Részlet)

[...]

A két főszereplő csak kicsi maszkot kapott. Ez a kísérlet nem vált be eléggé. Törőcsik számára, aki minden ízében tudja a brechti játéktípust, elegendő „utalás” volt állán a kis maszk, mely épp hogy hozzádomította arcát a körülötte élők világához; abban viszont, hogy Madaras József Jang Szunja túl naturalisra sikerült, valószínűleg a szintén csak az állát borító, jelentéktelen maszk is hibás. A Fény Fiain nincs maszk - fehér alapú, pirospszgás arcuk falusi templomok festett gipszszobraira emlékeztet. Ruhájuk a szivárvány minden színében tündököl, mármár az elviselhetőség határát súrolja, de ez ad hangsúlyt istenségüknek. A három istent - maszk helyett - az első próbáktól kezdve a fejükön hordott glória segíthette „isten magatartásuk” elsajátításában.

[...]

Bertolt Brecht: *A szecsuanai jólélek* (Nemzeti Színház). Fordította: Nemes Nagy Ágnes, rendezte. Major Tamás, díszlet és jelmez: Keserű Ilona, koreográfus: Szigeti Károly. Szereplők: Gelley Kornél, Avar István Györffy György, Óze Lajos, Törőcsik Mari Madaras József, Máthé Erzs, Rajz János, Mányai Zsuzsa, Tatár Eszter, Moór Mariann Gyulay Károly, Versényi László, Szacsvey László, Borbás Gabriella fh., Galkó Balázs Károlyi Irén, Bíró István, Kun Tibor, Raksányi Gellért, Siménfalvy Sándor, Majláth Mária, Csurka László, Pártos Erzs, Szél Richárd Gáti István, Várdai Zoltán, Kovács Dezső.

Színház, 1972. április

Szántó Erika: Az újraolvasott Molière
 Jegyzetek az *Amphitryon* és a *Kényeskedők* előadásáról
 (Részlet)

[...]

A Kényeskedők és az *Amphitryon* együttes előadása ritka színházi szituációt teremt: ugyanazon a színpadon ugyanazokat a színészeket főszerepben és kisebb szerepekben is láthatjuk. Nem lenne ebben semmi különös, ha nem lenne mégis annyira - különös. Pedig micsoda multság a nézőnek, s tán a színésznek is! Töröcsik Mari Magdíját megelőzi az Éj néhány perces színpadi élete. A néhány perc csak annyit enged, hogy lehozza nagyon is a földre az égi tüneményt, és karakterre színesítse humorával. *A Kényeskedőkben* a humoros karakter készen adott, gondolkodva-kutatva kell mindennapi arcokra és gesztusokra bontani. Ronyecz Mária nagy fegyelemmel engedi háttérbe szorítani Alkménéjét, s kitűnően állja a központi terhelés súlyát Töröcsikkal közösen a *Kényeskedőkben*.

[...]

Molière: *Amphitryon* (Nemzeti Színház). Fordította: Kálnoky László, rendezte: Major Tamás, díszleti Csányi Árpád, jelmez: Schäffer Judit, zenei vezető: Simon Zoltán, koreográfia: Bánhidi Attila. Szereplők: Szacs vay László, Töröcsik Mari, Szersén Gyula, Madaras József, Ronyecz Mária, Mányai Zsuzsa, Horváth József, Blaskó Péter. Siménfalvy Sándor, Kun Tibor. Iglódi István.

Molière: *Kényeskedők* (Nemzeti Színház). Fordította: Illyés Gyula, rendezte: Major Tamás, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Schäffer Judit, zenei vezető: Simon Zoltán, koreográfia: Bánhidi Attila; Szereplők: Szersén Gyula, Szacs vay László Horváth József, Töröcsik Mari, Ronyecz Mária Mányai Zsuzsa, Iglódi István, Madaras József Lázár Katalin, f. h., Bán Ágnes, Kun Tibor Blaskó Péter.

Színház, 1972. augusztus

Luka Pavlovic: Estéről estére
Budapesti színházi krónika
(Részlet)

[...]

Albee darabját (*Mindent a kertbe!*) rafinált előadásban játsszák a Katona József Színházban. Szándékosan édeskésnek tetsző díszletben, jó színészgárdával, melyben a legtöbb szuggesztivitás Avar Istváné, aki rendkívüli biztonsággal és pontos mozdulatokkal dolgozó, kiváló színész. Igen közel áll hozzá Sinkó László: biztonság, fiatalos lendülettel párosuló érett mesterségbeli tudás jellemzi. A bájos Törőcsik Mari az Avarral *közös* jelenetekben nem érte el partnere expresszivitását, különösen a családi „párharcok” ellenpontozott, többretegű helyzeteiben. Egyébként pedig kivételes színpadi jelenség. Babarczy László rendezői munkája a helyzetek finom, árnyalt átérzéséről tanúskodik, a hatásvadászatra és az erőszakolt túljátszásra törekvés nélkül.

[...]

Színház, 1972. augusztus

Nánay István: Az árulkodó ritmus
(Részlet)

[...]

[...] tökéletes színészi ritmusa volt *A szecsuanai jólélek* nemzeti színházi előadásában Törőcsik Mari alakításának. Kettős szerepének mindegyikében mindig érzékeltette a másikat is. Úgy volt Sui Ta, hogy egy-egy mozdulattal, hangváltással Sen Tét is jelezte, és fordítva, Sen Te szerelmes feloldódásában is ki-kiütközött Sui Ta keménysége. Ez az állandó, váratlannak tűnő átváltás, vibrálás volt az egyik ritmizálási módja. A másik - nálunk igen ritka - megoldás a beszédmódban megnyilvánuló kiemelések rendszere. Törőcsik mindkét szerepében, mindegyikben másként, hallatlanul gyorsan beszél. De azokat a szavakat, félmondatokat, mondatokat, amelyek a figura és a darab egésze szempontjából döntőek, fontosak, ütemváltással, lassítva hangsúlyossá teszi.

[...]

Színház, 1972. szeptember

- Ó - GY: Pogány Judit igazsága
(Részlet)

[...]

Ruttkai Éva álmodozóbbnak, tisztábbnak, kedvesebbnek indult, Törőcsik Mari törékenyebb, légiesebb, szomorúbb, melankolikusabb volt, mindketten - és más nagy színésznők is - olyan típusokat, olyan nőideálokat indítottak útjukra, amelyekre jellemző lehetett a gazdag lelki élet, az önfeláldozás, a szerelem valamennyi - hűvös és izzó - válfaja, megvolt bennük a rajongásra való képesség, eljátszhatták Júliát, és elvileg lehettek vagy lehetnek Szent Johannák is. Bonyolultak és érzékenyek, sebezhetőek és sebeket osztók, szerelmes lehet beléjük az ember. Amellett mind a ketten kifejezetten irodalmi légkörbe léptek be, Ruttkai Éva a magyar polgári színjátszás, az úgynevezett realista stílus nőideálját folytatta, Törőcsik Mari pedig irodalmias népi naivaként kezdte pályafutását. Ruttkai és Törőcsik típusainak ősei a harmincas évek magyar filmjeiben már megvoltak, és ma is sikeresen élnek tovább filmen és színpadon, ideálként jelen vannak a főiskolán, normaként pedig a közízlésben.

[...]

Színház, 1973. szeptember

Szántó Erika: Major Rómeója Stratfordban
 Londoni levél
 (Részlet)

Ha valaki megkérdezett volna: mit akarsz első angliai utad első színházi estéjén látni? - habozás nélkül a *Rómeó és Júliát* választom. A *Rómeó és Júliát*, amelynek budapesti próbáin végignéztem Major Tamás lázas küzdelmét, hogy a maga hite szerint hívja életre a művet. A *Rómeó és Júliát*, amelynek nemcsak a sorai tapadtak meg bennem, hanem a végső színpadi pillanatok otthoni „élettörténete” is, Törőcsik tudatosan vállalt „magándrámája”, kockázatvállalása, el nem fogyó ereje, a csapat (mert igenis volt csapat) széthullása és talpraállásai, kis árulások és csendes cserbenhagyás, a drámában a „dráma”, amely a maga vérével táplálta a régit, a több száz évvel ezelőttit. Alkalmatlan vagyok hát a pontos, tárgyilagos beszámolóra, hiszen az én stratfordi *Rómeó és Júliámra* az első pillanattól az utolsóig rákoprozódott a másik, az otthoni. És megdöbbenett a két élmény közössége, letagadhatatlan, szembetűnő és lényegi rokonsága. Amikor ezeket a sorokat írom, nem tudok nem gondolni arra a kajánságra, amellyel a hazai és külföldi előadások egyezéseit, hasonlóságait nyugtázni szoktuk, feltételezve, hogy a sűrűsödő külföldi utak legújabb divatú szellemi vásárfiát eredményezték, s a gazdagabb vagy a gazdagabbnak hitt asztalról elcsent portékáról van szó. Így hát, hadd jegyezzem meg, hogy egy új, alig néhány hónapos előadás itthonival való rokonságáról beszélek. Dehát erről később.

[...]

Azt állítottam, Estelle Kohler nem rokona a korábbi, tudatunkba beépült Júliáknak. Hozzá kell tennem: egy kivétellel. Törőcsik Mari ember-Júliája (vagy ahogy Molnár Gál Péter jó ráérzéssel nevezte: „fiú-Júliája”) ugyanazt kereste és ugyanazt találta meg: a szerelemben való emberré válás kínját. Boldogság nélkül való Júliák? - kérdezheti csalódottan az olvasó és a néző. Miért esik annyi szó szenvedésről, kínról? Törőcsik és Estelle Kohler Júliája megválaszolja ezt a kimondatlanul is létező kérdést. Mozdulataikban, hangjukban tökéletesen összeforr az öröm a fájdalommal, a félelem és kiszolgáltatottság az erővel - mindketten eljártsszák az önmagukra ráébredők boldogságát és tériszonyát is.

[...]

Színház, 1973. november

Mészáros Tamás: Alakítja-e Ön a pályáját? (Részlet)

Törőcsik Mari

- *Nem szokásom pletykaszinten beszélgetni, de önről az utóbbi hónapokban különösen sok híresztelés kapott szárnyra, még azt is hallottam, hogy megcsömörlött a színháztól, és elhatározta, hogy ezentúl csak filmezni fog.*

- Igen, most, hogy ilyen hosszú ideig csöndben voltam, nem játszottam a szülés miatt, megdöbbentem, mennyi mindent beszéltek rólam. Először is, hogy minden szerepet visszaadok, és azért nem játszom, aztán, hogy elmentem a Nemzetiből és máshol játszom, most hallom magától, hogy egyáltalán a színházat. Ebből semmi nem igaz. A színháztól nem csömörlöttem meg, nem szándékoztam otthagyni a Nemzeti Színházat, és nem adtam vissza szerepeket. Tulajdonképpen fáj, hogy ilyen rosszindulatú dolgokat kellett visszahallanom. De azt hiszem, nekem az ilyesmihez jó természetem van, mindig ki tudtam kapcsolni a szóbeszédet.

- *Talán nem véletlen, hogy a „jólértesültek” még ma is színházi rémhíreket terjesztenek Önnel kapcsolatban. Hiszen a szakmában szinte legendája van annak, hogy mennyire nehezen tudta elfogadtatni magát a színpadon .*

- Egyesek azt mondják, hogy nehezen, mások pedig éppen azt, hogy én mindig előtérben voltam, az én pályám mindig jól ment. Az igazság az, hogy külső szemmel valóban irigylésre méltó helyzetem volt, nem kerültem vidékre, szerződést kaptam a Nemzetibe, és mindig filmeztem. De nekem mégis küzdelmes utam volt, és bármilyen furcsán hangzik, a film nehezítette meg. Mert a legjobb hullámmal kerültem be a filmgyártásba, s mivel jó filmekben kezdtem, még nagyobbnak tűnt a sikerem. Aztán színpadon is azt az indulást várták tőlem. De amit én akkor mint személyiség jelentettem, azt már learattam a filmmel, és az kevés lett a színházban - pedig ha csak ott jelentkezem, akkor talán elég.

- *Átnéztem régi nyilatkozatait. Kezdetben lelkesen, örömtelien beszél filmszerepeiről, később egyre higgadtabb lesz, majd a 60-as évek elején több interjúban is elmondja, hogy filmjei túlnyomó többsége érintetlenül hagyja, mert alig-alig tud arról beszélni bennük, ami valóban érdekli.*

- Ez így is volt. Velem is az történt, hogy fölfedeztek, és beleraktak a darálóba. Akkoriban négy-öt filmet csináltam évente. Természetes, hogy egyik rosszabb volt, mint a másik. Nem akarok senkit megbántani, már elfeledtette velünk az idő ezeket. De ha esetleg az egyik mégis jobb volt a többinél, már abban is csak ismételni tudtam magam. Így aztán abba a furcsa helyzetbe kerültem, hogyha színházban játszottam, akkor azt írták rólam, hogy elsősorban filmszínésznő vagyok, pedig akkor filmen is rossz voltam, unalmas és szürke. Az volt az én legnehezebb időszakom, amikor filmen már, a színházban pedig még nem csináltam jó dolgokat. És miután filmen már csaknem megfulladtam a lányszerepekben, akkor sikerült eljátszanom a *Sikátor* főszerepét, az volt az első komolyabb feladatomban, és akkor kezdtek velem dolgozni a legújabb filmrendező-generáció tagjai. Addigra pedig a színházban is túlestem valahogy a kritikus korszakon.

- *Tehát volt egy időszak, amikor joggal érezhette magát a senkiföldjén. Bizott egyáltalán valamiben?*

- Van úgy, hogy az embert éppen a sikerei bizonytalanítják el, és fordítva, ha nem fogadják el, akkor abból merít erőt, hogy hisz saját magában. Amikor elég kegyetlenül eltanácsoltak a pályáról, akkor sem akartam általános színészi eszközöket használni, de a saját közlési rendszeremet még nem találtam meg. Ahhoz idő kellett.

- *Ma már általában Önt tartják az egyik legkorszerűbben játszó magyar színésznek. Mit tart korszerű színjátszásnak?*

- Nézze, ezek olyan nehéz dolgok. Butábbnak és okosabbnak sem akarom magam mutatni. Mi az, hogy korszerű színjátszás, nem tudom. Csak azt tudom, hogy kétfajta színjátszás van, ami nekem szép és nagy. Az orosz és az angol színjátszás, de hogy mitől, azt nem tudom. Mindig ezeket csodáltam legjobban, az angol és az orosz színházi előadásokat és színészeket.

- *Sok angol és orosz színházat látott?*

- Nem, mert bár régen sokat utaztam hivatalosan, de rendszerint filmfesztiválokra, amelyek nyaralóhelyeken zajlottak, és ott nem tudtam színházat nézni. De láttam azokat a színházakat, amelyeket elhoztak Pestre, és a Szovjetunióban is láttam néhány előadást. És természetesen nagyon sok filmet ismerek, és a filmen is ezt a kétfajta színjátszást szeretem. Például itt van Tarkovszkij *Solarisa*. Nem mondom, hogy ez a legjobb film, amit életemben láttam, de hogyan játszanak a színészek! A film elején van egy konferencia, ahol tudósok beszélnek. Hogyan tudnak azok fölszólalni! Valami hallatlan egyszerűséggel, ami ugyanakkor olyan bonyolult. Major azt szokta erre mondani, hogy idegből kell játszani, idegből! Vagy egy másik élményem. A *Belorusz pályaudvar* című szovjet filmben egy színész bemegy a kávéházba, először leül egy székre háttal az ajtónak, aztán átül egy másik helyre. És közben eljátssza, hogy most már egész életében hátra kell néznie, ha háttal kerül egy ajtónak. De hogy ezt milyen mellékesen adja tudtomra, egyetlen szó nélkül! Nálunk ez olyan játék lenne, hogy szétduzzanna a vászon. A hazai filmekben információközlések sorát látjuk. Valaki lement a faluba, bement a házba - de hogyan? Ezt kell eljátszani. Garas Dezsőt például dicsérték a kritikák a *Régi idők fociáért*, de nem azért, amitől ő igazán olyan nagyszerű ebben a filmben. Nem a játékmódja miatt. Ki veszi azt észre, és ki elemzi, hogy itt történt valami?

- *Az ön szakmai fejlődéséhez hozzájárult-e a kritika?*

- Sok színész mondja azt, hogy nem érdekli a kritika. De mindenki olvassa. És persze örül, ha dicsérik. De tanulni ezekből a kritikákból nem lehet.

- *Végül is mi határozza meg egy színész értékét?*

- A színésztől nem lehet elvenni az alapegyéniségét, mert akkor meghal. A színész csak abban a szerepkörben létezhet, amit lényegében önmagában hordoz. És annyit ér, amennyi a saját belső tartalma.

- *Lehetséges, hogy egy színész ezzel a „belső tartalommal” meghatározza szerepkörét?*

- A színészt ráteszik egy pályára, amit végül is nem ő alakít. Fel kell fedezni, hogy ki mire alkalmas. Én például Garas Dezsőt hősnak látom, de mégsem játszik hősszerepeket. Persze nem Othellóra gondolok, de hát annyi mély tartalom és keserűség, amennyi őbenne van, az egészen kivételes. Szeretnék játszani egyszer egy darabban, amelyben mi vagyunk a szerelmespár. De hát ő karakterszínésznek van elkönyvelve. Pedig egyszerűen belső tartalmakban kellene gondolkodni. Ezért hadakozom, hogy ne játszassanak velem lányszerepeket. Mert a tartalmaimban már más vagyok. Másképp nyúlok bármihez, másképp látok, mint egy húszéves lány, tehát nekem azt már el kellene játszanom. Alakítanom kellene. És öreg anyó sem akarok még lenni, mert az ilyesféle bravúrokat sem szeretem. Az a jó színész, aki mindenfajta titkot hurcol magában. Aki egyszerűen megjelenik, és szeretnék róla mindent tudni. Mert érdekelnek a belső tartalmai. Kozák András például ilyen.

- *Ezek a tartalmak fejleszthetők, alakíthatók is, nem? Más szóval, a színész felkészítheti magát bizonyos feladatokra - s itt nem konkrét szerepekre gondolok. Ön például tudja, hogy hosszabb távon milyen jellegű feladatok várják?*

- Á, azt senki se tudja.

- *És jó lenne, ha tudnák?*

- Természetesen. Akkor beoszthatnánk az energiánkat, az időnket, jobban egyeztethetnénk a vállalásokat, az esetleges vendégszerepléseket is. De hát annyi mindentől kap az ember rohamot, hogy ezen nem is érdemes bosszankodni.

- *Mitől tud igazán „rohamot” kapni a színházban ?*

- A tehetségtelenségtől és a butaságtól. És a világon a leghálásabb azért vagyok, ha valami jóval találkozom. Hiszen oly kevés kell az embernek ehhez. Örömet tud szerezni például egy jól megtalált ritmus. *A szecsuáni jólélekről* azt hittem, jó ritmusban csinálom, és mégis volt bennem valami olyan érzés, hogy a többiek, a kollégáim ráülnek bizonyos jelenetekre. Egyszer aztán labdarúgómérkőzést közvetítettek, és a többiek kérték, hogy most az egyszer hajtsuk meg kicsit, szeretnék elérni, úgymint én szoktam siettetni őket, hát most próbáljuk ki. És meghajtottuk. Legalább huszonöt perccel volt az előadás aznap rövidebb, és állítom magának, hogy fölüldülés volt. Soha ilyen sikerünk nem volt a *Szecsuánival*, pedig az egyébként is a legjobb ritmusú előadások közé tartozik.

- *Azóta rendszeresen a rövidebb „változatot” játsszák ?*

- Ha jól tudom, azóta is legalább tizenöt perccel rövidebbek az előadások.

- *És Major mit szólt ehhez? Nem tartotta fegyelmetlenségnek, elfogadta?*

- El, mert ez megegyezett az eredeti elképzelésével. Én különben azt a színjátszást szeretem, amikor minden úgy jár, mint az óra, és akkor lép az ember, amikor kell. Ezen belül persze gyönyörűek azok a variánsok, amelyek még beleférnek a kompozícióba, de csak szigorúan azon belül. Nem tudom, hogy érthető-e, amit mondok. Azokra a finom rögtönzésekre gondolok, amelyek nem viszik el se jobbra, se balra az előadást, az értelmezést és a tempót. Az a fajta színjátszás, ahol egy vagy két színész parádés szerepekben csillog - nincs többé. Csak együttesek létezhetnek, és nincs az a főszerep, amelyben ne semmisülne meg a legjobb színész is, ha rossz az előadás.

- *Azon kevesek közé tartozik, akik indulásuk óta egy színháznál vannak.*

- Szeretem a Nemzetit, megszoktam. Azt is nagyon nehezen viseltem el, amikor lebontották a régi épületet, pedig ott csak korszerűtlenül lehetett játszani - hadd használjam én is most ezt a kifejezést. Szeretem a Nemzeti Színházat, mert ott nőtem föl, rengeteg mindenhez kötődöm, rendezőkhöz, színészekhez. De azt azért helyesnek tartanám, ha egyik színház sem venné sértésnek, ha a színészek kirándulnak egy-egy szerep erejéig egy másik színházhoz, mert én is vágyom arra, hogy együtt játsszam mondjuk Ruttkával vagy Sulyokkal.

- *Az ön esetében egyáltalán szóba került már a vendégjáték?*

- Nem, ez nem divat nálunk. Legfeljebb az Operettszínházba visznek át néha egy prózai színészt, ha a szerep megkívánja. Egy zenés vígjátékban én is vendégeskedtem egyszer a József Attilában. De ha a rendszeres cseréről szó lehetne, akkor nem kellene a színészeknek hol ide szerződni, hol oda. Például hosszú évekig éltem és játszottam egy karnyújtásnyira Kiss Manyitól, és nem jött össze, hogy együtt játsszunk, egy színpadon. Miért kell ennek így lennie? Én ezt butaságnak tartom, de ilyesmit a színész nem kezdeményezhet. A színésznek jó színházi közegben az a feladata, hogy a rábízott szerepet eljátssza.

- *A vendégjátékok lehetőségéért kárpótolja a színészt a saját színháza, úgy is, mint összeforrott együttes? Mert azt hiszem, ezt érti többek között a „jó színházi közeg” fogalmán.*

- Nézze, ma már nyilvánvalóan mindenkinek minden színházban az a törekvése, hogy a produkciók együttes munka eredményei legyenek. Hogy aztán milyen erők állnak rendelkezésre egy-egy bemutatóhoz vagy egy-egy rendező számára, hát az más kérdés.

- *Jónak tartja a Nemzeti Színházban a társulat összetételét?*

Nem az én feladatomban, hogy ezt megítéljem. De egyet tudok: fiatalokat kellene szerződtetni, olyanokat, akik nevelhetők.

- *Mit ért ezen a nevelésen?*

- A lehetőségeket. Ismertem kollégákat, akiknek már a pályájuk kezdetén rengeteg eszközük volt. Én azt hittem, hogy az borzasztóan káros, aztán látnom kellett, hogy ha valakiben igazi tehetség és emberi érték van, akkor győzni tud mindenkinek fölött, átalakít, magáévá tesz, átszűr mindent, és eldobja azt, ami rossz. Erre talán Almási Éva a legjobb példa.

- *Úgy érzi, hogy ez önnek is maradéktalanul sikerült?*

- Ezt nem én döntöttem el, mert végül is, én nem tudhatom, hogy mit produkáltam.
- *Módjában állt alakítani a pályáját? Gondolok itt konkrét szerepekre, darabokra - egyszóval olyan mederbe került, amelyet kívánt?*
- Mindenkinek vannak vágyai, s azok vagy teljesülnek, vagy nem. Egy vágyam azért még ma is van: kis színház, kamaradarabok, két-három ember kapcsolata, ahogyan marják, tépik, gyötrik és szeretik egymást. De a dolog másik oldala, hogy én évek óta szívvel-lélekkel dolgozom Majorral, pedig az igazán másfajta színház, mint amiről most beszéltem.
- *Meg tudná fogalmazni a színész szemszögéből, hogy mi az, amit Major akar?*
- Amit én mint színész tudok: az, amit maguk látnak. Kétségtelen, hogy a szakmát Majortól tanultam meg. Ő nagyon sokat tud arról, hogy mi a színház és a színészet, és én értek is az ő nyelvén. Sajnos sokszor úgy van, hogy az elgondolásai jobbak, mint a végeredmény. Így volt ez a *Rómeó és Júliánál*. Ahogy múlik az idő, egyre jobban tudom, hogy Majornak jó elképzelései voltak, de mindannyian gyávák voltunk kivitelezni.
- *Mit ért ezen pontosabban? A végleteket nem merték vállalni?*
- Brookék merték vállalni a *Szentivánéji álomban* a finom, intim hangvételt a dinamikus, őrjöngő jelenetekkel. Nálunk minden kicsi maradt, valahogy nem jött össze a díszlet, meg beleragadtunk a szokványokba, és ebben mi voltunk hibásak, színészek.
- *Szinte ön az egyetlen, aki úgy tud elidegeníteni a színpadon, hogy nem idegenedem el a színháztól.*
- Be kell látnia, hogy többnyire én játszom ilyen darabok főszerepeit.
- *Ez talán nem véletlen. Épp az imént mondta, hogy ért Major nyelvén .*
- Igaz, Major olyan semmiknek látszó, igen fontos technikai dolgokra vezetett rá, mint az, hogy mikor játsszam a nézőtérnek és mikor a partnereknek. Nálunk ma már, majdnem mindent kifelé játszanak. Állnak a színészek a színpadon, szemben a közönséggel, és mondják a szöveget. Függetlenül a darabtól, a szituációtól. De hát ahhoz, hogy én a nézőtérhez fordulhassak és közölhessek valamit, előbb meg kell teremtenem az adott helyzetet a darabban. Aztán ez a közlés is gyakran azt jelenti, hogy az ember mélyen belenéz egy reflektorba. Ilyenkor Major csendesesen felszól a próbán a nézőtérrel: itt vagyok. De a szövegekkel is támadnak problémák, főként a klasszikusoknál. Hajlunk arra, hogy eljátsszuk a girlandokat, ráülünk a szövegre, ahelyett, hogy a helyzetet, az állapotot mutatnánk meg. Amikor például Júlia Rómeót várja a nászéjszakára, akkor csak egyetlen fontos a monológban, az, hogy Júlia vár.
- *Őn azok közé tartozik, akiről azt mondják, hogy stílusa van. Mit jelent ez? Változatlan, állandó eszközöket?*
- Azt hiszem, másképp kell játszani egy romantikus drámában és másképp Brechnél. És szerintem egy jó előadásban mindent fel lehet használni, ami a mondanivalóhoz kell. Mint ahogy Brookék is felhasználják Sztanyiszlavszkijt, Brechtet, és odáig elmennek a naturalizmusban, hogy vörös csíkot festenek Cordelia nyakára. Ugyanakkor a vihar elektronikus zöreje. És a végén mégis összeáll az előadás. Hasonló élményem volt Tovsztonogov *Kispolgárokja*. Korábban én mindig elaludtam ennél a darabnál, Gorkij ide, Gorkij oda. De a Tovsztonogovét többször végignéztem.
- *Miért? Meg tudta ezt fejteni?*
- Nem. Azóta is azon gondolkodom, hogy miért nem úgy játszották mindig. Hogy miért nem tudta mindenki, hogy ezt így kellett volna játszani? Ezt nem lehet megmagyarázni, és ezért nem szeretek tulajdonképpen a szakmámról beszélni. Mert nem tudom, mitől van az, hogy valaki csak megjelenik, nem csinál semmit, és nekem máris millió dolog jut eszembe, és millió dolgot ébreszt föl bennem.
- *Ezekről a dolgokról végül is soha nem tudunk igazán beszélni. Sem a színészek, sem a rendezők, sem a kritikusok. Marad a misztikum. Pedig ön mégiscsak megfogalmazott néhány konkrétumot a színészetéről. Tehát van önkontrollja. A z utóbbi években például egyetlen olyan*

szerepben sem láttam, amely ellenkezett volna adottságaival, egyéniségével. És soha nem azt láttam, hogy most csak a pénzért dolgozik. Pedig sanzont is énekelt a televízióban .

- Hát erről ne beszéljünk, mert azt úgy hallgattam végig, hogy közben vizes törülközővel borogattam a fejem. És újból megfogadtam, hogy nem vállalok több szólószereplést. Hiába, az előadóművészet nem az én műfajom. Én a pódiumon összeesem, meghalok, és kész. Rettenően tisztellem azt, aki ki mer állni, hogy egyedül szavaljon vagy daloljon. Nem tudom, hogy én miért vagyok erre alkalmatlan, amikor monológokat elmondok a színpadon. De tény, hogy eddig kétszer mondtam verset, és mind a kétszer belesültem. Lehet, szükségem van arra, hogy elbújjak egy szerepben, és tartozzam egy együttesbe.

- *Szokott szerepet kérni?*

- Soha életemben nem kértem szerepet. És soha nem adtam vissza. Pontosabban egyetlenegyszer, amikor Major föl akarta újítani a *Nők iskoláját*. Kifejezetten könyörögtem, hogy abban ne játszsasson. Mert nagyon mély nyomot hagyott bennem Mészáros Ági korábbi alakítása. Különben imádom Molière-t, csak pokolian nehéz játszani. Mint ahogy Shakespeare-t is nagyon szeretem, de mindig beletörök a bicskám. Mindig görcsben vagyok, ha Molière-t és Shakespeare-t játszom. De talán majd egyszer még összejön. Sajnos, mind a kettő csak férfiszerepeket írt igazán, mondom is mindig Majornak, az a baj, hogy én nőnek születtem, mert mennyivel többet csinálhatnánk.

- *Lát különbséget a színházaink között? Profilban, játéktílusban, elképzelésben?*

- Nem. Egyik színházunk sem jobb, mint a másik. De azért mindenki elégedett önmagával. Ő jó, csak a másik rossz. És mindenütt akad egy-egy jó produkció. De úgy, ahogy mondjuk Moszkvában van a Ljubimov-színház, toronymagasan a többi fölött, ilyen nálunk nincs.

- *És véleménye szerint mi kellene ahhoz, hogy legyen? Nem is egyetlen kiemelkedő színház, hanem különböző arculatú színházak?*

- Én úgy érzem megkövült állapot, hogy huszonvalahány éve kamaraszínházakkal földuzzasztott nagyszínházaink vannak. Elkerülhetetlen, hogy túlméretezettek legyenek a társulatok, hiszen mindenfélét játszanak, és ilyen nagy színházakban nem lehet egyszemélyi művészeti vezetés sem.

- *Egyáltalán elképzelhető az, hogy három-négy rendezőhöz igazodjanak egy színházban a színészek?*

- Nézze, az angol Nemzeti Színházban is sokan rendeznek, meghívják Brookot is, Bergmant is, és ettől még nem bomlik annyifelé a színház, az együttes.

[...]

Színház, 1974. április

Szántó Erika: Szép Heléna bájai
(Részlet)

[...]

A főszerepek nehézségei

Lám, Peter Hacks *Szép Heléna*-átdolgozása mennyire gazdag „mazsolában”. Sőt, mintha nehéz lenne a részletek közt rátalálni a lényegre: a mű anyagára. Ezért hárul nagyon nehéz feladat Szacsvey Lászlóra Páris szerepében, de mindenekelőtt a címszereplő Törőcsik Marira. Az epizodista „kitalálja” figurájának ívét, s még mielőtt a darab rációlna, színvonalban alulmúlná, *vagy* ellene dolgozna - lelép. Törőcsiknek és Szacsveynek azonban a darab legüresebb pillanatait is át kell vészelnie a színen. Ők aztán valóban a bőrükön érzik, hogy a rendező mintha komolyabban vette volna a művet, mint szerzője!

Törőcsik Mari személyes varázsát és szakmai mindentudását kölcsönzi Helénának. Megmutatja Heléna ellentmondásos sokféleségét - a hatalmat élvező, de a szerelemért hatalmát is odadobó, hiú, számító, és mégis naiv és szinte ártatlan asszonyi színváltások teljes szivárványát. Ő játszik legvarázsosabban az operettparódiában rejlő lehetőséggel. Olyan finoman és annyi öniróniával jelzi, hogy mi mindent tenne egy operett-díva ebben a szerepben, hogy egy-egy mozdulattal és hanglejtéssel asszociációk egész láncát tudja felidézni. Olyan intenzív egyéniség, hogy védve van minden harsányságtól, mindenre képes. Szacsvey Páris-alakítása hiba nélkül segíti, hogy Szép Heléna bájaiban zavartalanul gyönyörködhesünk. Kellemes közérzettel állunk fel az előadás után, s csak egy kicsivel később jut eszünkbe, hogy valóban csak egy operettet láttunk - színészekkel. Igaz, hogy kitűnő színészekkel.

Peter Hacks: *Szép Heléna* (Nemzeti Színház) Zene: J. Offenbach, fordította: Fodor Ákos, rendezte: Major Tamás, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Schaffer Judit. Szereplők: Törőcsik Mari, Szacsvey László, Agárdi Gábor, Gelley Kornél, Györffy György, Konrád Antal, Szokolay Ottó, Csurka László, Horkai János, Rácz Tibor f. h., Császár Angéla, Mátray Márta f. h., Varsányi Anikó f. h., Raksányi Gellért, Felföldy László f. h., Fülöp Klára, Joó Katalin f. h., Mányai Zsuzsa, Tarsoly Elemér, Gyulay Károly, Siménfalvy Sándor, Pártos Erzsébet, Bodor György f. h., Bodnár Erika.

Színház, 1974. július

Pályi András: A játékstílus és az élet
Beszélgetés Babarczy Lászlóval
(Részlet)

[...]

- *Az imént említette Brecht nevét, s most eljutottunk a színésszel való bánásmód kérdéséhez, álljunk meg tehát egy kicsit a kaposvári Kurácsi mamánál. Igen fegyelmezett, pontos, Brecht intencióit híven, mégis mai szemmel olvasó előadásnak tartottam ezt az előadást. Azt sem mondhatom, hogy hiányzott belőle az a bizonyos hús-vér létezés; épp ellenkezőleg, Olsavszky Éva és Monori Lili színészi jelenlétéről - Kurácsi mama, illetve Kattrin szerepében - hosszan beszélhetnénk. Mégis hűvösnek éreztem az előadást. Több színészt is említhetnék belőle, akiket tehetségesnek tartok, s akiknek itteni alakításában rendkívüli örömet jelentett, hogy a rendező kihúzta őket a „skatulyából”, s hogy ők le tudták vetni manírjaikat. Mindez nagyon is impozáns, sőt szép volt; mégis, mintha hiányzott volna az élet ezekből az alakításokból.*

- A színésszel való együttműködés sikere nálam attól függ, hogyan tudok „fordítani”. Adva van egy ember - és egy szerep, amit el kell neki mondani. Pontosabban nem is elmondani. A kérdés lényege, hogy mennyire tudom olyan helyzetbe hozni a színészt, akivel dolgozom, hogy valóságos és ne kényszerű megértés jöjjön benne létre, hogy élni tudjon azzal, amit mondok, s ne csak végrehajtsa. Egyrészt nehezzé teszem a munkáját, de az lenne a jó, ha ez könnyítést jelentene. Ez vagy sikerül, vagy nem. Nagyon szerettem Törőcsik Marival dolgozni: mindent, amit megfogalmaztam neki jelszinten, megcsinálta életszinten. De ha még magam számára meg is tudom fogalmazni életszinten, amit akarok, nem biztos, hogy sikerül a színésznek ezt prezentálnom, úgy, hogy ki is derüljön az előadásból. Legszívesebben évekig dolgoznék egy-egy darabon, ez persze lehetetlen. Ha nem sikerül a kapcsolatteremtés a színésszel, akkor általában arra törekszem, hogy legalább a jeleket konzekvensen reprodukálja.

[...]

Színház, 1974. július

Alekszandr Gerskovics: Magyar színházi Krónikából (Részlet)

[...]

1959

Alekszej Arbuzov darabja, a *Tánya*, bár nagy késéssel, de éppen a legjobbkor érkezett el Magyarországra.

[...]

Amikor először megpillantottam Tánya szerepében Törőcsik Marit, úgy éreztem, mintha egy moszkvai lakásba látogatnék, valahol az Arbat kerületben vagy éppen a Szivicev Vrazsek utcában, és egy egyszerű moszkvai diáklány nyitna ajtót előttem. Annyira ismerősnek tűnt számomra az arca, minden mozdulata, a beszédmódja, fiúsan rövidre nyírt haja, kék mellénykéje, szűk fekete nadrágja. Igen, ez az, ő az, a mi Tányánk, bár talán nem annyira a harmincas, mint inkább a hatvanas évekből. Volt ennek a magyar *Tánya*-előadásnak néhány felejthetetlen mozzanata.

Törőcsiknek Tánya volt az első nagyobb szerepe a színházban, de már akkor is tisztában volt a premier plan hatóerejével. Ezt nyilván a filmnél tanulta meg, és sikerrel alkalmazta a színpadon. Mindenesetre ott, ahol „premier plant játszott”, szuggesztív hatást váltott ki, s azokban a pillanatokban kamatostul fizette vissza az „összekötő” jelenetek elnagyoltságát. Tánya szerepében Törőcsik állandóan feszült, csordultig telített belső életet élt. Szavai csupán egy részét fejezték ki őszinte érzésvilágának. Töprengés, mélabú - mind idegen volt tőle, még a darab látszólag legérzelmesebb, leginkább melodramatikus epizódjaiban is.

Törőcsik Mari roppant dinamikus, mozgékony színésznő. Eleme az alkotás, a cselekvés, az élet, a munka. Törőcsik Tányája az első felvonásban határtalanul boldog, szinte úgy látszik, mintha belebolondulna nagy örömébe. Ujjongását nem is leplezi, s ezzel bosszantja férjét, Germant. Bolondozva még a szekrénybe is belebújik akkor, amikor German - Kállai Ferenc - hazaérkezik a munkából, aztán elrántja orra elől az újságot, és odaveti magát melléje a pamlagra, majd kitessekel a hivatlan vendégeket csak azért, hogy kettesben maradhasson férjével. Hanyatt-homlok fut új ruháját felvenni, amikor férje elszólja magát, hogy színházba mennek. Szemében hol a boldogság fénye villan meg, hol a szomorúság felhőzi be: bántja, hogy German képtelen felfogni, milyen csodálatos érzés az, amikor az embernek megvalósulnak a boldogságról szőtt álmái.

És ékkor köszönt be házukba a baj. Egy esti összejövetele Tánya véletlenül tanúja annak, amint German szerelmet vall Samanovának, éppen abban a pillanatban, amikor az általános vidám kavargás közepette átfut a szomszéd szobába, hogy egy matrjoskababa maszkját öltse *magára*.

Az előtérben German és Samanova, hátuk mögött pedig az üvegajtón át a szélesre húzott szájú matrjoskababa vigyorog be. A néző tudja, kinek az arcát takarja ez a maszk. A színpadon már nincs senki, halkan nyílik az ajtó, és Törőcsik Mari valami puhán osonó, az energikus Tányától teljesen idegen járással közeledik egészen előre, a rivaldához. Lassan leveszi magáról a mosolygó álarcot, és rémülettől megdermedt arca olyan, mint az ókori színház tragikus maszkja. Ez Törőcsik Marinak a darabban az első „premier plan”-ja.

A második felvonásban a beesett arcú, lesóványodott Tánya megint csupa mozgás. Ápolja beteg gyermekét, fehérneműt vasal, nekifog a tervrajznak - egyszóval, egy pillanattig sem ül ölbe tett kézzel, tétlenül. Munkájába, állandó cselekvésbe menekül, fájó gondolatai,

sérelme, keserű érzései elől. És megtörténik a helyrehozhatatlan: a kicsi meghal. Egy pillanattal üres a színpad. Tánya árnyékként jön a szomszéd szobából. Üveges szemén egyetlenegy könnycsepp sincs, keze tanácstalanul csüng alá. Az asztalhoz megy, gépies mozdulattal letör egy darabot a kenyérből, a szájába teszi, rágja. Véget nem érő, hosszú csend. Törőcsik Mari most az ablakhoz lép, leül egy zsámolyra, és egy távoli pontra szegzi a szemét. A közfalon zúl, a szomszédban egy kislány skálázik a zongorán. Sötétedik. Az utcán valaki dalol. Ūt az óra. Teljes sötétség. A távolban egy mozdony sípol. Újabb óraütés. Itt az éjszaka. Hajnalodik. Ismét zongoráznak a szomszédban. Fügöny.

E jelenet után a tapsvihar szinte megrázta a Katona József Színház falait. A néző tökéletesen megértette, mit akar mondani a néma jelenettel a rendező és a színésznő. A harmadik felvonástól kezdve a dráma „áttűnésekre” épül: egy-egy képnek a darabban újonnan feltűnő személyek adják meg a színezetét, hangulatát, majd háttérbe vonulnak, átengedve a helyet a darab címszereplőjének. S mindenki, aki csak találkozik Tányával, akarva-akaratlanul beleszeret ebbe a törékeny kis asszonyba, a tajgavidék fiatal orvosnőjébe. S íme, a darab befejező jelenete. Tánya találkozik Germannel. A néző felismeri a régi Tányát, az érzelemnyilvánításaiban naivul közvetlen, huncut és egy picit szentimentális Tányát, de ugyanakkor látja jellemének új vonásait is, nyugodt magabiztosságát, tekintetének valamilyen különleges tisztaságát. Ilyen tekintete csak olyasvalakinek lehet, aki megtalálta helyét az életben, tehát az igazi boldogságot. Arbuzov *Tánya* című darabjának ezt az előadását a moszkvai Művész Színház Budapestre meghívott rendezője, Konszkij rendezte, mégpedig egyáltalán nem a Művész Színházban szokásos idő alatt: másfél hónapig dolgoztak rajta. Jelen voltam néhány próbán, melyet Konszkij vezetett. Teljes kapcsolatot sikerült találnia a színészekkel. Valóban gyakorlati, alkotói találkozás volt ez: a színpad magyar művészeinek találkozása a szovjet színházi iskola képviselőjével.

[...]

Színház, 1975. április

Böszörményi Katalin: Képzelt párbeszéd egy kiállításon
Színházi díszlet- és jelmeztervek kiállítása a Madách Színházban
(Részlet)

[...]

A tervezőnek a színház törvényeihez kell alkalmazkodnia. Elsősorban a színészhez. Schäffer [Judit] rajzain általában nincsenek jellemző arcok. Ebből látszik, hogy nem a színészre tervez. Emlékszem, a Nemzeti Színház *Szép Heléna*-előadásában a törékeny Törőcsik Marit egyszerűen letörölte a színpadról a zárt nyakú fekete ruhával. Ilyesminek nem volna szabad előfordulnia. Mert mégiscsak a mozgó, beszélő színész a központja a színháznak, benne összpontosul az írói, rendezői mondanivaló, saját tehetsége és az ezeket kibontakozni segítő tervező munkája.

- Igen, gyönyörű volt Törőcsik a dús vörös hajzattal, de teljesen elvadította az embert a vöröshöz egyáltalán nem illő másik ruhája, a piros. Olyan volt, mint egy torz madár. Hogy lehet ilyen hajhoz, ilyen alakra ilyen ruhákat tervezni? Pedig Törőcsikre aztán lehetne! Rendkívül érzékeny alkata egyszerűen mindenné varázsolható. És ott, a Szép Helénában szépséges Heléna helyett szánandót láttunk. Ez megbocsáthatatlan.

[...]

Színház, 1975. október

Földényi F. László: Cirkusz az egész világ (Részlet)

[...]

A *Bertalan-napi vásár* szükségszerűen megkívánja a vérbő és sokdimenziós alakokat. A darab éppen azáltal áll össze egésszé, hogy minden egyes szereplőt számtalan viszony köt a többihez. Az emberi személyiség azonban annál gazdagabb, minél több emberi viszonyal és kapcsolattal rendelkezik, s Ben Jonson darabja a színpadon is ezért kívánja meg az ilyen értelmezést.

Major színpadán ennek az ellenkezője történik. A legtöbb színész következetesen egy cirkuszi sémarendszerbe kapcsolódott bele - és jelen esetben szükségszerű, hogy sémarendszert és ne formarendszert említsünk. A színészek „egydimenziós” figurákat jelentettek meg, s ezzel az alakokban benne levő gazdagságról mondtak le. Legjobb példa erre Agárdi Gábor alakítása volt, aki Csipetész helyett egy kabaréfigurát alakított. De ez nemcsak őrá vonatkozik. A legtöbb színész kialakított magának egy zárt gesztusrendszert, s ebből nem voltak hajlandók kilépni. Ez azonban azt eredményezte, hogy a néző csak a jellemző gesztusokra figyelt, ezeknek örült előre - s nem az alaknak magának. Elszakadtak egymástól a színészek - legalábbis olyan értelemben, hogy mint egyéniségek és személyiségek képtelenek voltak viszonyulni egymáshoz. Csak a gesztusrendszer jelentett kapcsolatot - a lényegi, emberi kapcsolat elveszett. Ezért lett minden alakításból magánszám - ezért lett *csak* cirkusz az egész.

Természetesen az egyes színészek játékmódja között is volt azonban különbség. Agárdi, Moór, Szacsvey stb. tökéletes egysíkúsága jelentette az egyik játékmódot. Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy rosszul játszottak, sőt! Sokkal inkább arról van szó, hogy ők képviselték a legkövetkezetesebben a Major által megkívánt és a cirkusz által megkövetelt játéktípust.

Másfajta szint jelentett Kállai, Óze, ők is kialakítottak egy gesztusrendszert, ami azonban nem volt olyan szigorú és zárt, mint a többieké. Sokkal több lehetőséget adtak arra, hogy *emberileg is* viszonyuljanak a többiekhez - s ezért elevenebb figurákat hoztak létre.

A harmadik szintet Törőcsik Mari és Gobbi Hilda jelentette. Egyértelműen emberi figurákat teremtettek meg, annak ellenére, hogy nem szakadtak ki a cirkuszból, az előadás egész formavilágából. Gesztusrendszerük teljesen nyitott volt, lehetőséget adott arra, hogy emberi viszonyokat teremtsenek a többi szereplővel. Sajnos a többi színész zárt sémarendszere megakadályozta ezt - s így Gobbi is, Törőcsik is magánszám maradt. Azaz: volt egy jelenet, amiben ők ketten kerültek össze, dühöngve és egymással farkasszemet nézve - s az előadásnak ez volt talán a leggazdagabb és legizibb pillanata. Törőcsik és Gobbi játéka jelzi, hogy nem is annyira a cirkuszi poronddal és a cirkuszi formavilággal van baj, hanem azzal a sémarendszerrel, amibe a színészek belekényszerültek. Ők ketten is cirkuszt játszottak - de formákkal és nem sémákkal. S ez hiányzott a többiek esetében. Gobbi és Törőcsik színházat játszott a cirkuszban - a többiek csak cirkuszt a cirkuszban.

Az erőteljesen szétaprózódott előadást így a cselekmény csak lazán tudta összefogni, s ezért az utolsó mozzanat mélysége is kétségessé vált. Az eredeti darabtól eltérően a színpadon az utolsó mondat a békebíró szájából hangzik el: „Szeretem, ha jól érzik magukat az asztalomnál.” S a gesztus, amellyel asztalához invitálja a korábban megvetett aljanépséget, köztük azokat, akik egy-két órával korábban tettelegesen meg is verték: szkeptikus, lemondó, beletörődött *lenne* - ha ez az egész este folyamán megalapozódott volna. Így pusztán gesztus maradt, előzmények nélkül - s ennyiben szkepticizmusa sem komoly. Mélység helyett inkább csak kacérkodik a mélységgel

S itt vetődik fel újra a cirkusz problémája. A cirkusz mint forma fogja össze a darabot, s mivel az este folyamán a magánszámok következtében az alapvető konfliktusok és ellentétek megfakultak, erejüket veszítették, ezért a cirkuszi forma a harmóniára, nem pedig a diszharmóniára fekteti a hangsúlyt. Végül is mindent egységbe fog a porond, s a dolgok egysége fontosabb lesz a különbözőségénél. Ezt eredményezi az önállósodott cirkuszi forma, a manézs, a bohócszámok - s ez alighanem ellentmond Major szándékainak. Természetesen úgylát meg lehetett volna rendezni az előadást, hogy kezdettől tudatosan a harmóniát és az egységet húzza alá a rendező. Ebben az esetben azonban egy alapvetően más előadás jött volna létre, s a kritikus akkor nem a konfliktusokat kérte volna számon, hanem a szándékolt harmónia megvalósulását figyelte volna. Major Tamás rendezésében azonban kezdettől utalások történnek a konfliktusokra, diszharmóniára, s mivel ezek fokozatosan elhalványodnak, nem alaptalanul hiányoljuk a következetes rendezői gondolatmenetet. Molnár Gál Péter a SZÍNHÁZ 1973/10-12. számában kitűnő esszében rajzolta meg a Major-féle cirkuszsínház kibontakozását. Csak sajnálhatjuk, hogy a *Bertalan-napi vásár* előadása nem gazdagítja egyértelműen ezt a pályaképet.

Ben Jonson: *Bertalan-napi vásár* (Nemzeti Színház) Fordította: Benedek András, rendező: Major Tamás, díszlet- és jelmeztervező: Keserű Ilona, zeneszerző: Láng István, koreográfus: Szigeti Károly. Szereplők: Agárdi Gábor, Moór Mariann, Máthé Erzszi, Ungváry László, Csurka László, Gelley Kornél, Helyey László f. h., Óze Lajos, Kállai Ferenc, Zolnay Zsuzsa, Bodnár Erika, Gobbi Hilda, Szacs vay László, Benedek Miklós, Pártos Erzszi, Egri István, Horváth József, Pathó István, Konrád Antal, Raksányi Gellért, Horkai János, Siménfalvy Sándor, Izsóf Vilmos, Benedek Gyula, Lesznek Tibor, Papp László, Kovács Dezső, Gyalog Ödön, Törőcsik Mari.

Színház, 1976. január

Pór Anna: A Magyar Elektra és a Karnyóné (Részlet)

[...]

Két klasszikus remekmű bemutatásával a Nemzeti Színház meggyőzően bizonyítja, hogy nem drámatörténeti emlékeink kötelező ápolásával, hanem a reformáció és a felvilágosodás korából ránk maradt két robbanóan erőteljes színpadi mű újrafelfedezésével ajándékoz meg bennünket. A párosítás önmagában szerencsés és stílusos. A több mint kétszáz év intervallummal született két iskolai színjáték kitűnően összecsengve felelget egymásnak.

[...]

Magyar Elektra

[...]

Töröcsik Mari sokrétűen felépített, korszerűen megkoreografált vad Elektra-alkítása a görög tragédia monumentalitását idézi, míg ellenfele, a tragédia másik nagy nőalakja, Klytaimnestra, Máthé Erzsí pontosan jellemzett, az elvetemült, mindenre elszánt, élethabzsoló várúrnő érzékletesen megformált alakításában más jellegű, naturalisztikusabb, stílusával másfajta tradíciót hoz a színpadra. Töröcsik Mari az ősi ösztönök képviselője; a mindent elvesztett megalázottság bosszúvágya süt belőle. Megrendítő monumentalitással, a magyar siratóasszonyok archaikus parlandóinak hangján szólal meg a halottnak hitt Orestes siratása. A rendkívül nehéz Bornemisza-szöveg, amely az eredeti Szophoklész-től eltérően már eleve állandóan ismétlődő jajongás hangján szól, és az egyhangúság veszélyét rejt magában, Töröcsik Mari tolmácsolásában példátlan színészi bravúrral mindig más-más és hiteles indulatgejzírrel lep meg bennünket. Ezt a ragyogó színészi alakítást azonban véleményünk szerint elidegenítő, pszichopata mozzanatok hangsúlyozása távolítja el Bornemisza felfogásától.

Bornemisza fent idézett jellemzésében Elektra hősies lelkületű, atyját és hazáját gyengéden szerető leányalak. A testet öltött igazság. „Ha én nem kiáltanám az nagy méltatlanságot, még az föld is kiáltaná; de nem szánom az én atyámért halálomat.” Jellemének és egyben az egész műnek a mottója. A patológiás, beteg idegzetű, felbőszült Elektra-alak Szophoklész pályatársánál, a későbbi korszakot képviselő Euripidésznel már az ókorban is megjelenik. De ott az új koncepciónak megfelelően a szerző megfosztja a hősi dicsfénytől az anyagyilkos Orestészt is. Orestész gyenge akaratú ember, aki a gyilkosság pillanatában eltakarja szemét. A későbbi XX. századi modern változatokban, hogy csak Anouilh-t vagy éppen Gyurkót említsük, él tovább az abnormálisan szélsőséges, intranzigenciája miatt az emberi lét számára elviselhetetlen Elektra-felfogás. Ebben a felfogásban viszont a konzekvencia, a befejezés is módosul. Orestész a végsőkig, Elektra megöletéséig határolja el magát ettől az elektrai magatartástól.

Szophoklésznel viszont, mint jeleztük, a bosszúálló testvérek egyértelműen hősök. És Bornemisza tudatosan aláhúzza *ezt az* Elektrát tartja „politikai kérdések gazdag ismeretével” a legjobbnak. Bornemisza Elektra mellé áll, ő a hősnő, nem pedig a szelíd Khrysothemis. Ezt sugallja a darabba beleszótt Mester alakja is. A feltett kérdésekre - kell-e cselekedni? -, Bornemisza Péter Orestes kardjával és a Mester tanácsaival adja meg a választ. Bornemisza szövegében az élettárgy és kötelesség, a hősiesség és bűn ütközik. Elektra elidegenítésével megbomlik a dráma szövegében rejlő egyensúly olyannyira, hogy már-már inkább a bájos

Khrysothemishez vonzódunk, vagy a „magát az időhöz mérő” Khorus mellé állunk. Végül is egyetlen pozitív alakban, a józan gondolkodású Mester reális, politikus határozottságában lelünk fogódzóra; a kizökkent világot helyretevő erőre.

A néző arra gondolhat, hogy a szerepfelfogásokban észlelhető stíluskülönbségek lehetséges indítéka az, hogy Bornemisza szövegében is bizonyos kettősség rejlik: az egyes alakok magyarításának mértéke különböző. Klytaimnestra és Aigistos alakját saját élményeiből, a mohácsi vést követő feudális anarchiából merített hús-vér alakokká magyarította Bornemisza. Elektra és az igazságtevő Orestes viszont közelebb maradtak a görög mondai eredetihez. Aigistos, a dőzsölő, kapzsi magyar oligarcha a gyilkosság napján már örömmámorban tobzódik: „Kéncsem torkig vagyok, miket sem fegyverrel, sem véremmel, sem verítékemmel, sem nagy fáradtsággal nem kerestem, de csak könnyen találtam, könnyen is még elköltöm.”

Ugyanígy Klytaimnestra: „Legyen istennek hála penig, megmenekedhettem az Agamemnontól, az én ageb férjemtől, ki zabolán akar vala tartani... Egy pohár bort kedvemre meg nem ihattam.” Büszkén hangoztatja tettét, s ezt tanácsolja asszonytársainak is: „Csak ez orvossága az gonosz férjeknek, öld meg, fojts meg, mindjárt megmenel tüle.” Ezek a szavak Bornemisza korában borzalmat kelthettek, de meglepetést nem. Az elszabadult ösztönök féktelensége a reneszánsz korában ilyen asszonyok sorát produkálta. Stuart Mária és Angliai Erzsébet egyik kicsinyített hazai változata a kellemetlenné vált férjét akár orgyilokkal is elpusztító Magyar Benigna, Kinizsi Pál özvegye.

A műben eleve benne rejő stílusbeli kettősség még hangsúlyt kap egyrészt Máthé Erzszi önmagában hiteles, hagyományosabb játéktílusával, másrészt Elektrának Töröcsik Mari villamos feszültséggel telt bravúros, modern alakításában a patológikus mozgásjelzések túlfeszítésével. Bornemiszánál kétségtelenül van utalás Elektra egzaltáltására is. Nála Elektra alakja vesztett görög fenségéből, harmóniájából: jajongóbb, kétségbeesettebb, mint amaz. Korhoz kötöttebb. A humanista dráma alapvető mondandóját időszerűnek érezzük, vele együtt rombolónak ítéljük az elszabadult ösztönök féktelen uralmát, de mai felfogásunk nyilván távol van már Elektra átkozódásától, amellyel Klytaimnestra „bujázkodását” ostorozza. Mindez azonban nem változtat azon, hogy Elektra pozitív hős, akinek helytállása, az igazságtalanságba való bele nem törődése és elnémíthatatlan kiáltása hozza meg végül is a szabadságot, az igazságos világrend hajnalát. Talán nem érdektelen ebből a szempontból utalnunk arra, hogy Móricz (akinek felfogását, mint jeleztük, több szempontból korához és egyéniségéhez kötöttnek tartjuk) külön fontosnak vélte, hogy Elektra szépségét hangsúlyozza, és hősnőjét, a néző azonosulását elősegítendő, tíz esztendővel meg is fiatalította.

Töröcsik Mari az első képből közvetlen apja meggyilkolását követő feldúlt felháborodásában ezt a szívünkhöz közel álló fiatal leányt villantja fel. Majd húsz év múlva a sanyargatásuktól testben elgyötört, de meg nem tört, acéllá keményedett, megszállott emberré válva látjuk viszont. A jellemfejlődés mesteri, hiteles, mindaddig, amíg a megtaposott humánus és igazság szépsége izzik benne. De eltávolítanak a lélek belső húrjainak túlfeszítettségét, eltorzulását jelző, időnként feltűnő gesztusok, vagy az Orestes felismerését követő eufóriában előbukkanó jellemvonások.

[...]

Karnyóné

[...]

Az alaphangot természetesen itt is a címszereplő és központi figura, Karnyóné alakítója, Töröcsik Mari üti meg. Se hosszú orr, se groteszk vörösséggel csúfító maszk nincsen. Az ismert és mégis mindig más Töröcsik-arc válik „natur” fakósággal és lila főkötővel öregecske kanizsai kalmárnévá. Kacagtatóan groteszk, torzult, de végig emberi és szánandó, kissé szívfacsaró. Pénzgyűjtögető, de „már menyecske korában is petyhüdt” kalmár férje mellett összeszáradt asszony, aki most, hogy férje a franciák fogságából három éve nem tért vissza, a tisztos özvegyi álarc mögött álszenteskedve-édeskedve, ravaszkodva próbálja pénze segítségével kielégíteni férfiéhségét. A két léhűtő ficsúr, a két „szeleburdi” Tiptopp és Lipitlotty által kihasználva, hitegetve, majd durván megalázva szánja el magát a patkányméreggel való öngyilkosságra. Mesterien jellemez és bájosan groteszk Töröcsik Mari, amint vissza-visszatérő sztereotíp szavajárását - „szegény férjem, ha te most élnél, az isten nyugosson meg” - minden alkalommal más-más változatban önmagát öntudatlanul leleplező kézmozdulattal kísérve egyre fokozódóan kitörő kacagást tud kiváltani. Egyetlen túljátszott „poén” nélkül szellemesen tragikomikus. Amint a Lipitlottyal való nagyjelenetben pipiskedő bájolgásaiból kitörve a felháborodott megcsalásból, a ficsúr hamis „szerelmi vallomásától” ismét léprecsalva, örömmámorában, szinte támolyogva, esetlenül széles gesztussal törli Lipitlotty kontóját, az a színpadi mozgás és a pantomimhumor remeklése. Majd amikor Lipitlotty durva sértéseit menyecskés hetykeséggel még mindig tréfának veszi, mindaddig, míg a dermesztő kijózanodásnál a gutaütés határán földrezuhanva panaszos, anyókás nyögdécseléssel feltápáskodik - ez csakugyan hamisítatlan Töröcsik, hiteles Karnyóné és ragyogó komédia.

[...]

Adósságtörlesztés és hagyományaink előtti tisztelgés *a Magyar Elektra* és a *Karnyóné* előadása. Major Tamás és munkatársa, Bodnár Sándor izgalmas, új inspirációkkal teli „ébresztésével” eljött Bornemisza és „Vitéz Mihály” drámái számára a Nemzeti Színházban a „tapsos feltámasztó nap”.

Bornemisza Péter: *Magyar Elektra* (Nemzeti Színház) Rendezte: Major Tamás. Díszlet: Csányi Árpád. jelmez: Schäffer Judit. Zenei vezető: Simon Zoltán. Dramaturg: Benedek András. Szereplők.: Avar István, Gelley Kornél, Máthé Erzszi, Töröcsik Mari, Moór Mariann, Gobbi Hilda, Szacsвай László, Major Tamás.

Csokonai Vitéz Mihály. *Az özvegy Karnyóné s a két szeleburdiak* (Nemzeti Színház) Szereplők: Avar István, Töröcsik Mari, Szacsвай László, Gelley Kornél, Felföldy László, Benedek Miklós, Major Tamás, Moór Mariann, Gobbi Hilda, Dimulasz Nikosz f. h.

Színház, 1976. március

Pályi András: „Töröcsik Mari, hol van?” Jegyzetlapok a Magyar Elektra Bemutatóján

Valakinek fel kellett tennie ezt a kérdést a *Déryné, hol van?* után. Nyerges András megtette a Kritikában. Hogy miért? Korántsem a szójáték kedvéért. Déryné ugyanis a filmben nincs jelen. Erről Töröcsik Mari tehet a legkevésbé; ő a kiagyalt, mesterkélt figurákról és helyzetekről is elhiteti, hogy élők. Mégsem indokolatlan a féltő szó. Nehogy egy majdani filmnek egyszer azt kelljen kérdeznie: Töröcsik Mari, hol van?

A kérdés egyébként, ha nem is szó szerint így és nem ezzel a hangsúllyal, az elmúlt esztendőök során gyakran elhangzott a Nemzeti Színház nézőterén is. Töröcsik Marit hosszú ideig nem láttuk színpadon. Tavaly évad végén a *Bertalan-napi vásár* előadásán berobbant három percre. Most végre a *Magyar Elektra* és a *Karnyóné* címszerepében lépett közönség elé. Töröcsik Mari tehát itt van. A színpadon. Jelen van-e a színpadon és miképpen?

Töröcsik Mari a magyar színészet kivételes tehetsége. Elektrája kivételes alkalom, hogy színpadi jelenlétének titkáról tünődjünk. Bármiféle bevezetőt írnék ehhez, csak közismert dolgokat ismételnék. Azzal is, hogy színházi sikereit megelőzte filmjeinek sikere. Ezzel kapcsolatban nyilatkozta egyszer: „Éreznem kellett, hogy a filmsiker nem egészen az én érdemem. Másoknak is részük van benne. A színész a színpadon sokkal magányosabb, mint a kamera előtt. Ott valahogy kétségbeejtőbben rá van utalva a tehetségére.” Így igaz. S az is igaz, hogy amikor a filmkritika a *Szerelmem, Elektra, a Várakozók, a Déryné, hol van?* után felteszi a maga kérdőjeleit, ez nem elsősorban Töröcsik Marinak szól, hanem másoknak. (Ezt igazolja egyébként, hogy januárban a filmkritikusok neki adták a legjobb női alakítás díját.)

A színész a színpadon azonban sokkal inkább maga gazdálkodik a tehetségével. Ezzel nem szándékozom kisebbiteni a színházi munkatársak szerepét; különösen nem olyan alkotói társulás esetében, amilyen Töröcsik és Major Tamás együttműködése, kiről ő maga mondta el többször is, hogy „minden lényeges színpadi tudnivalót tőle tanultam”. Major és Töröcsik lassan immár két évtizedes színházi alkotótársi kapcsolata alighanem önálló fejezet a magyar színháztörténetben. S e közösség, az alkotói inspirációk búvópatakként el- és feltűnő élete, egymásba fonódása ellenére is világosnak tetszik, hogy más a Major-színház és más a Töröcsik-színház. A *Magyar Elektra* előadásában is megvan ez a más-más. Egymásból fakadóan, egymást éltetően - de egymástól elválaszthatóan.

2.

Elektrát húsz esztendeje bosszú után sóvárgó, igazságosztó-vérszomjas szenvedélye tartja életben. Orestes, hogy bosszút állhasson atyja meggyilkolásáért cselhez folyamodik. Előre küldi nevelőjét (a *Magyar Elektra*ban Mesternek hívják), hogy keltse halálhírét. Elektrát ez a hamis hír végképp összetöri. Hogy törik össze Töröcsik Mari? Mielőtt felelnék erre a kérdésre, fel kell tennünk egy másikat. Miben különbözik Bornemisza *Elektrája* Szophoklész *Elektrájától*?

A filológiai elemzés olyasféle megállapításokat tehet, hogy Elektra és a kórus dialógusában, melyben a királylány megbizonyosodik az imént hallott szörnyű hír valóságosságáról, Bornemisza mintegy kétszer annyi „jaj”-t ad a színész ajkára, mint Szophoklész. Beiktat egy rövid szóváltást a jelenet elejére Elektra és a Mester közt, melynek során Elektra könnyögőre fogja a szót. A lényeges ebből: hogy Bornemisza Elektrája sokkal fokozottabb mértékben ki van szolgáltatva saját érzelmeinek, mint Szophoklészé.

Töröcsik Elektrája tanulmány az érzelmek kiszolgáltatottságáról. Színészi tanulmány: testtartásban, mozdulatokban, gesztusokban, hangmodulációkban megfogalmazott stúdium. Alászállás Elektra szenvedésének és szenvedélyének titkaiba. Úgy tűnik, ez idő szerint

magyar színpadon kevesen tudnak annyit a színészi mimikáról, mint ő. A színészet intimitásáról. De azt is tudja, hogy a színészen végbemenő érzelmi-indulati történést nem csupán az arcnak kell tükröznie. A hátának is, az ujjának is, az öltözkékének is. Azt is tudja, hogyan csaphat fel a színész szürkésege a harmadik emeleti karzatig. Fölénye, biztonsága lenyűgöz.

Visszatérve az imént feltett kérdéshez: Törőcsik pontos, már-már elvéthetetlenül kidolgozott vonalakkal rajzolja meg Elektra összeomlását. Úgy tűnik, az egész szerepről gondosan elkészített anatómiai térképe van. Bornemisza minden „jaj”-szaváról tudja, mit jelent. Ismeri az egyes jajok árnyalati különbségeit. Ismeri összecsengésüket. Egymással való felelésüket. Minden ajkára vett szónak sajátos élete van. Egyenként megmeríti őket a sejtés, a kétségbeesés, a fájdalom, a reménytelenség, a bosszúszomj, a rögeszmesség, az igazságvágy, a fivérhez való szerelmes ragaszkodás hol fekete, hol véres hömpölygésű folyamában. És van hozzá hangszíne, gesztusa, hogy a lélek éjszakáján egy-egy másodpercre felfedezze az élet vizét. Hogy megsejtse: valami másról is szó van itt, mint Elektra megnyomorítottágáról, kifosztottságáról. Egy példa. „Megholt egyetlen reményem!” - mondja, s összerándul, megborzong, mint aki fázik. Ez Elektra spontán reakciója is, a lelkiállapot külső tükörképe is, reális helyszínrajz is, s ha tetszik, ha nem, jelkép is. A lélek éjszakája. A kiszolgáltatottság éjszakája. Az önkényuralom éjszakája.

Amulattal állapítom meg: Törőcsik Mari mindent tud.

3.

Következik Elektra kétségbeesésének utolsó fordulata. Az a bizonyos szalmaszál, amibe csak a végső reményvesztettség pillanatában kapaszkodik az ember. Rá kell vennie hűgát, Khrysothemist, akinek gyáva meghunyászkodását még az imént is súlyos szavakkal ítélte el: végezze el ő azt, ami Orestesre várt. Bornemisza a cselekmény e fordulatánál lényegileg követi Szophoklész *Elektráját*, első olvasatra mellékesnek tetsző módosításokkal. Törőcsik Mari „olvasásában” azonban korántsem lényegtelenek e módosítások.

Mi hát ez a változtatás? A legszembeütőbb: Bornemisza nem engedi, hogy Elektra egy lélegzetvételt mondja el rábeszélő monológját. Úgyszólván minden Bornemisza-mondat magva megtalálható a Szophoklész-szövegben, s mégis igen fontos körülmény különbözteti meg a két Elektrát.

Szophoklész hősnőjéből, aki az imént sokkal fegyelmezettebben fogadta Orestes halálhírét, most elemi erővel, érces tisztasággal tör ki az igazságos bosszú indulata; Bornemisza Elektrája, aki már a hír hallatára fennen jajongott, sokkal kicsinyesebbnek bizonyul. Körülményes mondatokkal, körmönfont agitációval s nem minden alantasság nélkül akarja rávenni Khrysothemist a gyilkosságra. Khrysothemis (Moór Mariann) Elektrától tudja meg Orestes halálát, s hangos kesergéssel siratja bátyját. Törőcsik-Elektra, aki a színpad előterében ülve, a fájdalom közönyével szórta kegyetlen mondatait a megdőbbsent Khrysothemisnek, most hirtelen elhatározással feláll, odalép hűgához, s tőle szokatlan szelíd hangon szólítja meg, „jól ismerlek én téged”, mondja már-már hízalgően, érezhetően hosszú percek szánt e nyugodt, rábeszélő hangnemű kitérőre, s amikor végre belekezd voltaképpen mondanivalójába, még mindig nem szól a lényegről, hosszasan, didaktikusan magyarázza Khrysothemisnek, mit jelent, hogy „immár csak te egyedül vagy az én atyámfia”, érezhetően a logikára helyezi a hangsúlyt, hisz az észérveknek minden ellenvetésen diadalmaskodniok kell, abban, ahogy odahajlik Khrysothemishez, kioktatás is van, de bizalom is, egész testtartásával agitál; már-már az elviselhetlenség határát súrolja ez az odaadó-könyörgő zsarolás, amikor egyszerre Khrysothemis félbeszakítja, kíváncsian arról faggatva, hogy végül is „mi dolgot” vár tőle Elektra. Kézen fogja Khrysothemist, előre vezet, egész a rivaldáig a szín közepére, ahol az imént még ő ült. „Az Aigistost veszejtsd el valamiképpen” - mondja,

miközben átöleli Khrysothemist, arca átszellemül, behunyja szemét, valósággal belebújik Khrysothemis nyakába, egyre szorosabban fonódik rá, a szavaknál súlyosabbak a mozdulatok, a reflexszerű gesztusok érvei, egyre könyörgőbben, kétségbeesettebben, szánalmasabban, odaadóbban, kiszolgáltatottabban öleli Khrysothemist, mintegy e súlyos ölelés húzza a földre, már Krysothemis bokájánál kucorog, összekulcsolt kézzel kéri.

E vázlatos leírásból is talán kirajzolódik Töröcsik színészi technikája. Ez a jelenet önmagában is pontos, alapos stúdium Elektráról. Mintha gondosan ügyelne rá, hogy minden másodpercben megjelenítse a sorsot. Elektra sorsát. A hős belső életét. A dráma logikáját, ami elválaszthatatlan a dráma technikájától: Elektra e csodálatos jelenete az észérvek „kitérőjével” kezdődik - és a teljes kiszolgáltatottságig ível.

Töröcsik tökéletesen építkezik. Mégis itt valami más is történik, ami nehezebben meghatározható. Ami leírhatatlan. Ami alig tettenérhető. Valami, amiről legszívesebben azt mondanám: Töröcsik-titok. Megszületik az a színpadi pillanat, amikor úgy tetszik, Töröcsik Mari megfeledezett a technikáról. A félreértés elkerülése végett ismét hangsúlyozom: *utólag* pontosan (vagy majdnem pontosan) rekonstruálható Töröcsik technikája. Ebben a pillanatban, „Az Aigistost veszejtsd el valamiképpen” pillanatában azonban nem tudom többé csodálni a színésznő tudását, fölényét, bravúros biztonságát. Mert a bőrömmön érzem Elektra drámáját. Mindazt, ami Elektrában - Töröcsikben (a kettő itt szétválaszthatatlanul egy) - történik.

Immár az én fejem felett is összecsapnak a hullámok. Bezárul a kör. Mindnyájan, akik itt e nézőtéren és színpadon együtt vagyunk, befalaztattunk a tragédiába. Ablakot vájni e falon nem tudhat más, csak aki felhúzta körénk Elektra börtönét: Töröcsik Mari. Egyetlen kézlegyintéssel. Amikor már minden megtörtént.

4.

De mi történik addig? Mi történhet? Azt mondtam bevezetőül: Töröcsik Elektrája kivételes alkalom, hogy színpadi jelenlétének titkáról tünődjünk. „Az Aigistost veszejtsd el” pillanatában Töröcsik bebizonyítja, hogy amit Bornemisza tudott az emberi lélek alvilágáról, azt akár Freud is megirigyelhetné. Szívesen leírnám: lélegzetelállítóan mai színház ez. De egyúttal lélegzetelállítóan XVI. századi. Vagy inkább: Töröcsik valami olyasmivel ajándékoz meg bennünket e pillanatban, ami a legidőtlenebb a színházban. Az *élet* és a *tragédia* kifejezések itt önmagukat jelentik. Nem megjelenít valamit az életből, hanem önmagát - az életet magát - adja táplálékunkul.

Bornemisza esendően mai Elektrájában kigyújtja a görög tragédia tiszta fényét. Most valóban *jelen van a* színpadon. S az, hogy a színpadon, már nem lényeges. Csak az, hogy *van*. Íme, a jelenlét. A titka? Felfejteni legfeljebb azt lehet, ami technika. Most, hogy Töröcsik megajándékozott a színészi (emberi) jelenlét e megrendítő élményével, utólag bizonyos hiányérzetem támad azokkal a percekkel kapcsolatosan, amikor színészi technikáját csodáltam. A csillogó bravúr nem lett volna más, mint a színészi tudás artistamutatványa? Pedig lenne még mit megcsodálnom játékában: a csúnyaságát, amikor magához szorítja az Orestes hamvait tartalmazó edényt, összecsavarodó testét, melyben benne van a szív összefacsarodása is, Orestes felismerésének pillanatát, a mozdulat nélküli ölelését, tomboló lelki részegségét, mely egyszerre kitör belőle, az imát, melyet Orestes gyilkossága alatt mond el, immár összecsavarodás-összekucorodás nélkül, egyenes derékkal, tiszta, nyugodt, fensőbbeséges diadallal, összetett kézzel. Mégis már-már feltennem a kérdést: Töröcsik Mari, hol van? Eltűnhet-e a ködben a színpadi jelenlét iménti csodája? Vajon Elektra-alakítása a színészi mesterség lenyűgöző ismeretének tanpéldájaként marad meg bennünk? Miért beszélünk egyáltalán titokról? Titokzatos színész-e Töröcsik Mari?

Kezdetben volt Töröcsik Mari mint jelenség. Ebben rejlett a *Körhinta* sikere csakúgy mint sok más filmjéé. A „költői” filmek rendezői, akiket a címben idézett filmkritikus

szigorúan - és okkal - ostoroz, mert rosszul gazdálkodnak Törőcsik tehetségével, jószerivel ma sem sokkal többet tudnak róla. Azóta pedig Törőcsik Mari a színészi technika szinte egyedülállóan kiváló mestere lett. Ismét csak egyik nyilatkozatából idézek: „Nemrég újra megnéztem a *Körhintát*: s mintha egy régi, nagyon kedves fényképet adtak volna a kezembe. Ahol még vártam, hogy a gépből mikor repül ki a kismadár. Ma már bizonyára jobban játszánám el a szerepet, de jobb aligha lennék benne...”

A színész mint jelenség, egyéniség - és a színészet mint technika. Minden kor minden nagy színészének igazi kérdése, egyetlen nagy tétje: lehet-e a kettő között ellentmondás? Semmiképpen. Törőcsik Elektra szerepében az utolsó pillanatig tartogatja e kérdésre a feleletet. Akkor azonban egyetlen mozdulat is elegendő neki. Orestes megölte Aigistost, s bentől a palotából kihallatszik Klytaimnestrával való tusakodása, majd a halált jelző sikoly. Megtörtént a bosszú. Megtörtént az anyagyilkosság. Elektra, aki lélegzetvisszafojtva figyelte a bentől kiszűrődő hangokat, most megrázza a kezét, ujjairól akár csöpöghetne a vér. Mély lélegzetet vesz. „Na, ettől se félek” - mondja mindentudó szenvtelenséggel. Ez a pillanat nem egyszerűen visszacsengés „Az Aigistost veszejtsd el valamiképpen” percére. Felszabadít - és örökre hozzáköt ahhoz, ami a színpadon történt. Ami Törőcsik Mariban történt. Ami bennem, bennünk nézőkben történt. És nem utolsósorban: itt világosodik meg Törőcsik színészetének igazi csodája. Hogy a technika nem önmagáért van. Még csak nem is az instrukciók pontos eljátszásáért. Törőcsik technikája olyan, mint a Jákob létrája, csak éppen a mélységek felé vezet. Nem más, mint eszköz, nehéz út, a nagy betűkkel írandó színpadi jelenlét ritka pillanatához. Elképzelhető olyan színház, melyben végképp eltűnik e létra, s csak a végső, tiszta pillanat marad meg? Vagy amelyben legfeljebb utólag rekonstruálható valami a technikából?

Színház, 1976. március

Pályi András: Cserepes Margit a Huszonötödikben (Részlet)

[...]

Töröcsik

A Takarítónőről, akit Töröcsik Mari játszik (vendégként a Huszonötödik Színházban), s akit az Író időnként „Mamának” szólít, azt mondja Fejes az egyik szerzői instrukcióban: „régóta takaríthat itt, kapcsolatuk néha családias, több gyermeket nevelt, időnként az Íróval is úgy beszél, mintha az édesanyja volna”. Ez a Takarítónő-Mama egyúttal a darabbeli darab szereplője is: Cserepes Margit mamája. Pontosabban az ő spanyolosan fészült őszülő szőke hajáról, fekete rakott szoknyájáról, a karján himbálózó égőpiros retikülről találja ki az Író Cserepes Margit mamáját.

Ez a szerep a szerepben igazi pirandellói ötlet, a színpadi megsokszorozódás lehetőségét kínálja a színésznek. Töröcsik pedig az a színésznő, aki lenyűgöző biztonsággal ismeri a színészi alakváltás belső technikáját. Fejes Endre, mintha valóban egyenesen Töröcsiknek írta volna e hármasszerepet, az első felvonásban még egy „alakoskodást” is elrejt a szerepben, a Mamává lett Takarítónő játékát, melyben azt mintázza meg, hogyan lehet *női alakoskodással* „elcsavarni” egy férfi fejét. Ez a legkönnyebben kiemelhető epizód Töröcsik intenzív színpadi jelenlétéből. A női alakoskodás bemutatására az Író és a Mama vitája szolgáltatja az alkalmat.

„Uram, játsszunk mást. Átruházom feddhetetlen jellememet másra” - mondja a spanyolos hajú, ötvenen túli asszony, s lehúzza Vitok Paliról a műbőr kabátot, belebújik, kibontja a haját, belenéz púderes dobozának apró tükrebe, melyet Vitok tart elé, fölpillant az Íróra: „Úgy emlékszem, találkoztunk már valahol...” - és elkezdődik a flört.

Fejes gondosan ügyel a színészi átváltozás mesterségbeli fogásaira (már csak azért is, mert ez az alakoskodás a darab alaptémája), úgy tervezi a játékot, hogy a színész, aki e többszörös szerepet játssza, itt rúzszt, szemceruzát, festéket, ecsetet vesz elő, színes selyemkendőt köt a hajára, hogy szemünk láttára megtörténjék a csoda, s az őszülő mamából egy „érett, izgalmas asszonyarc” tekintsen ránk.

Töröcsik a kis tükörbe is csak mintegy a szerzői instrukció kedvéért pillant bele, nem kell neki se rúzs, se festék, se szemceruza, megfigyelhető „segédeszköze” csupán a haj kibontásának otthonos mozdulata, majd a cigarettára gyújtás, de a lényeg sokkal inkább abban van, ahogy megváltozik a hangja, tekintete, belső tartása, ahogy minden különösebb trükk nélkül szemünk láttára mintegy húsz évet fiatalodik. Töröcsik a lehető legtermészetesebb módon ölti fel az „új arcot”, s ez a természetesség játékának a legjellemzőbb vonása: még akkor is *élet* az, amit elénk varázsol, ha többszörös színpadi idézőjel övezi, ha ő maga az átváltozás átváltozásával - *alakoskodásnak* minősíti a betétet, de olyan szereplésnek, amilyent az életben szokás mívelni, s amit csak sajátos megvilágításba helyezhet az, hogy színpadon történik, de a színpadot nem kevésbé sajátos ragyogással tölti be, hogy élet történjék rajta.

Töröcsik egyéniségének ragyogása ez. Azt mondja: „Magamra kentem egy kiló festéket, szemem környékén eldugdostam a ráncokat, kipingecoltam a bőrömet, késsel, pirossal, akár egy harcba induló indián. Én nem bánom, nem is szégyellem. Ha sikerült megcsalnom egy pillanatra a múlt időt, megérte. Maga vonzó férfi.” Mondhatnánk: lám a szerző, aki a szavakat hőse szájába adja, nem hitt eléggé a színészi átlényegülés erejében. De hisz Fejes elsősorban nem „segédeszköznek” szánja ezt a szerzői árulkodást, hanem a kulisszák dramaturgiájára kívánja fordítani a figyelmet. Töröcsikben pedig a legkáprázatosabb, hogy még ezt is eljátssza. Elhisszük neki, hogy valóban magára kent egy csomó festéket, eltüntette a ráncokat stb., noha nem kent magára semmit.

Folytathatnánk a példákat. Annál is inkább, mert a *Cserepes Margit házasságában* bemutatott Törőcsik-színháznak e kiemelt epizódjánál sokkal kevésbé tetten érhető és kevésbé tetszetős, de mélyebb és elementárisabb átváltozásai és szenvedélyei vannak.

Akár három színészportrét is rajzolhatnánk Törőcsik Mariról. A Takarítónőről, aki otthonosan és némi szórakozottsággal jár-kezel az írói alkotómunka hivalkodó helyszínén, ahol minden cigaretta csikknek jelképes jelentése van, ám ő semmibe veszi e jelképeket, itt ez a szerepe, hogy „egyszerű” asszony. A Mamáról, akiben oly könnyörtelen a tisztaság és oly megrendítő a szeretet, mintha a mitológiából lépett volna elő - és a másik mamáról, Cserepes Margit anyjáról, aki az „ezerszer áldott nyolcadik kerület” levegőjét hozza a dobogóra, emberien, közönségesen, érzelmesen, hű és átkozódó asszonyként. De a többszörös szerepek végül a *mögötte* az igazán érdekes: az a színészi indulat és magatartás, az a megfigyelőképesség, személyes odaadás, az a hév és tudatosság, mellyel e sok arcból *egy arcot* alakít, nem is annyira szó szerinti, mint valamilyen belső értelemben: elmond egy történetet a női sorsról, amiben mítosz és köznapiság ötvöződik, ami szakrálisan hat, mint az ünnepek - és profánul, mint az élet „kis ügyei”; a görög tragédiákban szól ilyen elementáris erővel minden emberi megnyilvánulás, mint Törőcsik Mari játékában. A csodálat, amit kivált belőlünk, nem távoli fényes csillagnak szól: személyes körébe von.

[...]

Fejes Endre: *Cserepes Margit házassága* (Huszonötödik Színház) Rendező: Iglódi István. Asszisztens: Kutschera Éva. Díszlet- és jelmeztervező: Miroslav Melena m.v. Zene: Selmeczy György. Szereplők: Garas Dezső m.v., Törőcsik Mari m.v., Jobba Gabi, Csíkos Gábor, Jordán Tamás, Gera Zoltán m.v., Marsek Gabi, Galán Géza, Nagy Sándor Tamás.

Színház, 1977. január

Hermann István: Az idő és az emberek
A Téli rege a Nemzeti Színházban
(Részlet)

[...]

[...] a másik nagy alakítás mégiscsak Töröcsik Marié (Hermione). Döbbenetesen hűen, szinte leképezve darabbeli férje, Cserhalmi György játékát, indítja a darabot, majd a hamis vád teljesen felháborítja. Ekkor azonban egy pillanatra sem hisztérikusan tiltakozik, hanem valami mély csodálkozás ömlik el rajta, és tökéletesen meg tudja tartani személyiségét. Szoborként, majd élő szoborként nagyon finoman tér vissza az életbe, és válik most már ismét nemcsak önmaga, hanem az idő nyílt bizalmasává. Emellett ez a törékeny alkatú nő éppen törékenységéből tudja azt a hihetetlen keménységet és erőt meríteni, amit a színpadon megteremt. Nagyon közvetlenül - helyesen - köti össze régebbi szerepének, Cordeliának néhány vonását Hermionéval.

[...]

Shakespeare: *Téli rege* (Nemzeti Színház) Fordította: Mészöly Dezső. Rendezte: Major Tamás. Díszlet: Csányi Árpád. Jelmez: Schäffer Judit. Zeneszerző: Simon Zoltán. Dramaturg: Bereczky Erzsébet. Segédrendező: Thuróczy Katalin. Szereplők: Cserhalmi György, Csurka László, Tyll Attila, Szirmai Péter f. h., Versényi László, Szilágyi Tibor, Szacs vay László, Izsóf Vilmos, Kállai Ferenc, Tomanek Gábor f. h., Spindler Béla f. h., Óze Lajos, Raksányi Gellért, Gyulay Károly, Töröcsik Mari, Udvaros Dorottya f. h., Máthé Erzs, Dániel Vali, Andresz Katalin f. h., Kánya Kata, Benedek Miklós, Szokolay Ottó, Katona János f. h., Bars József f. h., Csere Ágnes, Károlyi Irén, Kun Tibor, Sárvári Győző f. h., Jancsek Rudolf.

Színház, 1978. május

Nánay István: A Népszínház első lépései (Részlet)

[...]

Pilinszky János *Síremlék* című színművének lényegét Törőcsik Mari hallatlan intenzív színészi jelenlétével csaknem egymaga képes megjeleníteni. Ám az előadás egésze félresikerült, Maár Gyula megelégedett a mű legkülső rétegének érzékeltetésével.

A *Homokládához* hasonlóan a Pilinszky-mű is az emberi kapcsolatok hiányáról, torzulásáról szól, végletesen irracionális helyzetben. Az asszony, akinek bűvköréből sem a férj, sem a szerető, sem a rajongó, sem a postás, sem a Medve nem tud szabadulni, tulajdonképpen nem is élő személy, csupán egy síremlék.

A darabban hagyományos értelemben vett cselekmény nincs, a szereplők között érdemleges kapcsolat, konfliktus nem alakul ki, mégis elviselhetetlen feszültség akkumulálódik, mígnem megölik az asszonyt. Megölik az érzelmileg amúgy is élőholtat. Az előadásban Törőcsik rejtélyes mosollyal fekszik egy kőkeröveten szürreális hatásra törekvő térben (felhalmozott gumiabroncsok, paravánok, élénk színpamacsok, oldalt a falhoz dőlő, múlt századvégi eleganciájú férfi, széles karimájú kalappal, a gumiabroncsok között ödöngő peckes férfi látcsóvel, szüntelenül ivó medve). Az asszony körül levő szereplők jól-rosszul felmondják Pilinszky szövegét.

De hiányzik a szavak mögött gyűlő feszültség, melyet többek között a mű sajátos, az egymással nem túl szoros összefüggésben levő szövegrészek közötti csendre szünetekre épülő ritmusa ad, valamint az az eseménytelen cselekvéssor, mely egy-egy ilyen csendben létrejöhet. De a csend is és a csend tartalmának megjelenítése is hiányzik, marad Törőcsik mosolya. Ám ez egy egész előadásra nem elegendő.

[...]

Színház, 1978. június

Örkény István: Soubeyran a Várszínházban
(Részlet)

[...]

Mi már sokszor és sokféleképpen játszottuk Brechtet, időnként nagyon jól, de mindig csak kétféle értelmezésben: vagy realiztikusan, vagy pedig absztraháltan. Soubeyran első meglepetése az volt, hogy ez a két felfogás nem zárja ki egymást, sőt, kitűnően összefér, egymást fokozza, erősíti. Így például, amikor a díszletmunkásként működő színészek sörösrekeszek tömegéből egy katonai kantint hevenyésznek a színpadra, a látvány pusztán jelzés, melynek semmi valóságértéke nincs. Amikor azonban beülnek a kantinba, és a markotányosnőt játszó, egyszerre égi tüneménynek és sarki prostituálnak látszó Törőcsik Mari odahajigálja nekik a BEER föliratú konzervsöröket, a játék azonnal átvált a natúrába: igazi katonák ülnek az igazi kantinban, s talán még igazi sört is innának, ha nálunk a konzervsör kapható árucikk volna.

[...]

Bertolt Brecht: *Egy fő az egy fő* (Népszínház) Fordította: Garai Gábor. Rendező: Brigitte Soubeyran m. v. A rendező munkatársai: Gyarmati István és Kutschera Éva. Zeneszerző: Paul Dessau. Zenei vezető: Selmeczi György. Koreográfus: Szigeti Károly. Díszlet-jelmeztervező: Helmut Brade m. v. Szereplők: Tolnai Miklós, Hetényi Pál, Bősze György, Mihály Pál, Jobba Gabi, Iglódi István, Tordai Teri, Hável László, Szűcs Ágnes, Törőcsik Mari m. v., Angster László, Nagy József, Gieler Ferenc, Hodu József, Kis-Várday Gyula, Kozáry Ferenc, Tardy Balázs, Teizi Gyula, Tóth József. Zenészek: Selmeczi György, Bíró Rudolf, Mester Gábor, Kenderessy Sándor, Préda László, Schuszter György.

Színház. 1978. december

Nánay István: *Vihar*
 Harag György színházáról
 (Részlet)

[...]

Amikor már biztos volt a győri vendégrendezés és az is, hogy Osztrovszkij drámáját viszi színre, Harag különböző színészekben kezdett gondolkodni. Gondolt Törőcsikre, Csomós Marira, amikor Katyerinát elképzelte, de sok más színésznőre is, végül Monori Lilivel kezdett próbálni. Borisz szerepére is több színész jött szóba, attól függően, ki volt éppen a soros Katyerina a képzeletében fogalmazódó előadásban. Ezek után természetes, hogy amikor Törőcsik Mari belépett a produkcióba, gyökeresen mássá vált az előadás addig elkészült váza is; nemcsak egy-egy színésznek kellett átértékelnie a szerepét, hanem a rendező szerepcserékkel állította helyre az új szereplő által módosult erőviszonyokat.

[...]

A szövegkurtításnak olyan okai is voltak, amelyeket a szereplőválasztásból adódó hangsúlyeltolódással kapcsolatban már említettünk. Az, hogy Törőcsik Mari játssza Katyerinát, és a nála láthatóan fiatalabb Nagy Sándor Tamás Boriszt, alapjaiban meghatározza a két figura lényegét, viszonyát. Nem ugyanazt jelenti számukra a szerelem, kettejük viszonya eleve nem harmonikus, boldog kapcsolat. De nem is az a viharos viszony, ahogy ellenpontként Varvara és Kudrjas szerelmét ábrázolja Harag. Így aztán a drámából a Katyerina-Borisz egymásra találás hosszú jelenetét és főleg érzékeny búcsúját éppúgy megrövidítette, mint a Varja-Kudrjas-találkozók megállapodottságot sugalló szövegét, hogy ezzel is megteremtse az alapot a szereplők közötti viszonyok pontos megrajzolásához.

[...]

Meghökkenítő módon kezdődik a *Vihar*. A vasfüggöny közepén nyílik szét, és fele elfelé, fele lefelé halad. A sötét, a falak által legkisebbre szűkített színpadon csupán egyetlen pont van megvilágítva, ahol mint egy rongycsomó kuporog a szolgálólány, Glása (Jancsó Sarolta). Riadt, értetlen tekintettel néz, majd felpattan és kirohan. Eközben az első deszkafal felemelkedik, forogni kezd a híd, s a hátsó deszkafalat is felhúzzák. Benépesül a színpad, nagyon lassan 50-60 ember sétál fel-alá párosával, hármasával, összefogózva, kart karba öltve vagy csak magányosan. Piros egyenruhában fűvősegyüttes, kellemesen szomorú zenét játszik. Ez a zene mindannyiszor felhangzik, amikor a főszereplők egymásra gondolkodnak vagy találkoznak. A sokadalomban a történet minden szereplője feltűnik. Ott sétál Kabanova is (Kovács Mária), egyik oldalán Katyerinába, a menyébe (Törőcsik Mari), a másikon a lányába, Varvarába (Baranyai Ibolya) karolva, mögöttük a fia, Tyihon (Áts Gyula). A híd pedig egyre csak forog.

Ez az expozíció Harag leleménye. A szolgáló sikolyszerű felvillanása sejteti, hogy valami tragikus esemény készülődik. A sétálók egy áporodott levegőjű helységet idéznek, ahol a fegyelem, a szabályok és a rend tisztelete a jellemző. Ezt a hangulatot veri szét a többiektől mindenben különböző Kuligin (Bács Ferenc) megjelenése. Nagy, virágos gallyat mint zászlót feje fölé emelve szalad be, rongyosan, toprongyosan, vállán földig érő, minden lépésnél megcsördülő zsák. A dráma szövegéből még egyetlen szó sem hangzott el, de a mű alaphangulatát, sőt az erőviszonyok egy részét is felvázolta *már* a rendező.

[...]

Kuligin távozása után Borisz felkapja a virágzó ágat, s az elforduló színpadon táncolva bevallja; szerelmes egy férjes asszonyba. A beforduló színpadtéren hatalmas asztal fehér terítővel letakarva, körülötte lócák, mindegyiken csak egy ember ül. Az asztalon négy barna tányér, pohár és kancsó, középen barna tál. Az asztal körül Kabanova, Katyerina, Tyihon és Varvara. Bal oldalon a földön hat-nyolc zarándoknő kuporog, jobbra, a sarokban, szinte a falra tapadva áll Glása, bal kezében nagy szamovárral. Kimeredt szemekkel figyeli az asztalnál történeteket. Az asztal - méreteinél fogva, de egy rend szimbolikus tárgyasulása miatt is - elválasztja egymástól a körülötte ülőket. Csend van, ennél az asztalnál meghitt családi beszélgetés nem alakulhat ki. Merev derékkel, mereven maguk elé nézve ülnek. Csak Glása szeme világít. A kezében lévő szamovár pontosan kifejezi a helyzet képtelenségét: a szamovárnak felfűtve az asztalon lenne a helye, ehelyett félrebillenve, üresen, kihülve a lány kezében van.

Végre megszólal Kabanova, Tyihon is lazít testtartásán, a közönségnek háttal ülő Varvara az asztalra tett jobb karjára hajtja fejét, szinte elbújna, jobb kezével a fehér abroszt gyüri-gyömöszöli. Csak Töröcsik ül változatlanul kihúzott derékkel. Mégis beleköt Kabanova. Mármár veszekedéssé fajul az anya és fia közötti szóváltás, de Tyihon mindig meghunyászkodik, s végül Kabanova is megelégedi a perlekedést és távozik. Ekkor elszabadul a pokol, Varvara, aki dühét és utálatát eddig is alig tudta magába fojtani, üvöltve nekiesik a bátyjának, aki a kocsmába menekül. A két nő kapkodva leszedi az asztalt, a munka végeztével Töröcsik leül, Baranyai a háta mögé kerül, és egy csipkekendőt borít a fejére s megcsiklandozza. Viháncolni kezdenek, egymás fejére dobják a kendőt, mindketten alábújnak, összefogódkodva táncolnak, mint két kislány, megvallják titkaikat. Töröcsik felmegy a hídra, leül a korlát mellé, s ott meséli el, milyen volt Katyerina leánykorában, s hogy szeretne elrepülni. Ekkor hangzik el először a repülésmotívum, amely átszövi az egész előadást. Katyerina később is megismétli ezt a vágyát, s Kuligin maga készítette szárnyakkal meg is próbálkozik a repüléssel. Az álmok, a vallomások sorát dörgés szakítja meg, sötét lesz, csak a hídon lévő két nőt világítják meg, Megjelenik koszosfehér ruhában az Úriasszony (Spányik Eva), aki megjósolja: a szép lányok az örvényben végzik életüket. Katyerina és Varvara a kivilágosodó és elforduló színről kifutnak.

Az új helyszín ismét Kabanováék háza, de most nincs ott az asztal és a nézőtér felőli *lóca*. Középen vesszőből font útításka, mellette Glása térdel. A jobb oldali ajtón, jellegzetes súrlódó hangot adva elfordul a kallantyú, és belép Fjoklusa zarándoknő (Kiss Bazsa). Ezek az ajtónyitások részben a nyikorgó-súrlódó hanghatás, részben a személytelenség miatt félelmetesek. Néhány szavas beszélgetésük után Varvara és Katyerina is megjelenik, s miután az utóbbiak egyedül maradnak, Katyerina bevallja, hogy Boriszt szereti. Töröcsik teljesen feldúltan ábrázolja Katyerinát, pillanatonként változik a lelkiállapota, vágyakozik és retteg, s feltartóztathatatlanul robban ki belőle a Kabanov-ház elviselhetlensége miatti elégedetlensége és tehetetlen dühe.

A bal oldali lóca előtt térdel Töröcsik, és üvöltve két ököllel teljes erővel veri a padot. Baranyai a jobb oldali lócán lovaglólülésbe helyezkedik, hanyatt dül - ez a mozgás és tartás a léghőrtől idegenül, ám a jelenet tartalmának megfelelően, kihívó! - közli a tervét: hogyan találkozhatna Borisz és Katyerina. Nyílik a középső ajtó, bevezetnek egy matrónát, kezébe helyeznek egy ikont, és belép Kabanova a fia karján, Tyihon Katyerina felé indul, de hűgát nézi. Mintha megérezne valamit abból, amiről az előzőekben szó volt.

Következik a búcsúzás procedúrája, Tyihon elutazik. Az ülésrend hasonló az étkezésbelihez, de Katyerina Tyihon mellett ül, Varvara pedig Katyerina helyén. Most is benn tolonganak a zarándoknők, és ott áll a sarokban Glása. Kabanova mélységesen megalázza

menyét azzal, hogy fiával parancsokat ad, hogyan viselkedjék. Áts Gyula egyre zavartabban, de a „legyünk túl rajta minél előbb!” gesztusával suttogja a parancsokat.

A házaspár búcsújakor csak a matróna marad benn, a többiek a nyitott kapukban állnak, háttal a közönségnek. A két ember mindenki füle hallatára tud csak búcsút venni egymástól. Törőcsik mégis hisztérikusan kapaszkodik a férfitra, kitörése sejteti: nem lesz jó vége az utazásnak. Miután Kabanováék visszajönnek, földig hajló üdvözlések után Tyihon távozik. Kabanova a matrónához intézve szavait - a fiatalság rendetlenségén, szabadosságán kesereg, majd mindenki távozik, a zarándoknők a padokat hatalmas csattanások közepette a kapun kívül földhöz csapják. Csak Katyerina és a matróna marad benn, miközben leereszkedik az első deszka fal, és bezáródik a tér Katyerina körül.

Törőcsik az öregasszonynak panaszkodik szívetszorítón; a gyermekáldás hiányáról beszélve az öregasszonyt kezdi babusgatni, majd táncra perdülne vele. Belép Kabanova, kizavarja a matrónát, és rátámad menyére, miért nem sír az ura távoztakor? Katyerina nem válaszol. Törőcsik majdnem teljesen háttal áll a közönségnek, farkasszemmel néz a két asszony. Törőcsik a hátával, Kovács Mária a szemével játssza el azt a néma küzdelmet, amit vívni egymással. Katyerina győz, Kabanova elsiet. Törőcsik lekuporodik a jobb kapu mellé, a résre nyíló ajtón Varvara bedobja a kertkapu kulcsát. Törőcsik felpattan, a falnak vágja a kulcsot, szabadulni akar a Borisszal való találkozásnak még a gondolatától is. Kopogó léptekkel körbe-körbe rohangál, mindig a szeme elé kerül a kulcs, végül felemeli, magához szorítja, előrejön, kilép a megvilágított térrészből, csak a sziluettje látszik, s a vágytól rekedten hívja Boriszt. Eközben föntől-lentről lassan összezáródik a vasfüggöny, a két fele szinte összenyomja a törékeny asszony képét.

A második rész Kabanova házában kezdődik. A három lóca ugyanúgy áll, mint a búcsúzáskor, de most egymáshoz zsúfolódva asszonyok ülnek rajtuk, középen, szokott helyén Kabanova. Hatalmas terítőt hímeznek, egyszerre mozog a kezük, énekelnek, Fjoklusa a vasúttal és más szentségtelenségekkel rémíti őket. Berobban Gyikoj, Kabanova méltó párja a zsarnokságban. Részeg. Simon Géza megindítóan játssza el a részegség mögött a kiszolgáltatott, szeretetre, jó szóra vágyó embert, Kovács Mária pedig egy ellágyuló hangsúlyba, fellazuló gesztusba sűríti a kor és osztály szerinti összetartozásukat. Kabanova asztalhoz invitálja Gyikojt, felbomlik a hímző csoport, mindenki a háttérben elhelyezett asztalhoz rohan, féktelen zabálás kezdődik. Csak Törőcsik ül egymagában, miközben fordul a színpad. A híd tulsó felén Borisz ácsorog. A kapun röhögve, fejére lyukas szakajtót húzva kilökik Glását. Az feltápáskodik a földről, meglátja Boriszt és visszasettenkedik. Varvara lép ki, hogy közölje Borisszal a találka helyét. Majd minden ajtó felpattan, és beözönlük Kabanova duhajkodó házanépe és a városka lakói.

A menetet a félmeztelen Gyikoj vezeti. Bevonszolódik mankóin a koldus, a férfiak leteperik, elkapnak egy lányt és a koldusra fektetik. A hídon Kuligin szidja a részeg emberiséget, ezzel a férfiak újabb célpontot találnak vicceikhez: megdobálják Kuligint. Kiürül a szín, feltápáskodik a koldus, már az utolsó ember is elhagyta a színpadot, amikor még mindig hallható mankóinak koppanása, lábainak csoszsanása. A kapuk nyitva maradnak, a színpadon alig van fény, csak a hátsó, földön álló reflektorok világítanak. Borisz a hídszerkezet között bújik meg, Kudrjas (Bede Fazekas Csaba) a hídra mászik, beszalad Varvara, Kudrjas lejön hozzá, hátulról átöleli a lányt. Egymásra találásuk szinte szótlannul zajlik, Baranyai Ibolya eksztázisig erősödő, a vágyakozás és a sírás együttes hangján nyüszít, leguggol, mindketten a földre dőlnek, összefonódva felkelnek, Varvara félig oldalt, félig hátul a férfin lóg, kimennek. A két ember érzéki kapcsolata feszültséget teremtett. Némi szünet után beröppen Katyerina a színpad közepére, alig néz körül, már rohanna is ki. A hídnál azonban meglátja Boriszt. Hosszan néznek egymásra, Borisz lassan az asszonyhoz megy. Zavart, semmitmondó mondatokat váltanak. Törőcsik minden előkészítés nélkül kijelenti: „Szeretnék

hirtelen meghalni!” Borisz semmit nem fog föl a szavaiból. Törőcsik, mintha a világ legtermészetesebb dolga lenne, közli: „Ha nem te jössz, magam mentem volna hozzád.” Állnak egymás mellett, Borisz nem tud mit kezdeni magával, az asszonnyal. Katyerina bújik oda hozzá, belekapaszkodva öleli, úgy, ahogy a búcsúzásakor Tyihont. Aztán kézen fogva kísértálnak a sötét hátsó színpadon keresztül.

Hátul, enyhén megvilágítva az Úriasszony kóvályog fel s alá. Jobbról bejön Borisz és Kudrjas. Ahol a két fénycsóva találkozik, megállnak, Kudrjas óvja Boriszt: ne kezdjen férjes asszonnyal, de amikor kiderül, kölcsönös a vonzalom, vállat von, és a két férfi a fényugarak mentén elindul oldalra, a sötétbe. Megjelenik Katyerina és Varvara is, felszaladnak a hídra, ekkor előresiet az Úriasszony és elismétli átkait. A két nő fejvesztetten menekül. Kivilágosodik a színpad. Kuligin háromlábú műszert állít fel: rézlemez előtt egy esernyőnyél, ez a napóra. Bevonulnak Gyikojjal az élen a városka vezetői. Kuligin győzködi őket, mekkora haszna lenne a napórából a városkának, de Gyikoj legazemberezi, hallani sem akar semmiféle újításról. Ezután Kuligin a villámhárítót ajánlja nekik, de az elektromosság szótól úgy megijednek, mintha az ördög szólt volna hozzájuk. Gyikoj összetöri a napóramodellt. Bács Ferenc hajlongva, csúszva-mászva próbálja igazáról meggyőzni a férfiakat. Nem tartja lealázónak azt, hogy ő, a feltaláló hajlongjon a város vezetői előtt, mert tudja s érezteti, akkor is ő van felül, ha a földön előttük térdel. Amikor Simon összetöri az állványt, Bács összeszededegeti a deszka- és lécdarabokat.

Harangszó hallatszik. Kuligin a földi hitványságokon felülemelkedve, az újrakezdés dacával veti fejét az ég felé. Távozásakor a hídra siet Gyikoj, botjával ritmust verve hivatalnokait szólítja. Magas írópolcokat cipelve jönnek be, köztük Borisz, aki álmodozik, míg a többiek tevékenykednek. Besiet Varvara és közli, hogy megjött Tyihon, Katyerina pedig félőrültként viselkedik. A többiek lesik, miről beszélnek, vihognak, élvezik a jelenetet. Ugyanúgy, mint Tyihon és Katyerina búcsúzásakor, most is a többiek előtt zajlik a jelenet, éreztetve: itt nem lehet elbújni, itt nincs magánélet, itt mindenki mindenkit figyel.

Borisz, Gyikoj minden átkozódása ellenére, elrohan. Miután kiürül a színpad, egyházi zene hangzik fel, és pópák vezetésével, egyházi zászlók alatt végeláthatatlan körmenet indul. Méltóságteljesen járják körbe a színpadot, a sokaság között ott van a Kabanov család is. Amikor a színpad bal első sarkához érnek, oldalról belép Borisz, meglátja őt Katyerina, és kiájul a sorból. Pillanatnyi döbrent csend, az ének és a körmenet el-akad, az emberek kíváncsian lesik a fejleményeket. Tyihon és anyja felsegítik az asszonyt, a szertartás folytatódhat. Osztrovszkij szövege szerint ez a találkozó a vihar közben történik. Harag széthúzza az eseményeket. A körmenet - ami szintén a rendező találmánya - mesterien kifejezi a történeteket meghatározó bigottságot, de egyben arra is utal, hogy Borisz és Katyerina eddig csak a templomban láthatták egymást, de ezután már semmi sem történhet úgy, mint eddig.

Megdördül az ég, itt a vihar. Mindenki fedett helyre menekül, ekkor nyílnak ki az oldalfalak ajtajai, a többség oda húzódik be, a főszereplők a híd alá. Egy öregasszony a felhők ijesztő, vészjósló alakjáról, Kuligin a híd tetején, élő villámhárítóként a vihar gyönyörűségéről és hasznáról beszél.

A vihar elmúltával sem csökken a feszültség. Az előadás elején látott séta ismétlődik meg. Ami akkor elsősorban hangulati elem volt, az most elviselhetetlen szorongást kelt. A lassú séta pillanatról pillanatra növeli a várakozást: történjék valami! Berohan az Úriasszony, és egyenesen Katyerinának címezi szokásos átkait. Katyerina kitepi magát Kabanova és Tyihon karjaiból, s miután az Úriasszony már mindenkit megfenyegetve távozik, a zenekart szétlökdösve előreszalad és bevallja viszonyát Borisszal. A vallomás után összeesik. Teljes tétovaság a színpadon. Borisz tehetetlenül áll bal oldalon, Katyerina fejénél Tyihon, lábainál Kabanova. Kovács Mária alig hallhatóan, de annál nagyobb belső intenzitással mondja ki az előadás leglényegesebb mondatát: „Hova vezet a szabadság! Itt a gyümölcse!” Majd felsegíti a menyét és átkarolva kiviszi.

Harag György ilyen apró gesztusokban fantasztikusan sok mindent tud sűríteni. Nem Tyihon, a férj segíti fel Katyerinát, hanem *az az* anyós, aki mindez ideig csak ócsárolta menyét. Alighanem ez a felkarolás is sokkal inkább a környezetnek szól, semmint szívből jövő segíteni akarás lenne. Ezzel a fián is dőf egyet, de főleg mély sebet okoz Katyerina lelkében.

A sokaság eltávozik. Csak Varvara marad ott, és a háttérben Kudrjas. Baranyai Ibolya - akárcsak a szerelmi jelenetben - lassan leguggol, összehúzza magát, mint egy embrió, és egyre fájdalmasabban sírni kezd. Kudrjas odamegy hozzá, s mint egy csomagot vagy kisgyereket, ölbe veszi, nyikorgó léptekkel lassan kimegy vele. Az üres színpadra Kuligin jön be, kezében lécekből, papírból készített szárnyak. Felmegy a hídra és tákolmányával piszmozg. Bevánszorog a részegen kesergő Tyihon, megtudjuk, hogy Boriszt Szibériába küldik, Varvara és Kudrjas pedig eltűnt. Glása jön, hívja haza gazdáját, mert Katyerina is eltűnt. Kuligin és az időközben megjelenő koldus marad benn. Kuligin karjára erősíti a szárnyait és lengetni kezdi, a híd forgásba lendül, fény csak a két szereplőre esik. A koldus artikulálatlan hangon kiabálva utánozni próbálja Kuligin mozdulatait, de a vállból induló mozgás a mankókra tapadó kezekben elakad. Az egyik fenn, a másik lenn igyekszik elszakadni a földtől. Miután belátják, hogy kísérletük reménytelen, lelassulnak a mozdulataik, Kuligin levánszorog a hídról, a koldus sírva kivonszolja magát.

Ez a kép - a körmenethez, az irodához, a sétához és még annyi máshoz hasonlóan - nincs benne az írott drámában. Mégis ez a jelenet az előadás egész lényegét, sokszínű mondandóját torokszorító szépséggel szimbolizálja. Utolsó találkozás Borisz és Katyerina között. Szárazon kopognak a szavak, a mondatok között nagy szünetek. Alig tudnak mit mondani egymásnak. Borisz bejelenti: „Elutazom”, mire Töröcsik: „Vigyél magaddal!” S akárcsak a férjétől való búcsúzaskor, a férfira akaszkodik. Ugyanúgy és ugyanazon a helyen. Az egybecsengés kétségtelen: Katyerinának mindkét férfi társnak kellett volna, hogy szabadulhasson ebből a környezetből, segítség ahhoz, hogy kicsit otthonosabban érezhesse magát ebben a világban, hogy alkalmazkodni tudjon a többiekhez. De egyformán alkalmatlannak mutatkozott mindkét férfi erre a szerepre.

Közömbös dolgokról szólnak, s mintegy mellékesen arra kéri Katyerina Boriszt: „Az úton adj minden koldusnak, egyet se eressz el üres kézzel!” Borisz megkönnyebbülve menekül. Töröcsik előrejön, leül középre. Szemében szomorúság és nyugalom. A sírdombok szépségéről beszél, leveti a cipőit, maga mellé teszi. Nagyon keményen löki ki magából a szavakat: „Gonoszak az emberek!” Nehézkesen feláll, s egyre határozottabban halad a színpad mélye felé. Szünet. Hangosítón erős vízcsobogás, olyan, mintha megint az ég dörögne. Oldalról bejön Kabanova, Tyihon, őket követve Glása. A híd jobb oldali kapujában megáll Kovács Mária és figyel. Amikor a zaj elül, szenttelenül közli a tényt: „Egy asszony a vízbe ugrott.” Az oldalfalak ablakai fönn kinyílnak, de senki nem látható. Tyihon rohanna, de Kabanova lefogja. Kuligin hátulról lassan végigjön a színpadon, karjában zsákvászonba burkolva Katyerina, hajából csurog a víz. Óvatosan és nagy szeretettel középre fekteti a holttestet. Kabanov odarohan, de anyja rárivall: „Siratni is bűn az ilyet!” Áts magából kikeltlen üvölti: „Maga pusztította el, anyám, maga, maga!” Kovács Mária mélyen meghajol jobbra és balra, mindkét irányba elmondja: „Köszönöm a kedvességüket, jóemberek!” Először az egyik, majd a másik oldalon egyszerre becsapódnak az ablakok. Kabanova határozott léptekkel Tyihonhoz megy, felemeli és egymásba kapaszkodva kivonulnak. Glása, aki eddig a jobb oldali falhoz lapulva megrémülve figyelt, odasettenkedik Katyerinához, mellétérdel és nagyon mélyről sírni, ordítani kezd. Erre zárul össze a vasfüggöny.

[...]

Osztrovszkij: *Vihar* (győri Kisfaludy Szín-ház) Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál. Díszlet: Najmányi László m. v. Jelmez: Péreli Zsuzsa m. v. Zeneszerző: Orbán György m. v. Segédrendező: Vas-Zoltán Iván. Rendezte: Harag György m. v. Szereplők: Simon Géza, Nagy Sándor Tamás, Kovács Mária, Áts Gyula, Töröcsik Mari m. v. és Dzsupsin Ibolya, Baranyai Ibolya, Bács Ferenc, Bede Fazekas Csaba, Sipka László, Kiss Bazsa, Jancsó Sarolta és Gyuricza Liliann, Spányik Éva, Bors Béla, Fáy László, Kerényi László, Csengery Aladár, Köves László.

Színház, 1979. augusztus

Budai Katalin: Rendezte - Harag György
 Osztrovszkij *Vihar* című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban
 (Részlet)

[...]

Noha írásom Harag György rendezési módszereibe igyekszik bepillantást engedni, mégis ki kell térnem olyan eseményekre, melyek személyétől függetlenek voltak, helyesebben csak következményeikben érintették őt és a produkció résztvevőit. Katyerinát Monori Lili kezdte el próbálni. Az igazság az, hogy próbálnia alig kellett. Ő maga volt Katyerina: mindaz, ami elüt, kirí, ami feszélyez az elégedettségben. Monori Lilit ezzel a szereppel próbálták rávenni arra, hogy visszatérjen a deszkákra. A kísérlet nem sikerült, Monori - végleg? - megvált a színháztól. Dzsupsin Ibolyával voltak a mindenkori sztár-Katyerinák lekezdőzve. Emberi helytállását dicséri, hogy a kényes helyzetet méltósággal viselte. Elment az egyik Katyerina Monori -, elővették, megjött a másik - Törőcsik -, ő meg visszament figyelőposztjára. Tanult (fegyelmet is) és segített, ahol csak tudott. Végül egy alkalommal Sopronban, egyszer pedig Győrben is eljátszotta a szerepet.

Monori Lili után Törőcsik Mari vette át szinte beugrásként - Katyerinát. Mindent tudott erről az asszonyról, az első perctől vele lélegzett. Fölényes tudással, elsőpró lendülettel vette birtokba a szerepet és haladta meg egyszersmind. Haragnak állandó partnere lett az értelmezésben, gyakran mondta el a darab egészére vonatkozó javaslatait is. Mintha csak udvariasságból hivatkozott volna küszködésre, megoldhatatlannak tűnő részletekre - valójában már ő mondta, s nem neki mondták el Katyerinát.

[...]

Színház, 1979. augusztus

Cserhalmi Imre: Törőcsikről tünődve

Törőcsik Mari, Törőcsik Mari, Törőcsik Mari - mondja, mint valami elsőbálozó kislány, halkán, fáradt kicsi mosolyokkal, elmondja vagy hússzor, végigjárva a nézőtér első sorát, kezét nyújtva az ott ülőknek, akik már várták, de akik közül az ifjú statisztalány zavarában visszaköszönni is elfelejt. Az entrée tehát tökéletes. Monori Lili komolyan, lelkiismeretesen, ügyszeretettel, de önmagától szüntelenül félve dolgozott, s amikor - a legetikusabb körülmények között - feladta, a félig kész *Vihar* Katyerina nélkül maradt. És amikor Törőcsik a Harag iránti, sőt a Monori iránti nagyrabecsüléstől vezéreltetve belépett a győri produkcióba, akkor egy kicsit a szakmába lépett be újra. Ezért is külön köszönet mindenkinek, aki lehetővé tette. De erről később. Mire e sorok megjelennek, már bizonyára mindenki leírta és elmondta a véleményét az alakításáról. Ilyesmire már csak jelenlegi munkaköröm miatt sem vállalkozom. De Törőcsik Mari munkáját, magatartását, mondhatnám életét néhány hétig közről látva-figyelve el kellett tünődnöm néhány dolgon. Meditációim eredményét nem, legfeljebb folyamatát tudom felmutatni. Ha nem ismernénk arcát ezer filmből és szerepből, százszor szembejöhethet velünk az utcán, észre sem vennénk, hogy valakivel találkoztunk. De nem volnánk-e ugyanígy Szentgyörgyi Alberttel?

Egyetemista koromban, amikor presszóban üldögélvén - honnan volt annyi időnk? - a körülöttünk ülők foglalkozását találgattuk, többnyire akkor tévedtünk, amikor valakiben művészt véltünk felfedezni. Ilyenkor akadtunk körorvosokra és szőrmekereskedőkre. Törőcsik is Katyerinában tudta csak *a saját szépségét* felragyogtatni s nem a győri utcákon vagy üzletekben, ahol a körülötte csoportosulók hamar megállapították - persze a nők élvezettel -, hogy olyan Törőcsik is, mint bárki negyven után. Más kérdés - de a fontosabbik -, hogy Törőcsik a maga mintegy ötven kilójával, ráncaival, ősz hajszálaival egyáltalán nem óhajt másnak látszani, mint ami. Nem hangsúlyozza a kendőzetlenségét, tehát nem snassz, nem zsíros, nem gyűrött. És mert a nők (ezen belül színésznők) nyilvánosság előtti megjelenésében a véletlenszerűség, mint ismeretes, kizárt, valami tiszteletreméltóan jelentőset vélhetünk felfedezni: Törőcsik civilben is, a magánéletében is mer és tud önmaga lenni. Vagyis csinálmányok nélkül emancipált. A valóságos életében nem suffragette, nincs rá oka. Ezt csak igazolja, hogy mint valami férfinak, neki is van múzsája. Történetesen a férje az, akinek izlésében, gondolataiban, tanácsaiban tökéletesen megbízik - olyan tudatos és egyértelmű ráhagyatkozással, ahogy csak független szellemek képesek. E múzsalkotó kapcsolatot lehet megszólalni (esetleg titkolt irigységgel), lehet (egyébként a magánszférába tartozó) kötőanyagát firtatni-keresgélni, lehet a múzsát s e kapcsolat eredményeit méricskélni, hiszen amíg az ember él, minden sub iudice, de nem lehet előítéletek által fűtött indulatokkal, a rokon- és ellenszenvek ingoványos talaján, kizárólag a múzsá felől nézni mindent, amit Törőcsik csinál vagy nem csinál. Illetve lehet, de nincs sok értelme, mert a nagy formátumú, tehát *végső soron* önálló alkotó minden tapasztalatát, örömét, tévedését, múzsáját, konfliktusát, minden lélegzetvételt életművé és élő művé formálja a tehetsége klorofilljával. És mert - mint Törőcsik esetében is - a szinte nyárspolgári életvitel nagyon is megfér a művészi nagysággal.

Törőcsik - múzsával vagy anélkül, nem mindegy? - már tudja, hogy az életben kevés dolognak van igazán értelme: a munkának, a gyereknek, a szeretetnek. És eszerint él.

Katyerinával volt egy *nagy* problémája: a kettejük közti korkülönbség. Talán nem is az volt a gondja, hogy képes-e ábrázolni a nálánál jóval fiatalabb nőalakot, hanem hogy a közönség szemében nem nötte-e ki ezt a szerepkört nagyon. Évtizedekig volt a nemzet naivája, jóllehet ezzel a szerepkörrel adekvát módon talán egész pályáján csak egyszer, a *Körhintában* volt - lehetett - jelen, és maradt róla ez a közönségképzet még akkor is, amikor alkotói-emberi tartalmaiban már jóval messzebbre (vagy mélyebbre) jutott e szerepkörnél.

Messzebbre? Merre? Mindenekelőtt talán arra, amerre kivételesen nagy tehetsége irányította. Már sok évvel korábban, talán ösztönösen követelte a korszerűbb színjátszást. Nem véletlen, hogy az egyik leghűségesebb, legsikeresebb és legkövetkezetesebb tanítványa lett annak a Major Tamásnak, aki amíg csak él, a legfiatalabb hazai színházi mester lesz abban az értelemben, hogy valószínűleg a legnyitottabb, a legfogékonyabb, a legtöbb kísérletre hajlamos mindennel szemben, ami új, friss, szokatlan, illetve ami valamilyen módon a változónak elfogadott valóságból ered s művészi ábrázolásért kiált. Ebben a - ahogy Töröcsik már a második győri próbáján fennhangon dicsérve emlegette - Major-féle iskolában nem véletlenül volt olyan fontos szerepe Brechtnek, akinek a század színművészetére gyakorolt hatását Harag György szerint még mindig nem mértük fel eléggé.

Csak hát a korszerűsítést nem kizárólag az szabja meg, hogy merre keresik, hanem az is, hogy honnan indítják. Más hagyományokkal, más alapokról indult s indulhat a lengyel vagy a romániai színjátszás, mint a miénk, s ennek megfelelően máshol vannak a társadalmi befogadóképesség, tolerancia, izlésrendszer lehetőségei és korlátai. Nagyon is elképzelhető, hogy történelmi-politikai-művészeti fejlődésének sajátosságaihoz igazodva az egyik nép zenében tudja elmondani önmagáról a legfontosabb mondandóit, a másik színházban, a harmadik filmben, a negyedik a költészetben és így tovább. Az egyik nép ebben a művészeti ágban tudja a leginkább elviselni azt a bizonyos tükrözést, ennek a nyelvét érti inkább, ennek hisz jobban, a másik nép talán egy másikban.

Úgy vélem, nálunk a költészet még eszközeinek keménységében is jobban igazodhat (és tud igazodni) ehhez a mai, kemény életet élő világhoz, mint a színház. Ezért a mindenk és mindenki előtt Major Tamás nevéhez fűződő korszerűsítési kísérletek az egyértelmű, a nagy sikert talán sosem érték és nem is érhatték meg, ami természetesen semmit sem von le jelentőségükből. Ezért aztán, mondjuk, ha Töröcsik - a korszerű színjátszásnak nem kezdeményeiben, hanem eredményes gyakorlatában élő, s annak a legjobb szovjet rendezők által is képviselt élvonalába tartozó Harag Györggyel teljes egyetértésben - a *Vihar* cselekményének szerelmi szálát nem romantikusnak képzelem, rögtön olyan eszközöket kell keresnie-találnia, amelyek nincsenek evidensen jelen a magyar színházban, de valószínűleg a főiskolán sem. Ha tehát egyfajta racionalizmust helyez a líra fölé, ha a lírát következetesen gondolati síkra igyekszik átvinni, akkor nem az ország általában el- és befogadott színi szokásai szerint jár el, tehát akarva-akaratlan vállalnia kell valami mást. Ez a kiállítás mintha olykor tolokodó attitűddé válnék színpadi jelenlétében, mintha ennek érvényesítéséért érzelmi töltésű vulkánjainak kitöréseit szorítaná vissza rendkívüli önuralommal. Vagyis ha Töröcsik magánéletében természetesen és fenntartások nélkül lehet egyenjogú, tehát korszerű, munkájában pedig csak a küzdés attitűdjével, nem fejezi-e ki már a sorsával is társadalmunk állapotát, tudatosan megélhető létének egyik jellemző ellentmondását? Nem demonstrálja-e, hogy a mégoly nagy művész teljesítményét is meghatározza: mi ellen küzdve hozta létre.

Alakításában a romantikus hangok és felhangok hiánya némelyekben - a fentiekből is következik - szélesebb hiányérzetet keltett. Elsősorban tőlük hallottam: „persze, a szakmát nagyon tudja.” Így, keveslő hangsúllyal. Mintha manapság nálunk nem a jó mesterek sorainak megritkulása lenne észlelhető az élet majd minden területén. Mintha a főiskoláról a szakmát, a mesterséget jól megtanult (és becsülő!) fiatalok özönlenék el a színházakat, ahol tehát a mesterség tudása már szinte szóra sem érdemes minimum. Nem, nem így állunk. Ezért hát ha valaki - mint például Győrött Töröcsik - a mesterség ilyen teljes fegyverzetével lép fel, ha ennyi eszköze, mesterfogása, ha ilyen technikája van, ha rendkívül komplikált dolgokat ilyen végtelen egyszerűséggel tud eljátszani, ha időnként az egész próbafolyamat szemtanúja számára is váratlanul tud megemlíteni egy hangsúlyt, egy tárgyat, egy tekintetet, egy gondolatot, hogy hirtelen megnőtt intenzitással töltse be maga körül a tereket, a csendeket s a partnereket, ha ennyire tud bánni önmagával, ha ilyen maradéktalanul képes mozgósítani fizikai és szellemi energiáit, szóval ha „csak” ennyi történnék, nem lehetünk-e máris

boldogok, látván, mit túl sűrűn s gyakran nem láthatunk. Persze, véleményem szerint nem egyszerűen mestermunka Töröcsik Mari Katyerinája, de - mint mondtam - elfogultsággal vagyok gyanúsítható (vállalom is!), ezért műelemzéstől s kivált értékeléstől tartózkodom. Hallgatók hát arról, hogy miként nyitja fel a nagy művész tehetsége újabb és újabb tartományait, nem kísérem meg (bár külön tanulmányt érdemelne) körüljárni, keresgélni, tetten érni (bár tudom, hogy lehetetlen) a titkát. A titkot, a csodát, aminek eredményeként a szemünk láttára jön létre valami a semmiből, de úgy, hogy közben olyasmit élhetünk át, aminek léte ugyancsak titok volt előttünk. Még azzal sem jövök itt elő, hogy a számára szinte teljesen ismeretlen közösségnek hogyan vált egészen rövid idő alatt magától értetődő tagjává, miként lett nemcsak tisztelt, de kedvelt munkatárssá, anélkül, hogy pillanatig is élt volna az álszerénység vidéken különösen hatásos gesztusaival. Egyszerűen volt szerény.

Arról viszont leírnék még néhány jellemző mondatot, hogy Töröcsik miként dolgozott. Először: őszintén. Semmiféle hiúságot nem ismert, ha arról volt szó, hogy a szerepében, a feladatában előbbre lépjen. Tévedéseivel vagy balsikerével egyetlen próbán sem félt kiadni magát. Mondhatják, tehette, hiszen ő Töröcsik. De hátha a többi közt éppen ettől vált Töröcsikké! Másodszor: ellenállhatatlan kisugárzással. Ennek szinte megható példája, ami egy statisztával történt. Kátya egyik nagymonológját, a „Most aztán nagy lesz a csend...” kezdetűt Harag úgy mondatta el vele, hogy katalizátornak melléje állított egy nagyon idős, töpörödött nénit. És amikor Töröcsik Mari mozgatni kezdte a karját, mutatván, hogyan szeretne repülni, önkéntelenül vele mozdult a néni keze is, s mikor azt mondta, az a legnagyobb baj, hogy nincs gyereke, a néni halkán azt súgta: nekem sincs... Szerettem volna tünődéseim közreadásával is indokolni, miért köszönöm mindenkinek, akit illet, hogy Töröcsik Mari Győrött játszhatott: először természetesen Neki. Minden percért nagy kár, amit ő a színpadtól távol tölt.

Színház, 1979. augusztus

Szántó Judit: Egy előadás bírálata - egy ügy védelme
Szép Ernő Patikája Győrött
(Részlet)

[...]

A koncepció alapvetően a két főszereplő, Törőcsik Mari és ifj. Újlaky László játékát minősíti. [...] a problémák az első felvonásban még nem ütköznek ki; a patikusné lagymatag, unott lamentálása és a patikussegéd idétlen követelőzése, ha egyoldalúan is, de exponálni tudja a két szereplőt, és az adott terjedelemben még mulattató is. A baj az, hogy a második felvonásban a két jellem semmit nem színesedik, nem árnyalódik. Mivel Maár az általános szituáción belül nem dolgozta ki számukra az átmeneteket, a váltásokat, nem tehetnek mást, mint hogy alapattitűdjüket variálják, de hát ez a lehetőség egy ilyen terjedelmű dialógus esetében túlságosan szűknek bizonyul. Kivált ifj. Újlaky László küszködik, mert nem tehet mást, mint hogy az első felvonásban még roppant mulatságos, jól eltalált gesztusait és hangszíneit - a nyafogást, a megemelt, majd elfülő sipítozást, a toppantást, az izgága nyúlkálásokat fokozza, de úgy tűnik, maga is érzi, hogy ez egyre erőltetettebb lesz, ilyenkor aztán leáll, kis ideig markíroz, aztán kezdi előlről. Törőcsik Mari sokkal higgadtabban és rutinosabban ápolja az attitűd mozdulatlanságát. Helyzete könnyebb: a lényéből sugárzó ideges, intellektuális feszültség eleve ellentmondásban van a figurával, s az így támadó vibrálás némiképp feledteti, hogy a rendezői felfogás erőszakosan rekeszti benn a libában az időnként kitörni próbáló hattyút. Vagyis a figurának Törőcsik saját, a darabtól független színészi egyénisége kölcsönöz némi súlyt és feszültséget, de ez az előadás szempontjából véletlen, és így igazából nem is kamatozik. A színész nő inkább csak manírjaiból, rutinjából vesz elő egyet-mást az alakítás és a lassan kaptató jelenet felfrissítésére, és bár az avatatlan szemlélő is megérezné, hogy ezen a színpadon ő képviseli a legfajsúlyosabb értéket, a patikusné mégsem vonul be Törőcsik Mari jelentős alakításai közé.

[...]

Szép Ernő: *Patika* (győri Kisfaludy Színház Kamaraszínháza) Rendező: Maár Gyula. Díszlet: Melle András. Jelmez: Torday Hajnal. Szereplők: Ifj. Újlaky László, Törőcsik Mari, Áts Gyula, Baranyai Ibolya, Mester János, Patassy Tibor, Paláncz Ferenc, Pe rédy László, Sipka László, Bobor György Nádai Pál, Seres Gabriella.

Színház, 1980. január

Ungvári Tamás: Kortársak Örkény Istvánról
Beszélgetés a drámák születéséről
(Részlet)

[...]

Törőcsik Mari

U.: Maga nem szeret nyilatkozni. De ez nem lesz nyilatkozat. Közös barátunkról beszélgetünk, a kortárs magyar dráma nagy alakjáról, Örkény Istvánról. Azt hiszem, maga tud valami olyat is Örkényről, amit senki más nem tud.

Törőcsik: Amikor először megkértek, hogy beszéljek róla, természetesen azonnal igent mondtam. Aztán egészen megrémültem. Rendkívül nehéznek érzem, hogy róla beszéljek. A mi kapcsolatunk nagyon különleges volt. Örkényék egyszer jártak nálunk, hogy úgy mondjam vendégségben, és mi egyszer voltunk náluk. Néha találkoztunk társaságban, nagyon ritkán, valójában alig láttuk egymást. És egyszer dolgoztam a darabjában.

U.: Ez volt a *Kulcskeresők*?

T.: Igen. De most nem rólam van szó. Azt kutattam magamban, hogy miért állt ő hozzám olyan nagyon közel. Ahhoz, hogy róla beszéljek mint íróról, se szókinccsem, se fogalmazási készségem nincsen. Annyit tudok róla mondani, hogy nagyon szeretem és mindig nagyra becsültem. Ezért megpróbálok róla mint olyan emberről beszélni, aki engem megérintett, mert nagyon kevés ilyen ember van. Az első találkozásunk, amikor megismertem, úgy huszonnégy évvel ezelőtt, egy filmbemutatón történt. Legalább négy-öt író társaságában volt, és én örületes lelkesedéssel beszéltem, hogy annál nagyobb dolgot én nem tudok elképzelni, mint hogy író valaki. Olyan írók is jelen voltak - köztük ő is -, akik még az általam nagyon titelt, de már halott írókról úgy beszéltek mint barátjukról, és ez elementárisan hatott rám. Ezért az írotiszteletért engem éveket kinevettek. Örkény volt az egyetlen, aki ebben valódi lelkesedést és nem lelkendezést vélt fölfedezni. Bár ő is viccelődött olykor velem, de egyedül ő volt az, aki ezt olyan szeretettel tudta csinálni, hogy soha nem alázott meg.

U.: Örkény tudta, hogy az író nem hal meg soha. Az igazi író mindig él.

T.: Ó, valami ennél többet is tudott, úgy érzem. Ő nem alázott meg soha senkit. A műveiben sem. Rendkívül tisztelte az embert minden művében. Bárhogyan szemlélte és fogta föl, hogy milyen esendők vagyunk, néhol milyen nevetségesek vagyunk, ő ezt mindig olyan belső látásból tette, hogy szerette és megbecsülte a minimális emberséget is az emberben.

U.: Ezt az írot harminc évig mint cinikust rajzolták meg előttünk.

T.: Sajnos, nem eléggé követjük egymás életpályáját. Nem mintha neki arra lett volna szüksége, hogy mondjuk én kövessem, de talán mindenre szükség lehet. Neki elég későn érkezett meg az a megbecsülés és tisztelet, ami kijárt neki. Innen is fakadt persze egy másik nagy képessége. Nem beszélt róla soha, de biztosan nagyon nehéz éveket élt át, biztosan konfliktusba került, még a saját hitével, önmagával is. Egy alkotó embernél, bármilyen sokat ér, megőrizni a hitét önmagában, nagyon nehéz. Nagyon sokan belekeserednek, és teljesen közömbösökké válnak, sőt gyűlölködővé. Ő azon kevesek közé tartozott, aki a saját nehézségeit úgy tudta elviselni, hogy ebből rendkívül tisztán került ki.

U.: Mesélje el azt az alkalmat, amikor Örkényék maguknál jártak. Valaminek ott ki kellett csattannia, valaminek meg kellett érnie. Tudom, hogy magát nagyon szerette.

T.: Nézze, nem lehet egyetlen estéről beszélni. Az szép este volt. Mindig melegséget éreztem az ő társaságában, és mindig erőt kaptam az ő társaságában. Mindig valami finom öröm vette körül. Sose láttam őt olyan deprimált állapotban, ami engem deprimált volna. Mindig kaptam tőle, az állapotától kaptam, amilyen állapotban ő magát tartotta, még akkor is, ha valami

éppen bántotta, vagy valami keserősége volt, vagy én panaszkodtam neki. Az egész magatartását átszötte valami olyan, hogy érdekes, érdekes, és nem tudom, hogy helyes-e, ha szóba hozom, mert ez a legsajátabb magánügyem. De én most elég régóta messze élek Pesttől, és a nyáron is lent töltöttük a heteket a vidéken levő házunkban, semmiről nem tudtam semmit. Föl kellett utaznom Pestre valamilyen ügyben egy fél napra. Be kellett mennem a Kút völgyi kórházba, és ott véletlenül találkoztam Örkény feleségével. Ott tudtam meg, hogy beteg. Ez, mint kiderült, három-négy nappal a halála előtt történt. És én kérdeztem Zsuzsát, hogy őszintén mondja meg: véletlenül járunk itt, tudakolja meg, egyáltalán akar-e látni minket vagy fárasztaná-e a jelenlétünk? Abszolút nem sértene és nem bántana, ha nem. Ő látni akart minket. Bementünk a férjemmel. Én nem láttam őt súlyos betegnek, szóval valahogy úgy hatott rám, mint aki csak pihen. Egészen páratlan dolognak tartom, hogy ilyen friss, szellemileg ilyen kristálytisza maradhatott az utolsó pillanatokig. Úgy látszik, mint kivételes ember, megérezte ezeknek a napoknak és óráknak a jelentőségét. Megengedhette magának, hogy páratlanul őszintén megnyilatkozzék. Erről én beszélni most nem is akarok, nem is tudok, arról viszont igen, hogy ez a beszélgetés is - ezt köszönöm neki - döntően befolyásolja az én mostani és hátralevő életemet.

[...]

Színház, 1980. április

Szekrényessy Júlia: A fortély-effektus
Két Brecht-bemutató
(Részlet)

[...]

Iglódi István rendezése tüzetesen elemzi a figurák elembertelenedési fokozatait. A gonoszági hierarchia csúcsán Kurázi mama áll, semmi csodálkoznivaló nincs azon, hogy ez az asszony semmit sem tanul az eseményekből. Kapzsisága és ostobasága már-már démoni. Törőcsik Mari kitűnően ragadja meg ezt a jellegzetességét. Cinizmusa fenyegető, a színésznő különös száraz iróniája meggyőzően villantja fel Brecht oly jellemző szarkazmusát. A rendező és a színész persze nem valamilyen példázatszerűen kegyetlen anyát képzelt el. Törőcsik Mari Kurázsija szereti a gyermekeit, a maga módján. Csak éppen ez a mód nem óvja meg a családot a pusztulástól. Sajátosan erkölcstelen józansága itt is megmutatkozik: úgy hiszi, az életre neveli fiait, amikor elfogadtatja velük a háború hétköznapijainak szabályait, jót tesz leányával, amikor hozományt harácsol neki, holott mindeközben a halálra neveli gyermekeit.

Kurázi egyetlen ellenfelét, Katrint Baranyai Ibolya alakítja. Sajátos ez az ellentét, hisz anyja életrevalóságával, kópéságával, találékonyságával szemben ő a tehetetlen, a sérülékeny ember, mégis ő képviseli az igazi, törhetetlen életerőt, nemcsak azért, mert ebben a változatlan, pokoli körforgásban egyedül ő képviseli a cselekvés bátorságát, hanem kiirthatatlan gyermek utáni vágya miatt is. Kuráziival szemben ő a valóságos anyatípus. Baranyai Ibolya a szerepnek ezeket a tartalmait szépen és mértéktartóan adja vissza. A többi szereplő valamilyen módon mind Kurázi függvénye, elveinek megvalósítója, több-kevesebb sikerrel. Pontos és hiteles alakítást nyújtott ifj. Újlaky László, Sipka László a két fiú szerepében, valamint Áts Gyula, Patassy Tibor és Martin Márta a Szakács, a Tábori pap és Yvette szerepében.

[...]

Bertolt Brecht: *Kurázi mama* (győri Kisfaludy Színház) Fordította: Nemes Nagy Ágnes. Zene: Paul Dessau. Dízlettervező: Meller András. Jelmeztervező: Tordai Hajnal. Zenei vezető: Orbán György m. v. Segédrendező: Török Éva. Rendező: Iglódi István m. v. Szereplők: Törőcsik Mari, ifj. Újlaky László, Áts Gyula, Patassy Tibor, Paláncz Ferenc, Mester János, Baranyai Ibolya, Martin Márta, Sipka László, Uri István, Bobor György, Perédy László, Ballai István, Kiss Bazsa, Nádai Pál, Bende Ildikó, Rupnik Károly, Pálfai Péter, Kárpáti István, Köves László, Hajnal Róbert.

Színház, 1980. május

Mészáros Tamás: Baj van az értékrenddel Beszélgetés Töröcsik Marival

- *Hat évvel ezelőtt, vagyis 1974-ben beszélgettünk legutóbb. Akkor egyebek között a Nemzeti Színházzal kapcsolatos érzelmeiről is szó esett. Azt mondta, hogy a Nemzetiben mindent szeretett, még a régi rossz épületet is, a falakat, az embereket.*

- Igen, értem, mire gondol. De tudnia kell, hogy nem a Nemzeti Színház új vezetősége miatt mentem alkotói szabadságra, hiszen én régóta egy ilyesféle változásért harcoltam.

- *Mégis, ez a hiedelem makacsul él a szakmai köztudatban.*

- Ez olyan provinciális közeg, hogy egyszerűen nem tudok vele mit kezdeni. Az én „drámám” korábban kezdődött. Tulajdonképp a televíziós portréfilmmel, illetve annak fogadtatásával. Mert azt hiszem, elsősorban - persze, többek között - az bolydította fel a nyugalmamat. Honnan is kezdjem? Ennek a műsornak megközelítően olyan nézettségi és tetszési indexe volt, mint egy Latabár-filmnek. Másnap, amikor kiléptem az utcára, azonnal megéreztem. Nekem ehhez kifinomult érzékem van. Egyetemisták integettek a Nagycsarnokban, nyakamba borult a rakodómunkás, és felhívott a szociológusprofesszor, hogy gratuláljon. És akkor nemcsak az újságírók álltak oda, hogy fölzabáljanak, de a saját szakmám is. Úgy látszik, olyan dolgokat engedtem meg magamnak, ami mégis bizonyos nagyképűségből fakad, vagy hogy mondjam.

- *Ezt valóban nem egészen értem.*

- Ugye, azt nem lehet tőlem elvitatni, hogy tudom a szakmámat. Annyira tudom, hogy itt kezdődnek a bajok. Tudniillik, egy ideig elfoglalja az embert az igyekezet, hogy elfogadtassa magát, és fenntartja az a jó érzés, hogy tanul. Ezen túl azonban mint kész mesterember, mindinkább unom saját magamat. Na most vagy megtalálom azokat az embereket, akik még hisznek bennem, akik nekem még örülni tudnak, és ügyeket találnak, amelyekre még be tudnak gyűjtani, vagy... De miről is akartam beszélni, igen, a Nemzetiről. Egyszerűen, nem az új fiúk miatt hagytam ott, más problémáim voltak, amelyek miatt azt mondtam: egy időre elég.

- *Nem gondolt arra, hogy eltávozásának időpontja mindenképp zavart fog kelteni?*

- Nézze, mindez voltaképp nem tartozik a nyilvánosságra, mert nem Angliában élünk, ahol csak az figyelne oda, akire ezek a dolgok tartoznak. De hát próbáljunk meg őszintén beszélni. Magam is csodálkozom, hogy nem vágyom vissza az új Nemzeti Színházba, legfeljebb a régihez kötődöm, amelyikkel annyit hadakoztam. De most nincs kedvem ott dolgozni. És azon gondolkodom, hogy miért nincs. Talán azzal kellene kezdenem - ezt már sok fórumon elmondtam hogy hiba volt olyan sokáig vidéken hagyni ezt az új csapatot. Mert így óhatatlanul Budapesttel harcoltak, ami viszont nem mérce. A világgal kell küszködni. Őket meg belekényszerítették egy provinciális iszapbirkózásba. És higgye el, hogy Kaposvárról meg Szolnokról fényesebben is tündököltek a dolgok. Ennyit az alaphelyzetről. Őket tavasszal nevezték ki, én pedig január elsejével jöttem el. Tehát nem azonnal. Azt mindenesetre furcsálltam, hogy a *Téli rege* beugrópróbáján találkoztunk először. Ők lenn ülnek a nézőtéren, én a színpadon vagyok, fölmeleg a függöny, s hogy lássák, igazán nem vagyok renitens, mondom Zsámbékinak, Gábor, legyen szíves, állítson le, ahol problémák lesznek, mert később el fogom felejteni. Egy szó sem hangzik fel, dolgozunk tovább, megállás nélkül. Azután következik egy dörgő szózat, hogy rossz próba volt. Hát ez mi? A színházon belül csak a tehetség intenzitása lehet a fegyvelmező erő, semmi más. Ha én nem érzem meg azt a rámcsozásként, azt az örömet, hogy milyen jó magát létezni, látni, ha ezt én nem érzem meg a rendezőből, a partnerekből, akkor begöröcsölök, és a világ legrosszabb színésze vagyok. Mert higgye el, minden eszközümet unom. És alig várom, hogy valaki olyat tudjon mondani, ami engem új utakra indít. Ők mintha elfeledkeztek volna arról, hogy színész és rendező csak

kölcsönösen inspirálhatják egymást. Emellett én a leghatározottabban állítom azt is, hogy egy rendező csak abszolút diktátor lehet. Még a sóhajomat is megjelölheti - ha ismeri a sóhajom *minőségét*. Az egyediségét. Vietnamban láttam olyan színházat, ahol évszázadok óta kottázva áll, mit hogyan kell csinálnia a színésznek, és mégis sehol akkora differenciák nem lehetnek színész és színész között, mint épp abban a színházban. Ha mondjuk három lépést kell mennem előre, és aztán meg kell fordulnom, akkor az teszi a különbséget, ahogyan *én* megfordulok. Az avat engem igazán alkotóvá. Tehát én nem azt kívánom, hogy ne dresszúrázzanak, de igénylem az egymásra csodálkozás képességét. És biztos, hogy ebben a tekintetben a Nemzetiben valami baj van, mert úgy hallom, elég boldogtalanok ott az emberek.

- *Arra a bizonyos sokat emlegetett, szokatlanul kemény bánásmódra gondol?*

- Nem lehet mindig összeszorított fogakkal dolgozni. Ők arra hivatkoznak, hogy egyedül a kemény munka üdvözít. Jó. Ide figyeljen, én olyan keményen tudok dolgozni, mint egy állat. De hogy a színház végül is játék, az biztos. Hogy ne mondhassam próba közben: most hagyjuk abba tíz percre, mert kimúltam - hát ilyen nincs. Major - aki szintén annyit tud dolgozni, mint egy barom - amikor látta, hogy arra van szükség, odaszólt, szívjunk el egy cigarettát; és akkor még tíz percig lötyögtünk. Mert csak lazán és örömmel lehet színházat csinálni. Ha például rossz kedvem van, nem tudok véres drámát játszani. Minden csak a jókedvemből születhet meg.

- *Tehát mégiscsak arról van szó, hogy a Nemzeti megváltozott légköre az Ön számára nem volt túlságosan marasztaló?*

- Amikor eljöttem, ezt így még nem fogalmaztam meg. Csak később gondolkodtam el azon, hogy miért nem vágyom vissza.

- *Eszerint a döntés pillanatában mégsem a Nemzetit hagyta ott?*

- *A szakmát* akartam egy időre otthagyni. Persze, lehet, hogy ők a Nemzetiben megsértődtek énrám, nem tudom. Talán nagyképűnek vélték. Holott az egész életem arról szólt, hogy nem vagyok primadonna a Nemzeti Színház egén. Higgye el, hogy lehettem volna. Negyvenéves koromban Cleopatraként ülhettem volna a Bessenyei Feri ölében, ha nem adom vissza a szerepet Martonnak. De hát nem játszhattam volna el *azt*, hogy bácsi kérem, itt a cica. És még én magyaráztam el Martonnak, hogy hiába csinálnak belőlem illúziókeltő kislányt a színpadon, ha egyszer már mások a tartalmaim, ha legelőször én kapok röhögőgörcsöt magamtól. Mondtam, Bandi, mintha egy ékszerdobozt adnál nekem, de örül neki, hogy mindazt, ami nekem valóban kimaradt a pályámból tizenöt-húsz évig, nem most akarom gyorsan pótolni. És ugyanakkor elvállaltam egy kis szerepet Major *Bertalan-napi vásárán*, mert olyan eszelősen jó elképzelése volt a darabról. És az volt az érzésem, hogy remek szereposztást is csinált, tehát érdemes benne egyáltalán *részt venni*. *Egyszóval*, talán bebizonyítottam, hogy én egy bizonyos színházi szemléletet támogattam. És épp ezért az új vezetőknek tudniuk kellett volna különbséget tenni a társulatban.

- *Nem gondola, hogy azért félték elismerni az Ön sajátos helyzetét, nehogy engedniük kelljen mások kiváltságigényeinek is?*

- Bocsánat, én nem kértem kiváltságokat. És mit lehet tőlem félni, mondja? Babarczy a megmondhatója, hogy amikor mint kezdő rendező - vagy inkább még csak bölcsész-észjárású fiatalember - elkezdett velem dolgozni Albee *Mindent a kertbe* című darabjában, mindent nyugodtan elmondhatott nekem, és én haptákba vágtam magam. Egyszerűen azért, mert egy értelmes emberrel ültem szemben. És amikor a premier előtt egy héttel odafordult hozzám, hogy ne haragudjon, de maga úgy rossz, ahogyan van, akkor hazamentem és kibőgtem magam. Pedig ugyanúgy kikérhettem volna magamnak ezt a stílust, mint ahogyan mások máskor megtették. Nekem soha nincs mitől félnem, mert saját magam kérdőjelezem meg először, amit csinálok. Ezért nem értem ezt az örületes ellenszenvet mostanában például a kritikusok részéről sem.

- *Mire céloz?*

- Nézze, nem kell, hogy minden, amiben részt veszek, tessék, hiszen azért én sem vagyok hülye, és nagyon sok rossz kritikát kaptam és viseltem már el az életemben. De el tudja maga azt képzelni, hogy Magyarország legrosszabb vidéki produkcióját - Szép Ernő *Patikájának* győri előadására gondolok - Maár Gyula meg én hoztuk létre? Közben ugyanazok a kritikusok, akik minket levágtak, jelentéktelen dolgokat (uram bocsá' még a győri színházban is), az egekbe dicsérnek? Hát mit tegyek, hogy megértsék, az én életemben Maár Gyula keresztül-kasul benne van. Angliában nyugodtan azt mondhatnám, hogy kérem, igenis imádok egy embert, mert nézzék végig a pályámat, mit hoztam létre *azóta*, hogy vele élek. De hogy mondjam el ezt itt, ahol megírják, hogy a férjem egy szadista állat, aki kibeleg engem. A portréfilmem például életem legörömteljesebb munkája volt, mert megengedhettem magamnak azt a luxust, hogy szembenézzek bizonyos dolgokkal, hogy felismerjem: amitől húsz évig kínlódtam magamban, az talán nem is volt olyan rossz, amiben pedig hittem, az nem is volt olyan jó. Hát el tudja képzelni, hogyha én nem akarok elmondani egy verset, akkor elmondom? En nem egy emancipált nő, hanem *szuverén ember* vagyok: erre tornásztam magam tízéves korom óta. És ha valamit meg akarok tenni, abban engem nem lehet befolyásolni.

- *Bizonyára tudja, hogy elterjedt a híresztelés: azt akarta a Nemzetiben, hogy a férje ott rendezzen.*

- Hát akkor öntsünk tiszta vizet ebbe a pohárba is. Noha az új vezetőség nem adta tanújelét, hogy beszélgetni óhajt velem, én egyszer leültem eléjük. Hogy ide figyeljenek, nekem van egy férjem, Maár Gyula, akivel rettenetesen szeretnék együtt dolgozni. És mint tudják, Marton Endrénél ezt el is értem; Maárnak aláírt szerződése van Bulgakov *Menekülésének* rendezésére. Ebből a szempontból tehát, ha most nagyon szubjektív lennék, azt is mondhatnám maguknak, hogy fél évvel korábban jöttek a kelleténél. De nem mondom, mert tudom, hogy ez a mi dédelgetett tervünk most nem időszerű. Hát lehet ennél felnőttebben beszélni? És csak egyre kértem őket. A régi Nemzetiben kikötéseim voltak, úgy maradtam. Maguknak, mondtam Székelyéknek - én nem adok vissza szerepeket, de ígérik meg, hogyha bármelyik vidéki színháznál lehetővé válik, hogy Maár rendezhet, kiengednek engem vendégszolgálni. Ennyi volt a beszélgetés. Lehetett volna ennél korrektebben beszélni? És még azt is felajánlottam, hogy bármikor segítek, ha szükségük van rám. Bármikor rángassanak elő a plecsnijeimmal együtt, és én zászlóként állok ki magukért. Mert ma még én tehetem, aztán lehet, hogy öt év múlva maguknak kell megvédeniük engem. Mindent szépen megbeszéltünk. Azután megkapom, hogy a *Téli rege* nyári szünet utáni első előadása énmiattam is hosszabb volt tíz perccel. Mire mondom a Zsámbékinak, hogy ezt én is érzem, és majd az ötödik vagy akár a második előadáson már rám boríthatja a színpadot, de két és fél hónapos kihagyás után magának most az a kötelessége, hogy figyelmeztessen, hol rontok. Mire fölugrik és ordít, hogy neki nem ez a kötelessége. Akkor én is felálltam, és kimentem.

- *Végül is ekkor határozta el, hogy két évre kivonja magát a forgalomból?*

- Nem. Azután történt, hogy egyik hetilapunk főszerkesztőjénél tiltakoztam az újságjában megjelent - a portréfilmemet recenzáló - írás hangvétele miatt. És ő megjegyezte, épp tőlem nem várták volna, hogy gátolom a magyar sajtószabadságot. Hát, mondtam, ha én gátolom a magyar sajtószabadságot, akkor jobb is, ha abbahagyok mindent. És akkor kértem a nyugdíjaztatásomat. Azt hittem ugyanis, a Kossuth-díj lehetővé teszi, hogy korhatár előtt elmenjek a pályáról. De kiderült, hogy ez nem így van.

- *Nem gondolja, hogy túldimenzionálta önmagában annak a portréfilmnek a visszhangját? Egyáltalán a sajtókritika jelentőségét, sőt akár a Nemzetiben történt vagy nem történt dolgokat? Talán még emlékszik, hat évvel ezelőtt azt mondta nekem: „Van úgy, hogy az embert a sikerei bizonytalanítják el, és fordítva, ha nem fogadják el, akkor abból merít erőt, hogy hisz saját magában.”*

- Nem a Nemzeti miatt mentem el, bár tény, ahhoz kevesek voltak, hogy megtartsanak. És nem is Maár Gyula miatt mentem el. Egyszerűen elég lett. Nem tehetek róla, valahogy összeálltak a dolgok. És higgye el azt is, hogy nem a visszavonulás tűnt a legkönnyebbnek. Ha például leszerződök a filmgyár társulatához, ott, ha már elhülyülök is, lett volna helyem életem végéig. Nem így hordtam volna a hajamat, hanem kisüttetem, kirüngyűrözöm magam, hetente háromszor eljárrok kozmetikushoz, és olyan díszkitüntetett művésznője vagyok ennek az országnak, hogy csak úgy zörög.

- *Visszavonult tehát két évre Velembé, de néhány hónap múlva egyszer csak feltűnt Győrben. Előbb hirtelen beugrott Harag György Osztrovszkij-rendezésébe, a Vihar főszerepére, majd a színház művészeti vezetője lett. Önállóságra vágyott?*

- Megtetszett Győrben ez a nagy doboz. És sehol egy lélek, se rendező, s semmi. Gondoltam, megpróbálok ott valamit csinálni. Kihozni abból a társulattól, amit lehet. És világosan megmondtam, én nem harcolok semmiért magamnak, csak a tudásomat, a szemléletemet, a tapasztalataimat szeretném átadni egy színházban, ahol mindez talán még örömet okoz. Olyan embereket akarok odagyűjteni - és ebben az igazgató, Cserhalmi Imre szerencsére minden eszközzel támogat -, akikkel lehet együtt dolgozni. Mert nálunk például a színészek kilencven százaléka nincs fölnevelve. És legalább abban is hadd vegyek részt, hogy azonos szemléletű emberek kerüljenek össze. Én azt szeretem egy emberben, ahogyan a dolgokat szemléli. Megpróbálok egy-egy személyiségért küzdeni. Haragért például, hogy a jövő évadban visszajöjjön Kisfaludyt rendezni. És azért utaztam ki nemrég Prágába, hogy meghívjam Jiří Menzelt, akit nagyon szeretek. Kevesen tudják róla, hogy már a hatvanas években kitűnő színházi rendező is volt. Most láttam a Cinoherní Klubban egy commedia dell'arte-szerű produkcióját - ő maga írta - és visitottam a nevetéstől, pedig az ilyesmin még életemben nem sikerült elmosolyodnom. Ezt az előadást végigröhögtem, a végén pedig, nem is tudom, mitől, nagyon elszomorodtam. Menzel sajátosan látja a világot. Jövőre eljön Győrbe, és megrendezi ezt a darabot. Ha ilyesmiket elérhetek, akkor már nem értelmetlen a győri jelenlétem. Hízelve magamnak azzal, hogy Szikora Jánost is én nyertem meg a színháznak. Pedig többen mondták, hogy hiába is hívnánk, bedolgozta magát Pécsre, miért jönne el onnan? Nahát, leutaztam érte Pécsre, és azt mondtam neki: magát Győrben senki semmiben nem fogja gátolni, azt csinálhat, amit akar. Elvállalta.

- *Ismerte Szikora pécsi munkáit?*

- Egyetlen rendezését sem láttam. De megnéztem egyszer Maárral egy főiskolai vizsgafilmet, amelyben Szikora játszott. És kinyúltunk tőle, mint színésztől. Láttam az agyát, érti? Ahogyan a fejével dolgozott. Ez nekem elég volt.

- *És Önnek, mint színésznek, nincsenek olyan szerepvágái, amelyeket Győrben elérhet?*

- Persze, hogy szeretnék játszani, éppen eléggé bánom is, hogy Menzelnél nem tudok majd, mert a darabban nincs nekem való szerep. De ebben az esetben például maga Menzel a fontos, és nem én. Nem lihegek azért, hogy mindenáron játsszak. Van például egy tébolyult nagy vágyam, amit Maár Gyulával szeretnék megcsinálni. Egy görög tragédia. De még nem merünk hozzákezdeni. Aztán Maár szeretett volna Wedekindet rendezni, velem mint Luluval. Azt mondtam neki: ide figyelj, nem vislek bele megint a slamasztikába. Mert ha kis szerepet játszom nálad, akkor az a baj, meg hogy elcsúnyítasz. Ha most én lennék Lulu, elszabadulna a pokol. Mert ma már a Lulut a világon sehol nem játsszák el úgy, hogy ne vetközne le legalább félig. De hát én most, negyvennégy évesen minek vetközzek, ha eddig nem vetköztem - hiszen eddig se lett volna semmi értelme. Pedig számomra Lulu másról szól, és érzem, hogy igenis eljátszhatnám. De nem teszem ki magunkat egy újabb támadásnak.

- *És legutóbbi győri fellépésére, a Kurázi mamára hogyan került sor? Miért épp Kurázi?*

- Iglódi már régen kért, hogy csináljuk meg a televízióban. De én mindig azt mondtam, Pistuka, ráérek én még Kurázi mamát játszani. Azután Győrben, amikor aláírta a szerződését,

huszonnégy óra alatt döntenie kellett, mit akar rendezni, és ismét kért, hogy vállaljam el Kurázsit. Egyébként maga látta az előadást, de nekem még nem mondott róla semmit.

- *Abban az előadásban sok minden zavart. A külsőségeken kívül - gondolok az igen funkcionálisnak tetsző, de valójában meglehetősen ügyetlen díszletre, a süllyesztők felesleges alkalmazására - gyakran úgy éreztem, hogy túlságosan „elengedi” Kurázsit mamát. Nem eléggé határozott a figura értelmezése, szétfolynak a helyzetek. Érteni véltem, hogy itt nem egy heroinát kell látnom, hanem egy hétköznapi asszonyt, de ez sem volt következetesen „megcsinálva”. Valószínűleg ezért nevezte több kritika elmarasztaló értelemben hidegnek az előadást, ami természetesen nem pontos meghatározás, mert attól még lehetne a Kurázsit mama hatása sokkal erőteljesebb.*

- Nézze, nem akarok mentegetőzni vagy magyarázkodni, de maga egy fűsági előadást látott, és ráadásul aznap egész délelőtt egy minisztériumi értekezleten ültem Pesten. Tehát mondjuk, hogy az előadás általában azért intenzívebb. Ezzel együtt, lehet, máskor sem azt kapta volna, amit várt. Engem tulajdonképpen az érdekelt ebben a produkcióban, hogy én, aki annyi Brechtet j átszottam már amúgy brechtiesen, „kifele”, meg „elidegenítve”, le tudom-e venni éppen a tandrámajelleget. El tudom-e úgy játszani Kurázsit, hogy megélem a drámáját? Nekem ma Brecht nem a kisember pusztulásáról szól, hanem arról, hogy a háború mindenkit, minden oldalon fölzabál. Ezért nem is érzem Kurázsit a darab abszolút főszereplőjének. A többiek is legalább olyan fontosak. Az egész, úgy, ahogyan van.

- *Ha már ezt említi: komoly gond lehetett, hogy nem láttam a partnereit. Amíg a Viharban mindenki szinte tökéletes volt, addig a Kurázsiban sajnos ismét bántónak éreztem a szintkülönbségeket. Ez alighanem rendezői hiba is, mert mindenki másképp játszott, mint Ön, és a szituációk igencsak „maszatosak” voltak. Elkentek, kidolgozatlanok. És nem szerencsés a zenei kíséret playback-megoldása sem.*

- Nyomasztóan kevés időnk volt erre az előadásra. Két hétig voltunk színpadon; ez semmi egy ekkora anyaghoz képest. És valamennyi színésznek körülbelül ez volt a nyolcadik premierje ebben az évadban. Ettől függetlenül én munka közben nagyon jól éreztem magam.

- *Végül is ez a Kurázsit-előadás nem nevezhető kegyetlen bukásnak, s ha úgy érzi, hogy kipróbálhatott benne valamit, ami izgatta, akkor már volt értelme.*

- Igen, de hogy magyarázzam meg magának? Ma olyan világot élünk, amikor csak azt ismerik el, ami sikert arat. Ez még néhány éve nem így volt. Legutóbb a televízióban kivágták az Örkény-élműsorbeli nyilatkozatom egy részletét. Amelyben azt mondtam Ungvári Tamásnak, hogy ugye emlékszik még, maga meg én, és még jó páran azért akkor is tudtuk, mit ér Örkény, akkor is beszéltünk róla és a hívei voltunk, amikor az még nem volt divat. Ma baj van az értékrenddel. Higgye el. Ma ahhoz kell csapódnai, arról kell jót nyilatkozni, amellet kell kiállni, aki sikeres. Persze nem azt mondom, hogy az ember nem vall kudarcokat. Ha valaki nem egyetlen sínen jár, ha akar valamit változtatni-vállalni, akkor elkövethet hülyeségeket. De nem hiszem, hogy az értékítéleteimben alapvetően tévednék. Legfeljebb lehetnek megbicsaklásaim.

- *Melyik munkája jelentett az utóbbi években önmaga számára maradéktalan élményt?*

- *A Siremlék Pilinszkytól, a Várszínházban. Minden második előadás pokoli rossz volt, és minden második előadás toronymagasan kiváló. Amikor azután körülbelül egy hónap múlva beálltunk a végleges, jó sztenderdre, akkor levették a műsorról. Mert akkor még Pilinszky sem volt éppen Kossuth-díjas. Holott minden előadást úgy játszottunk le, hogy a földön is ültek, és egy gombostűt sem lehetett leejteni. Állítom, hogy valami jelentős, páratlan dolgot csináltunk ott. Senki nem vette észre. Borzasztó érzés volt, hogy nincs egy ember, aki ezt megértené. Pedig ebben az előadásban az volt a nagyszerű, hogy nem létezett semmiféle jelképrendszer. Csak asszociálni kellett. Azt hiszem, azt a közeget teremtettük meg, ami Pilinszky költészete. Tulajdonképp szerettük volna esténként kétszer lejátszani, közvetlenül egymás után, hogy aki akar, ott maradhasson még egyszer megnézni. Mert nagyon tömény*

színház volt. És mert egészen másképp játszottunk, mint bármikor. Tömondatok, és látszólag teljes kapcsolatlanság. És mégis, mindenki érzekeel mindenkit. Én különben is csak a másiktól tudok játszani.

- *Úgy érzem, mintha most is elégedetlen lenne önmagával, azzal, ahogyan játszik.*

- Igen, mert tudom, hogy a lényegen, az alapokon kellene változtatnunk. Izgat például, hogy azt, amit a Dárdayék filmencsinálnak amatőr szereplőkkel, hogyan lehetne bevinni a színházba. A hivatásos színészetbe. Hogyan tehetne a színészi konstrukció részévé tenni. A dokumentarizmusból engem nem a történések aprólékos hitele, hanem a szereplők létezésének minősége érdekel. Mert hogyan játszom én ma? Ugyanazt csinálom, amit egy rossz színész, csak jól. És ez kevés.

Ezt az interjút május első napjaiban készítettem Törőcsik Marival. Július közepén értesített, hogy időközben lemondott a győri Kisfaludy Színház művészeti vezetéséről, és szerződést írt alá a színész-társulatához. Újabb lépésének okairól nem kíván nyilatkozni.

Színház, 1980. augusztus

Mészáros Tamás: Az egységes színház Eszménye
Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel
(Részlet)

[...]

- *Mivel magyarázzák, hogy például a nemzeti színházi változások olyan régi sürgetője, előharcosa, mint Törőcsik Mari, szintén a színészek „boldogtalanságáról” beszél, és kritizálja az önök módszereit, magatartását?*

- *Székely:* A mi sokat felhánytorgatott kegyetlenségünk nem más, mint szókimondás, amelyet vidéken megszoktunk, s az ottani társulatok el is vártak tőlünk. Itt ugyanez sértődéseket szül, mert korábban - erre már tavaly is utaltam - a színészeknek szóló instrukciók bizonyos rangon felül csak magánbeszélgetések témáját képezhették. Erre a metóduskülönbségre vezetem vissza Törőcsik legutóbbi állásfoglalását is. De hogy miként jutott el addig az általánosításig, miszerint a Nemzetiben „boldogtalanok az emberek”, azt már nem tudom. Ha létezik az a bizonyos színészi boldogtalanság, akkor ízlésselérésekben gyökeredzik. Mert az kétségtelen, hogy a vidéki színházakban a vezető színészek többsége velünk azonos korosztályhoz tartozott, s eredendő stiláris vitáink, ami a játékmódot illeti, nem voltak. Ezt a közös ízlést pedig azok is megpróbálták elfogadni és érvényesíteni - például idősebb kollégák -, akiknek korábban nem ez volt a sajátjuk. E folyamat persze nem mindig ment könnyen, mégis ez volt a magától értetődő, az önként vállalt cél. Mi tagadás, előfordult, hogy egyik kiváló kollégám, nagyszerűen megoldott főszerepe után néhány hétre idegszanatóriumba vonult, mert nem tudta elviselni azt a sikert, amelyet nem értett. Nem értette, hogyan arathatott olyan óriási tetszést egy előadásban, amelynek stiláris felfogásával alapvetően nem tudott azonosulni.

- *Elképzeltető, hogy Törőcsik, Mari és az önök stiláris elképzelései is eltértek egymástól?*

- *Zsámbéki:* Sajnos nem jutottunk el odáig, hogy ez kiderüljön. Nem került sor a közös munkára. És számomra ebből az a lehangoló tanulság, hogy a bizonyos dolgokról vagy akár személyekről kialakult, makacs előképzetek elég erősek lehetnek a valóság átrajzolásához, s ennek még olyan jelentős színészegyéniség is, mint Törőcsik Mari áldozatul esik. Mert például ilyen fikciók készítenek bennünket arra, hogy a művészi munka lényegi kérdései helyett a színész és a rendező párviadaláról beszéljünk, vagyis egy eleve hamis szembeállításról. Hiába utáljuk, hogy a félretájékoztató közvélemény erről harsog, a második évadunk végén még el kell fogadnunk ezeket a kérdéseket. Ez valóban provincializmus. De valami már az első pillanatban rosszul indult el. Amikor minket beiktattak, ott ültem az elnökségben, a színpadon, annál a hosszú asztalnál, és már az igazgató első szavaival sem értettem egyet. Azt mondta ugyanis, hogy mi ejtőernyősökként szálltuk meg ezt a színházat. Némi színházi gyakorlat után én egyáltalán nem vágytam semmiféle megszállásra. Valamit valakikkel együtt létrehozni - ezt akartam. És most rettentő nagy eredménynek tűnik, ha egy-egy kollégánkkal egyszer csak sikerül felismertetni, hogy álellentétek fordítottak minket egymás ellen. És ezektől a vívmányoktól mindig elszomorodom.

[...]

Színház, 1980. szeptember

Róna Katalin: Változatok egy melódiára
A Varsói melódia Debrecenben és Kaposvárott
(Részlet)

Tizenkét évad telt el azóta, hogy 1968-ban a Katona József Színház színpadán Iglódi István rendezésében Törőcsik Mari és Sztankay István eljátszotta a *Varsói melódiát*. Tizenkét évad nem kis idő. Sokat változott, formálódott a világ, a gondolkodás, a színjátszás, az ízlés, a megítélés. Most hosszú szünet után szinte egyidőben tűzte műsorára Zorin darabját két vidéki színház, a debreceni Csokonai és a kaposvári Csiky Gergely. S e két előadás láttán önkéntelenül is felidézi az emlékezet az elsőt. Próbáljunk meg a három produkcióról együtt beszélni. Nem az összehasonlítás igényével. Inkább azt vizsgálva, miként változhat egy dráma a rendezői felfogás, a színészi játék törvénye szerint. [...]

Borongós, nosztalgikus dráma a *Varsói melódia*. Lírai vallomás egy beteljesületlen első szerelemről. Egy őszinte szerelem nosztalgiájának története. Viktor, az orosz egyetemista és Helga, a moszkvai konzervatóriumban tanuló lengyel leány három találkozásának, fellobbanó, majd szétszakadó és egyre inkább kihunyó érzelmeinek meséje. A fiatalokat Zorin drámájában a törvény választja el, amely megtiltja, hogy szovjet állampolgár külföldivel kössön házasságot. Ám e törvény, a hatalom valójában csak ürügy ebben a műben. Zorin számára csupán egyetlen dolog létezik: a líra. Nem titkoltan az érzelmek mulandósága a fontos a szerzőnek. A körülmények, a változó világ, a történelem, a társadalom - megannyi drámai téma - csak alkalom az érzések színpadi megfogalmazására. Zorin csak megérinti a kort, csak annyira vádolja, amennyire az hősei szempontjából, a történet továbblendítéséhez feltétlenül szükséges. Számára sokkal lényegesebb, hogy a könyörtelenül a bensőből fakadó lelki indíttatás kifejeződjék.

A Katona József Színházban tizenkét évaddal ezelőtt Iglódi István úgy játszatta el színészeivel a *Varsói melódiát*, hogy a legmélyebbről jövő lírát ragadta meg a drámából. Ma már, ha megkíséreljük fölidézni az egykori előadás hangulatát, talán kissé túlságosan is szépnek, nosztalgikusnak tűnik. Pedig ez a nosztalgia nem az előadásban jelent meg. Sokkal inkább egy olyan időszak, olyan rendezői pályakezdés és olyan színpadi alakítás utáni nosztalgia ez, amely többet jelentett egy egyszerű színházi bemutatonál. Iglódi István akkor olyan valóságos, őszinte, emberi feszültségeket hozott felszínre a ma már túlságosan is szenvedélyesnek, érzelmekkel telinek tűnő drámából, amely különös tündöklésbe vonta a *Varsói melódiát*. Törőcsik Mari pedig akkor kapta meg a kétszereplős dráma női figuráját, amikor eszközei kiteljesedtek. Amikor már színészi énje elég erős volt ahhoz, hogy emberi sorsról őszintén, komolyan beszéljen. Amikor színészete képes volt arra, hogy érzelmek születéséről és haláláról, vágyakról, sikerekről, kudarcokról, bukásokról, kiteljesedésről és beteljesületlen lehetőségről, azonosulásról és különválásról szóljon. Mert a múlt időről vallani, egyszerre figyelt az emberi kapcsolatokra és saját magára, egyszerre volt gyöngéd és erős, szenvedélyes és fegyelmezett. Nem titkolta a lírai szépséget, ám hogy az érzelem ne forduljon érzelmességbe, alig észrevehető, leheletfinom iróniával tudta fűszerezni játékát. Sztankay István higgadt, méltó partnere volt Törőcsiknek. Játéka tökéletesen egészítette ki a színésznő jellemformálását, pontosan egyensúlyozva a nyers valóság és a költészet között. Tulajdonképpen az egész előadás jellemzői így foglalhatók össze: hű volt Zorinhoz, hű a történethez, hű a költészethez és a nyers valósághoz. Egy színésznői pályán, bizton mondhatjuk, emlékezetes, soká érvényes pillanatot jelentett. Ám azóta évek teltek el. A valóság, világunk, zordabb, nyersebb lett. [...]

Színház, 1981. június

Pályi András - Napló színészekről (Részlet): Claire Lannes két arca

Töröcsik Mari, ha meg is vált a színpadtól (remélhetőleg csak átmenetileg, hisz nemrég arról nyilatkozott, hogy ősszel ismét színre lép a Nemzeti Színházban), nem vált meg a színjátszástól, ha kevesebbet is, de látjuk filmen, képernyőn, s ha látjuk, újra s újra a magyar színészet élvonalában kell számon tartanunk. Annál is inkább, mert néhány hónapja az *Oroszlánszáj* című tévéjáték főszerepében ismét bebizonyította, hogy kimeríthetetlen színészi tartalékai vannak, s hogy az „alkotói szabadságot”, melynek szükségességéről néhány éve beszélt, a lehető legnemesebb értelemben értette, azaz a művészi megújulás számára nem azt jelenti, hogy látványos külső megoldásokkal akar újszerűnek hatni, hanem hogy az elmélyülést, az önelemzést, az autentikus jelenlét eszközeinek finomítását, pontosítását keresi.

Miről is van szó? Töröcsik Mari, ha akarta, ha nem (inkább nem akarta), sztár lett. S a közönség, mely elragadtatottan lelkesedik kedvenc csillagaiért, könnyen igazságtalan is lesz velük: sokkal érzékenyebben reagál a rutinra, a modorosságra, ha olyan színészeről van szó, akit jól ismer, akinek gesztusait, hanglejtését, auráját megcsodálta és megszerette, mint a szürkébb egyéniségek üresjáratára. Töröcsikben az a csodálatos, hogy miközben ugyanazt az önmagát hozza, akit jól ismerünk, vagyis miközben eszébe se jut, hogy azzal kápráztasson el, hogy kibújt a bőréből, képes úgy megújulni, hogy elementáris erővel hasson, s arra kényszerít, hogy ismét felfedezzük benne, amit már ismerünk, de ami most újra lebilincselő evidenciaként kerít hatalmába: érzékeny megfigyelésekkel, életszerű hitelességgel ható mikrorealizmusát, ami a kamera előtt nemegyszer jobban érvényesül, mint a színpadon.

De nem a régi Töröcsik-legendát akarom feleleveníteni az *Oroszlánszáj* kapcsán, mely éppen abban látta e kivételes színésznő nagyszerűségét és egyszerűségét, hogy Töröcsik voltaképp a filmfelvevőgép előtt tanulta a színjátszás fortélyait, hogy a színészi mesterséget olyan állapotban ismerte meg és sajátította el, mikor közvetlenül az orra előtt egy érzékeny gépezet mindent szalagra vesz és olyan közelbe hoz a nézőhöz, mintha összezárva, láthatatlanul egy szobában volna vele, vagyis hogy ez a sajátos Töröcsik-színészet a színpadon is szerencsésen ötvözze a szerep „filmese” aprólékos kidolgozását, a mikromimikát a színpadi játék teátrális természetű követelményeivel; bár ezt is tehetném, mert az *Oroszlánszáj* erre is ékes példa lehetne, ám van valami mostani alakításában, ami ennél is érdekesebb.

A „mesterszínésznő”, akit méltán nevezett így egyik kritikusa, azúttal igazi szellemi kalandra invitál, felfedező útra, hogy Claire Lannes devianciájában, minden általános emberi normára rácsúfoló tébolyult tettében, a mögötte húzódo emberi drámában, ebben az álkrimiben, melyben a bűnügyi izgalomnál fontosabb a lélektani nyomozás, ne az extremitásra figyeljünk, hanem hogy felfedezzük az emberi természet „szabad szemmel” nehezen észrevehető labirintusait. Elmebeteg-e ez a Claire, amikor látszólag teljesen indokolatlanul megöli unokahúgát, a süketnéma Marie-Thérését, aki háztartását vezeti, s tettének motívumairól később se tud sokkal többet mondani, mint hogy Marie-Thérése „nagyon erős volt és mindig elégedett”, s hogy gyakran főzött mártásos húst, márpedig „a mártásos hús nekem valami iszonyatos dolog, iszonyatos”.

Az író, Marguerite Duras nem hagy kétséget afelől, hogy „klinikailag” Claire-t elmebetegnek kell tartanunk, hisz másképp felfoghatatlan nemcsak maga a gyilkosság, hanem az a különös „szertartásosság” is, mellyel a tetemet éjnek idején feldarabolja és a viorne-i felüljáróról az áthaladó vonatok tetejére hajigálja, kivéve a fejet, melyet rejtélyesen „eltemet” valahol, ám sosem árulja el, hol... Duras regénye azonban a hatvanas évek végén íródott (annak dején, azon frissiben meg is jelent magyarul), épp akkortájt, mikor nyugaton az antipszichiátria hódító útjára indult, az a pszichiátriai-pszichológiai iskola, mely a maga

nemében Freud óta talán a lehangosabb visszhangot váltotta ki, szembehelyezkedve azzal a képpel, amit a XIX. századi orvostudományi gondolkodás alakított ki az elmebajról: eredetileg a skizofréniát elemezve, nem a szokásos értelemben vett tünetegyüttesről „betegségről” beszélt, hanem egy belső összefüggésekkel rendelkező, strukturált „személyes tapasztalatról”, hangsúlyozva, hogy a skizofrén tapasztalat, mint minden más emberi tapasztalat, önmagában hordja érvényességét, azaz megérthető és feldolgozható.

Nem túl lényeges, olvasott-e Duras antipszichiátriai műveket, hiszen regénye irodalmi alkotás, nem elmélet, hanem életkép, s az antipszichiátriai szellemi inspirációból azt tette magáévá, amiről ma már elmondható, hogy az említett iskola legmaradandóbb értékének bizonyult, nevezetesen, hogy felhívta a figyelmet a társadalmi normáktól eltérő, nem normálisnak tartott cselekedetek szociális meghatározottságára. S ez az a vonatkozás, amiben közel másfél évtizeddel a regény megírása után is kivételes színészi lehetőséget fedezhet fel a Töröcsik formátumú művész.

Számára Claire Lannes-ban nem az a fontos, hogy devianciája mennyire kóros vagy nem, azaz mennyire a figura egyéni patológiájáról van szó és mennyire a társadalom patológiájáról, hisz tisztában van vele, hogy a kettő rendszerint összefügg, és igen ritka a „tisztá” eset. „Tudja, hogy a gyilkosság nem hirtelen jön? Nem bizony. Lassan közeledik, mint a tank. És aztán megáll. Tessék. Itt van” - mondja Claire a börtönben őt faggató riporternek. Töröcsik tolmácsolásában ez a kérdő hangsúllyal ejtett bizonyosság különös töltést kap: itt értjük meg tisztán, hogy *történetet* mond el. Nem egyszerűen azt a történetet, mely az asszony fiatalkori boldogságától, a cahors-i rendőrhöz fűződő szerelmétől húszegynéhány év boldogtalan, lefojtásokkal teli házasságon át a gyilkossághoz vezetett, vagyis nem egyszerűen a bomlási folyamatot akarja éreztetni, ami az asszonyban végbement. Maga a bomlási folyamat - mondjuk így: a kór elhatalmasodása - csak az egyik pólus. A másik: maga a tett. A gyilkosság, mely „jó magasan lógott odafenn”, majd „oda esett le, ahol Viorne van, abba a házba, annak a háznak a konyhájába”, mintegy mágnesként vonzza magához Claire-t: ő ugyanis jó ideje tudta már, hogy „létezik ez a gyilkosság, és hogy egy szál cérna tartja Viorne fölött”.

Ez az igazi történet: a tett, mely egyszerre kívül is van Claire-en, s amellyel Claire mégis azonos - ha valamiben egyáltalán megtalálja azonosságát, hát akkor épp ebben a „végső” cselekedetben -, azaz Töröcsik itt hasonló úton jár, mint amerre Bergman vitte színészeit immár klasszikusnak nevezhető alkotásában, a *Personában* nem a pszichológiai igazság érdekli, hanem olyasmi, ami túl van a pszichológián, legalábbis nem írható le lélektani folyamatként: a személyiség megkettőződése itt a világ kettősségének tükrö. A világé, mely idegen is, azonos is: az emberé, aki lehet, hogy az elhatalmasodó elmekór, lehet, hogy a környezet deformálódása folytán - itt most ez másodlagos kérdés - szembe kényszerül nézni az idegenség-azonosság eszkatologikusan felvetett kérdésével. Claire Lannes-nak Töröcsik megformálásában két arca van. Mondhatnánk, az első, amikor még „kívül van” a tettén, noha elkövette már, a másik, amikor nemcsak bevallja, de önkutató kíváncsisággal boncolgatja is magát. Az első fölényes és beavatott, többet tud mindenkinél; a második megtört és kiszolgáltatott: a tudás, amire a gyilkosság által szert tett, eltörpül a mellett az új rejtély mellett, amit saját tette nyitott meg előtte. Minden, ami itt színészi technika, ha virtuóz is (vagy épp azért, mert valóban virtuóz), inkább csak utalás arra, ami nem egykönnyen írható körül szavakkal, vagy ha igen, túl nagy szavak kellenének hozzá. Töröcsik Mari azonban egyszerű és kézenfekvő titkokat mond el nekünk a sorsának kiszolgáltatott emberről, akinek bűne és szabadsága egy helyről ered.

[...]

Színház, 1981. augusztus

Nánay István: „És megkövéredett e népnek szíve...”

A Háromgarasos opera a Nemzeti Színházban
(Részlet)

[...]

Garas Dezsőnek méltó társa Törőcsik Mari Peachumné szerepében. Ők ketten: egy mesteriskola tanárai. Nem először játszanak együtt, ismerik egymás reakcióit, építenek is erre. Peachumné alaptulajdonsága a részegesség és a mérhetetlen, buta gonoszság. A figura alapmagatartásának csak a vázát építette fel Törőcsik Mari, s előadásonként másként, apró nüanszokban eltérő módon tölti ki, dúsítja föl ezt a keretet. Attól, hogy hol ez, hol az a pillanat válik hangsúlyosabbá, talán az ő alakítása hat a legimprovizatívabbnak. Olyan a teste, mintha nem lenne benne csont; mint a colstok, állandóan öszszecsuklik - így fejezi ki a színésznő Peachumné alkoholtól fizikailag szétesett voltát. Törőcsik nem valahová megy, hanem valami megmagyarázhatatlan módon odaér. Ám egy pillanat alatt vált, és a legközönségesebb hangon üvölt a lányával. A songok alatt koreografált külön életet él a bal lába. Amikor a szexuális szolgaságról dalol, kibújtatja lábát a papucsából, lassan, kecses ívben, kacéran felemeli, lábfeje érzéki hullámmozgása közben lábujjait szétfeszíti, majd hirtelen összezárja, s a strófa végén elégedetten visszadugja lábát a papucsba. Alig néhány mozdulat, s az egy helyben álló színésznő feltárja figurájának lényegét.

Törőcsik Mari mozdulatai általában sokkal visszafogottabbak, takarékosabbak, mint a többiekéi. A felvonásfinálék táncában érhető ez leginkább tetten, amikor legtöbbször vehemens mozdulatokkal hajtják végre a koreográfus utasításait. Vannak, akik csak markírozzák a mozgást, és ott van Törőcsik, akinek alig mozdul a karja, alig lép, szinte egy helyben állva, testsúlyának áthelyezésével jelzi a táncot. Ám ebben az alig-mozdulatban ugyanakkora vagy még nagyobb belső lendület, a szinte mozdulatlan formát szétrobbantó indulat van. Úgy tűnik, ő sugározza azt az erőt, amely a többieket mozgásba hozza.

[...]

Bertoll Brecht: *Háromgarasos opera* (Koldusopera) (Nemzeti Színház)

Zenét szerelte: Kurt Weill. Dizlettervező: David Borovszkij m. v. Jelmeztervező: Vágó Nelly. Szcenikus: Bakó József. Zenei vezető: Simon Zoltán. A dalszövegeket fordította: Blum Tamás. Dramaturg: Bereczky Erzsébet. A rendező munkatársa: Tatár Eszter. Koreográfia: Lothar Hanff és Eva Reinhaller m. v. Rendezte: Jurij Ljubimov m. v. Szereplők: Újlaki Dénes, Garas Dezső m. v., Törőcsik Mari m. v., Udvaros Dorottya, Gelley Kornél, Moór Marianna, Ronvecz Mária, Kátay Endre, Kun Vilmos, Helyey László, Dörner György, Vajda László, Balkay Géza, Eperjes Károly, Bubik István, Hollósi Frigyes, Pathó István, Izsóf Vilmos, Olsavszky Éva.

Színház, 1981. december

Nánay István: Amphitheatrumokban...
Görög klasszikusok – ma
(Részlet)

[...]

Az előadás legmegrázóbb része a befejezés - Törőcsik Mari jóvoltából. A színész nő az előadás *nagy* részében csupán a Dionüszoszt követő nők élén jelenik meg időnként a színen. Ám amikor elbeszéli Pentheusz megölését, illetve amikor Kadmosz öntudatra ébreszti lányát, Agauét, s az elsiratja a fiát, felizzik az előadás, s egyszeriben feltárulnak a dráma tragikus mélységei. Törőcsik Mari néhány percben egymaga képes megteremteni az előadásnak addig hiányzó második, rituális vonulatát. Az ő megszólalásakor elfelejtjük, hogy Devecseri Gábor mives fordítása színpadról alig elmondható, nem kell a keresetten bonyolult szórendű mondatok értelmén töprengeni, magával ragad a színész nő fájdalma, szenvedélye, színészi őszintesége és ereje.

[...]

Euripidész: *Bakkhánsnők* (Zichy-kastély) Fordította: Devecseri Gábor. Koreográfia: Novák Ferenc. Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Schäffer Judit. Rendezte: Ruszt József. Szereplők: Trokán Péter, Balkay Géza, Törőcsik Mari, Hetényi Pál, Kézdy György, Tóth Éva, Sára Bernadette, Falvay Klára, Farády István, Mihály Pál, Vándorfi László.

Színház, 1982. október

Budai Katalin: „Van randevú, van holdfény”
Lajtai-Békeffi zenés játéka a József Attila Színházban
(Részlet)

[...]

Mármost a darabválasztáson kívül még egy boszorkányos ötlettel állt elő a József Attila Színház. Nagy színésznőnk, Töröcsik Marit hívta meg a bölcs és agyafúrt operettprimadonna hálás szerepére. A műfaj becsülendő voltát igazolja, hogy a művész nő nemhogy ódzkodott volna a rollétól, hanem láthatólag a legnagyobb kedvvel játssza. Ezáltal rendkívül nehéz helyzetbe kerül az értékelő: vajon mindaz, ami remeknek, könnyednek, kedvesnek tűnik e majd' hatvan év előtti, de semmiképp sem az örökkévalóságnak szánt operettben, az tartós szavatossági idejű önértékének vagy Töröcsik Marinak köszönhető-e. Az ő elementáris lendülete hevít-e át minden pillanatot, vagy más is történik még ökivüle a színpadon, szinte eldönthetetlen. Mert Töröcsik fejkendők, bugyrok, cügos cipők után, keserű, megalázott lelkű asszonyok után itt cilinderben, neccharisnyában, boás rózsaszín pizsamában és kecses selyemtopánokban lejt, szája hamiskás mosolyra áll; és bűvöl-bájol, erotikusan vonz, konspirál, hiteget, csábít. És szép. És rugalmas. És jó lába van. (Elszédülünk, ha belegondolunk, hogy előző este például a piszkos, részeges Peachumné volt a *Háromgarasos operában*, s félretaposott mamuszban dülöngélt.)

Tökéletes primadonna-imagót nyújt, s bár sokan ezt hihetnék, nem tesz idézőjelbe semmit, nem gúnyolja ki színpadi önmagát. Ez nyilvánvalóan Iglódi István, a rendező koncepciójából is következik: ne görbe tükörben lássuk, páholyból fricskássuk ezt a korszakot, hanem mostani többlettudásunkkal elevenítsük meg. Ettől lesz egészen hozzánk közelálló, elfogadható az egész játék, s ehhez óriási segítség Töröcsik Mari teljesen „laza”, mindent vállaló jelenléte. Mindent mer, mert mindent tud. Így felperdülni egy zongora tetejére énekelni, így tangózni, így virágcsokorral játszani: ez már olyan magasiskola, hogy „mimes” volta teljesen eltűnik, egy természetes, magánemberi gesztusrendszer összerendezett sorozatának tűnik.

Töröcsik teljes mértékben vállalja a primadonna Máriát, ezért lesz „alulexponáltsága”, azaz a szöveg gyors kézzel odavetett primadonnakliséje ellenére emberi portré ez az asszony. Természetes, hogy semleges vagy éppen „ellenkező” környezetből harsányan kilógna ez a játékmód, de, s ez ismét a József Attila Színház összeszokott, együtt érő gárdájának s a rendező dicséretére szól, a többiek együtt haladnak a „dívá”-val.

A díszlet is - Szlávik István munkája - finom, stílusos, illúziókeltően teremti meg a színházi öltöző, az úriszoba, a kertvendéglő s a cukrászda légkörét, ugyanígy a ruhák is, Kemenes Fanni tervei alapján. Talán egyetlen jelenetben (mikor Mimóza, az öltöztető nő felpróbálja „önagysága” új jelmezét) marad a szöveg alatt a színpadi kosztüm: egyszínű lila szoknya, mikor „ezernyi szín”-ről beszélnek, vásári papírkalap dámának való helyett.

Töröcsik Mari mellett van valaki, aki ugyanúgy - bár lehetőségeiben némiképp korlátozva - hagyja magát a játék által "fölszabadítani": ez a zenei szerkesztő s egyben zongorista Selmeczi György, aki a színpad széléről szolgáltatja dobos társával, Bíró Rudolfal a kíséretet az időnként slágerra gyűjtő szereplőknek. Hogy kitűnő színpadi zenék szerzője, azt tudtuk. De hogy Magyarország legjobb szalonzenésze, az csak most derült ki. Ha lenne presszó, ahol esténként ő játszana, dugig megtöltenék azt dzsesszkedvelők és nosztalgizáló idős párok egyaránt. Selmeczi nemcsak zenész. Partner, játszótárs: szemüvegének villanása is beleillik a színpadi történésbe, részt vesz mindenben, szája önkéntelenül susogja a szöveget. Koccintanak vele, tüzet kérnek tőle, hozzá fordulnak, ha „kifelé” beszélnek, de enélkül is jelen van érzékeny, hajszálpontos, a színész pillanatnyi kedélyállapotára hangolt nagyszerű,

invenciózus zenéjével. Felfrissíti, megfényesíti a régi dalok kíséretét, elsodró lendülete egy-egy kis koncertbravúrrá avatja a zongoraszólamot. Látni őt ugyanolyan élmény, mint hallgatni: még a zoknija is élvezi a játékot és a muzsikát. Bár felvennék lemezre a dalokat, s ő még egy kicsivel többet improvizálna rajta! A remek hangulathoz, amit kialakított a pezsdítő Selmeczi-féle zene és a Törőcsik-féle tűzijáték, hozzájárulnak a többiek is: Makay Sándor, Borbás Gabi, Kaló Flórián, Szerencsi Éva és Rátóti Zoltán főiskolai hallgató. Ez utóbbi sikerrel debütált: nagyhangú, tapasztalatlan arisztokrata kamaszát nyerseségből, bumfordiságból, ügyetlenségből alakítja, termékenyítőleg beépítve szerepébe saját színpadi rutintalanságát is. Friss, meglepően üde színt hoz ezzel az előadásba, ígéretes jelenség.

[...]

Lajtai Lajos Békeffi István: *A régi nyár* (József Attila Színház) Rendezte: Iglódi István. Díszlet: Szlávik István. Jelmez: Kemenes Fanni. Zenei vezető: Selmeczi György. Koreográfus: Éva Reinthaller. Szereplők: Törőcsik Mari m.v., Szerencsi Éva, Kaló Flórián, Rátóti Zoltán f. h., Makay Sándor Borbás Gabi, Málnai Zsuzsa, Vogt Károly, Bakó Márta, Szórádi Erika, Fördös Magda, Turóczy Zsuzsa.

Színház, 1983. június

Pályi András - Napló színészekről (Részlet): Töröcsik-színház

Aligha lehet elragadtatás nélkül szólni róla. Varázsos egyéniség, aki belép és sugárzással tölti be a színpadot. „Glóriás színész”, aki már azzal is rabul ejt, hogy itt van közöttünk; úgy tűnik, a pusztja jelenléte maga a színpadi mágia. Miért is fessegetnénk a titkait? Ha meg akarjuk lesni a technikát, a mesterségbeli fogásokat, melyeknek Töröcsik Mari mellest (?) nagymestere, könnyen szem elől veszíthetjük a jelenséget, ami ő: minden egyes színpadi pillanata annyira komplex és annyira egyszerű, annyira kimunkált és annyira áttetsző, hogy megragadhatatlannak tetszik. Talán ha olykor hibázna, melléfogna, arányt tévesztene, könnyebb volna művészetének fortélyaira rámutatni: íme így, ilyen bravúrosan billenti helyre a kizökkent egyensúlyt.

Egy-egy régebbi Töröcsik-alakítás alkalmat kínált erre. Ma már kritikai közhelynek számít, ha leírjuk, hogy Töröcsik Mari mindent tud. Most operettet játszik. Nemcsak megszokott - és kissé ráerőltetett - szerepköréből lép ki, hanem műfajt is vált. S könnyed virtuozitással bebizonyítja, hogy ezt is érti, tudja, ismeri. *A régi nyár*, a legendás emlékezetű Lajtai-Békeffi-operett József Attila színházi felújítása után jegyeztem fel e sorokat. A zsúfolt nézőtéren alighanem sokadmagammal együtt sóhajtottam fel: Töröcsiket a színen látni önmagában is színházi ünnep! Nem csupán azért, mert amióta a filmgyári társulathoz szerződött, viszonylag ritkán látjuk a világot jelentő deszkákon. Az igazi szenzáció nem is ebben rejlik, hanem hogy minden momentumában, minden ízében komolyan veszi a játékot. Olyan odaadással és olyan igényességgel, amire csak kevesen képesek. Ősi igazság, hogy a színész teremti a színházat, s ő újra s újra megerősít e hitünkben: a Töröcsik-féle színház igazi ismertetőjegye a kreativitásban keresendő.

A szerep, amit eljátszik, a nosztalgjáról szól: a primadonna öltözőjében tizennyolc esztendő múltán megjelenik egykori imádója, a báró, aki szerelem helyett hajdan az érdekházasságot választotta. De a mostani előadásban a színpadi nosztalgia hasonló, mégis másfajta nézőtéri érzéshullámmal párosul: a régi történet, a régi slágerek felelevenítése felébreszti az egykori nosztalgiák utáni nosztalgiát. Töröcsik primadonnája e kettős tükörben mutatkozik igazán izgalmasnak: a nosztalgia idézőjele határolja körül számára azt a lelki játékteret, amelyben a színházat megteremti. Vagyis elsősorban nem figurát formál, nem egyénit, nem annyira sztorit akar mesélni; pontosabban mindezt megteszi, de ez az a színészi technika, ami itt bár jelen van, mellékessé válik, mert Töröcsik színpadi léte túlmutat ezen: színházat teremt, ami ő maga, ami minden momentumában igazi élet; ám e *hic et nunc* születő színháznak nem is annyira az operettfigurák a hősei, hanem épp az, aki teremti. Remek rendezői ötlet, hogy az előadás zenéje is a színpadon születik, bárzenésznek „álcázott” muzsikások szolgáltatják, akik mindvégig a színen vannak, néha bátorítják a színészeket, máskor összekacsintanak velük.

Ez utóbbi összjáték azonban nehézkesnek, erőltetettnek hat - kivéve, amikor Töröcsiké a szó. Tudniillik a többiek jól-rosszul az operettet játsszák el, ő azonban magát az operett teremtését. Ahogy felperdül a színpad bal oldalán álló zongorára, s rámosolyog a zenészre (Selmeczi György), az este egyik legemlékezetesebb pillanata: itt érezzük meg, hogy Töröcsik több, mint a szerep szerinti közismert Mária primadonna, teljes mértékben uralja a játékot, igazi királynő e színpadon.

A példákat tovább sorolhatnánk, de végül is az előadásról a SZÍNHÁZ 1983/6. számában már kritikai méltatás jelent meg, s így érdemlegesebbnek tetszik, ha Töröcsik Mari másik színházi vendégszereplésére is pillantást vetünk, melyre az évad második felében került sor, a Várszínházban. Loleh Bellon ugyancsak kommersz színházi dramaturgiával építkező, de meglehetősen gyengécske darabjában *A csütörtöki hölgyek* egyikét alakítja. A várszínházi

Töröcsik-színészet mintha némiképp feleselne azzal, amit *A régi nyár* kapcsán az imént elmondtam: ezen az estén úgy érezzük, a színész önmagában mégiscsak kevés a színpadi mágia megteremtésére, a kívánatos egyensúly többször is megbillen, még ha nem is az ő hibájából, van tehát mit helyrezökenteni, s így az alapvetően elhibázott, végig külsődleges effektusokkal operáló előadás arra is lehetőséget kínál, hogy némileg belessünk a Töröcsik-színház műhelytitkaiba.

Három idős párizsi hölgy minden csütörtök délután együtt teázik. A szerző, aki a hírek szerint maga is színész, láthatóan három „hálás” női szerepet igyekezett írni: a hatvanas éveikben járó hölgyek elfecsegik napi gondjaikat, s közben életről, halálról, szerelemről, politikáról, gazdasági helyzetről, miegyéből szó esik, megelevenedik a múlt, besétál a színpadra a halott Jean, aki az egyiknek bátyja, a másiknak férje volt, csak épp az életszerű szituáció hiányzik, aminek következtében a „nagy kérdések” ugyancsak kis léptékűek maradnak, színház helyett jószerivel csak színházimitáció születhet. Ráadásul ez a csütörtöki Marie, akit Töröcsik alakít, sokkal közelebb áll ama szerepsémához, amelyben már annyiszor láttuk. Ám ha a szerep íve ezúttal nem is töretlen (mert nem lehet az), mégis feledhetetlen pillanatokkal ajándékoz meg.

A visszafiatalodó idős hölgyek erőltetett bakfisugrándozásából alig-alig veszi ki a részét, inkább szerényen visszahúzódik. De ami ennél is fontosabb: ő az egyetlen, akinek gesztusaiban, minden látványos külsődleges átalakulás, átmaszkírozás nélkül valóban megjelenik a hajdani ifjúság. Nem bújik ki a bőréből, csak hangszíne, mozdulatainak lendülete, heve változik, s egyszerre kézzelfogható lesz számunkra a figura másfajta, fiatalkori világképe, az életről szőtt álma-vágya, egész lelki habitusa. Megteheti, hiszen - íme az egyik legfontosabb „műhelytitok” - ő mindvégig belülről dolgozik, az elvetélt dramaturgiai lehetőségekbe, szituációcsírákba is életet lehel: teremt, ha teremthet. *A régi nyárban* a színpadi közeg, amiben játszott, adekvát volt vele, csak ő messze meghaladta; *A csütörtöki hölgyek* közege idegen a Töröcsik-színházról, alakítása így minduntalan megtörik, újra s újra nullpontról kell startolnia. A színpadi élet és az imitáció e „rejtett” harcában azonban ő bizonyul erősebbnek: a „szerény” Töröcsik-pillanatok csillagként ragyognak e harsány, mégis drámai kontúrok nélküli produkcióban.

Színház, 1983. július

Mihályi Gábor: Reményvesztve - tragikusan Töröcsik Mari Winnie-jéről

Attól függően, hogy Leonyid Kogan, Jascha Heifec, Yehudi Menuhin vagy a hegedűjáték más virtuóza tartja kezében a vonót - anélkül hogy bármiféle értékkülönbséget tehetnénk játékok között -, ugyanaz a szonáta másképp hangzik, más hangszínek, hangsúlyok kerülnek előtérbe. Az értékazonos másságának ezt az élményét keltette bennünk a kecskeméti Katona József Színház stúdiójában színre vitt *Ó, azok a szép napok* előadása, amelynek főszerepét Töröcsik Mari alakította; egy olyan időpontban, amikor még élénken élt az emlékezetünkben Pogány Judit Winnie-je, aki Samuel Beckett földbe ásott hősnőjét a kaposvári Csiky Gergely Színház stúdiójában támasztotta fel. Hosszú életre, hiszen ez a produkció még ma is repertoárdarabja a kaposvári színháznak. Pogány Judit Winnie-jét egy vele folytatott beszélgetésben és az előadásról írott kritikában már méltattuk (a SZÍNHÁZ 1983. júniusi és decemberi számában). A kaposvári változatra, amelyet Ascher Tamás rendezett, és amelynek ő tervezte a díszletét és jelmezeit is, csak annyiban térnénk vissza, amennyiben ezzel az összevetéssel világosabbá tehetjük a kecskeméti előadás sajátos jegyeit.

A kecskeméti rendező, Banovich Tamás, aki ugyancsak maga tervezte a díszletet és a jelmezeket, rendezőként szerényen a háttérbe húzódott. Úgy vélte, elsősorban ellenőrző, bíráló külső szemként kell segítenie Töröcsik Marit szerepének megformálásában. Az előadás végül is kettőjük együttgondolkodásából, együttműködéséből született meg. Ascher Tamás rendezése annyira Beckett-hű, amennyire egy színpadi előadás esetében hűségről beszélhetünk; a kecskeméti nem az. Már a díszlet sem követi a szerzői előírásokat. Banovich színpadképe Magritte szürrealista látomásait idézi. Fekete képkeretbe zárva, perspektivikusan hátrafelé szűkülő, világoskék kockában homokbarna, kietlen, töredezett, sziklás táj képe tárul elénk. Nincs bucka, nincs fű, az előírt s a játék szerkesztettségét hangsúlyozó szimmetria is megtörik, mert Winnie - Töröcsik Mari - az előírt középtől valamivel jobbra magasodik ki a földből. Willie viszont balra egy árokban csücsül, amelyet ugyancsak baloldalt egy kis alagút köt össze a színpad előterével. A Wille-t megtestesítő Lakky József innen mászik majd elő a második rész végén.

A megkövetelt éles fényben tartott világoskék, világosbarna színpadkép szemet gyönyörködtető, ellentétben a kaposvári „csúnyaságával”. Töröcsik Mari a környezetéhez illő egyszerű, utcai használatra való, bordó csíkokkal mintázott drapp ruhát visel, a nyakkivágás csak annyira mély, hogy látni engedjen egy piros gyöngysort. A darab instrukcióiban „előírt” dús kebleit se Pogány, se Töröcsik Winnie-je nem mutogatja, bár Beckett mélyen kivágott dekoltázsról beszél. Winnie utal is rá, hogy még mindig szép mellei magukra vonták az arra járó Shower vagy Cooker úr figyelmét. Kétségtelen, hogy sem Pogány finomkodó vidéki úriasszony Winnie-jével, sem Töröcsik önmagából felépített hősnőjével nem fér össze, hogy dekoltázsának mutogatásával kacérkodjék.

Töröcsik minden látható smink, minden elidegenítés nélkül önmagát jeleníti meg Winnie-ben, ő már korban is majdnem megfelel szerepének. Beckett meghatározása szerint Winnie jól konzervált ötvenes szőkeség. A kaposvári előadással ellentétben itt a színpadi játék a darab tragikus vonásait nyomatékosítja, és amennyire csak lehetséges - még húzások árán is - visszaszorítja a színmű groteszk elemeit. Megvalljuk, hogy az eléggé szembetűnő szöveghúzásokkal nem tudtunk megbékélni. Kimaradt például Winnie groteszk fogmosása és a napernyő váratlan elégesének furcsa jelenete is. Beckett a maga létdrámájában totális világképet rajzol fel, s ez nem tűri egyetlen mozzanat elhagyását sem. Ebben a megsemmisülés fokozatait feltáró végjátékban, amelyben - úgy tűnik - már semminek sincs jelentősége, minden egyforma fontosságot, jelentőséget kap. Töröcsik Winnie-jét az éles csengőszó nehéz álomból veri fel. Kábultan, fáradtan ébred, nehezen talál magára. Álmosan,

lassan mozogva teszi-veszi dolgát, ez a letargia érződik a hangján is. Csak a fáradékonyság, kedvetlenség elleni orvosság kihörpintése - a reggeli doppingital - dobja őt fel. De az sem annyira, hogy megfeledkezne állapotáról, arról, hogy fél testével már a sírban van. Törőcsik Winnie-je nem áztatja magát, tudja, hogy helyzetén nem változtathat. Az öregség visszavonhatatlanul és letagadhatatlanul bekövetkezett, és a jövő is már csak a testi romlás, a hanyatlás, a fokozódó magány egyre nehezebben elviselhető állapotát ígéri. Törőcsik Mari a bekövetkező öregség átélésének fájdalmát beszéli el nekünk - szívbemarkolóan. Nem hős Törőcsik Winnie-je, aki a mind szörnyűbb élethelyzetben sem adja meg magát, és tovább küzd emberségének megőrzéséért, ahogy korábban Tolnay Klári értelmezte a szerepet. Winnie ezúttal már nem remél semmit az élettől, már nem is küzd azért, hogy megtartsa önmagát. Elmarad a reggeli testápolás is, a fogmosás, a száját is csak azért rúzsozza ki, azért fésüli meg a haját, teszi fel a kalapját, mert e tevékenységek a megszokottá vált mindennapi szertartás részei. A helyzetébe beletörődött asszony már nem akar senkinek sem tetszeni, Willie-nek sem, akivel már rég megszakadt minden szexuális kapcsolata. Van ugyan egy kis kacér játéka a hajával, de Törőcsik a szőke hajtincset is olyan szomorkás mosollyal húzza a szeme elé, mint aki tudja e gesztus hiábavalóságát.

Az asszony Willie-hez fűződő kapcsolatát Törőcsik gondosan kimunkálta. Érezzük, Winnie szereti férjét, igazi aggodalom csendül meg a hangjában, amikor félti, nehogy leégjen a tűző napon, de az is nyilvánvalóvá válik, hogy Winnie minden szeretete ellenére lenézi urát, nem tartja magához méltó szellemi partnernek. Életének egyik nagy fájdalma ez, de már ebbe is beletörődött. Az elfojtott sérelem mélységét jelzi, ahogy egy-egy ritka alkalommal ki-robban Willie ellen, és kiabál vele. Fantasztikus színészi produkció - Törőcsik arca pillanatokra úgy elvörösödik, hogy azt még a színház legutolsó sorában ülve is jól lehet látni. De a megbékélés hamar bekövetkezik. Winnie nagyon jól tudja, szüksége van erre az emberre, akivel leélt egy életet, az egyedüli emberre, akinek elpanaszolhatja minden gondolatát, rezdülését. Még ha nem is lehet biztos abban, hogy Willie odafigyel arra, amit mond, de jelenléte feltétlenül szükséges ahhoz, hogy fenntarthassa a beszélgetés fikcióját.

A beszéd Winnie legfontosabb élettevékenysége, életének egyetlen megmaradt tartalma. Winnie - Törőcsik megformálásában - ezúttal nem azért végzi mindennapi dolgait a felébredéstől az elalvásig, rakja ki és be a táskáját, tanulmányozza fogkeféje feliratát, beszélget Willie-vel, emlékezik a régmúltra, hogy elterelje gondolatait állapotáról, hogy ne gondoljon az öregségre, a halál elkerülhetetlen közeledtére. Nem. Számára a kis cselekvések sora és mindenekelőtt a beszéd arra való, hogy múljon az idő, hogy kitöltse az űrt, a semmit. Többnyire fásultan darálja mondókáit, történeteit. Már az is eredmény, ha romló szemével kibetűzi a fogkefe teljes feliratát. Törőcsik ezt olyan iróniával játssza el, amely provokálja, hogy „önleértékelését” a külvilág ne fogadja el. A színésznő némi fájdalommal a hangjában idézi fel az ifjúság tovatűnt napjait is. Szomorúan érzékeli, hogy már nem emlékszik, mi volt első szerelmének a neve, kié volt a szerszámoskamra, ahol az első csókot váltották. És nemcsak a szép emlékek térnek vissza a múltból. Mildred története a combjára sikló egérrel a gyerekkor elfojtott szexuális félelmeit eleveníti fel, amelyre emlékezve Törőcsik Winnie-je olyan élesen, rémülten sikolt fel, hogy végigfut hátunkon a hideg.

Winnie-nek beszéd közben már csak egy-egy választékosabbra sikerült megfogalmazás okoz némi örömet, egy-egy helyzetét jellemző szép versidézet, amikor még igazi szellemi lénynek érezheti magát. Ez a Winnie a partnerével nagy nehezen megvalósított beszélgetések hatására az első rész végén jut el örömeinek tetőpontjára. Igaz, Törőcsik sovány kis örömet érzékeltet. Nem felszabadult vidámsággal, hanem a szája szögletével mosolyogva, kesernyés iróniával közli, hogy a mai nap is szép volt. Az érzékeltetett kevés öröm meggyőzően indokolja, hogy e „szép nap” végén nem jött el az éneklés ideje.

A dráma második része még lejjebb kezdődik. Winnie nyakig beásva - Törőcsik tolmácsolásában - döbbenet veszi tudomásul, hogy tovább romlott a helyzete, elérkezett az

utolsó előtti állomáshoz. Úgy vizsgálja megmaradt életlehetőségeit, mint a halálraítélt, akit a tágas közös cellából átvittek a siralomház szűk magánzárkájába. A színész hangja még monotonabbá, még levertébbé válik, Winnie-je csak lassan nyugszik meg, amikor új helyzetét tudomásul veszi. Néha azonban képtelen önmagára fegyelmet erőltetni, úgy sikolt segítségért Willie-hez, mint aki szakadékba hullt, és ereje fogytán már csak néhány ujjal kapaszkodik egy kötőremlésben. Majd hangosan jajgatva kiált fel kétszer is, hogy „fáj a nyakam”, és mi, nézők a magunk bőrén érezzük, hogy a sziklák felhorzsolják Winnie bőrét, ahogy megpróbálja a fejét forgatni. Willie váratlan feltűnése sem hoz igazi örömet. Törőcsik az öregén való viszontlátás keserűségét játssza el partnerével, Lakky Józseffel; már nem titkolható többé, hogy régi szépségének csak foszlányait őrzi, hogy arcát ráncok csúfítják, hogy vonzó, csillogó tekintete is megtört. Winnie-nek viszont arra kell rádöbbennie, hogy élettársa négykézláb mászó, felegyenesedni sőt beszélni is képtelen, szélütött lényé vált, aki zavart tudatában talán nem megsimogatni szeretné őt, hanem a kint maradt revolver felé nyúlva végezni akar vele. Willie azonban végül is megtorpan, és nagy nehezen kinyögi felesége becenevét. És ekkor Törőcsik Winnie-je afeletti örömeiben, hogy társa megjelent, és legalább még arra képes volt, hogy felismerje őt, nagyon fájdalmasan, nagyon keserűen, rekedten káromva elénekli a boldog szerelmesek egyesülését vágyó, remélő víg Lehár-dalt. Aztán néma csend. A két ember kiürült, merev tekintettel egymást nézi. Függyöny.

Fejbe kólintva maradunk ülve, s csak akkor ocsúdunk fel, amikor újra szétszalad a függöny, és a két színész megjelenik, hogy fogadja a közönség tapsait. Lehet, hogy Beckett elégedetlenül figyelte volna Törőcsik leegyszerűsített szerepértelmezését, az elidegenítési effektusok mellőzését, a groteszk mozzanatok visszaszorítását, az ebből következő szöveghúzásokat, de - mit tagadjuk - mi, nézők szívszorongva figyeltük felkavaró játékának tragikus, komor líráját, és csodáltuk, hogy az öregedés drámájának jól ismert, valójában egyszerű témáját milyen bonyolult módon, az eszközök milyen fantasztikus gazdagságával és erejével tudta megjeleníteni. Félre is tettük fenntartásainkat; egy nagy színész nagy alakítását láttuk.

Színház, 1984. április

Kovács Dezső: A fizikusok paradoxonai
Dürrenmatt-felújítás a Nemzeti Színházban
(Részlet)

[...]

Szurdi Miklós rendezése láthatólag nemigen törődött a darab megváltozott kontextusához való hozzáigazításával, annak játszatta el a fizikusok drámáját, ami betű szerint, eredetileg volt: komédiának, mégpedig a szalonvígjátékok rendjéből. A játéktér külső képe is erre utal: Bakó József statikus szalon-díszlete súlyosan és méltóságteljesen nehezedik a Nemzeti színpadára, hogy sötétbarna faburkolatú falai között harsány komédia rajzolódjék elő. Mert Newton és Einstein groteszk jellemvonása kap erőteljes hangsúlyokat, s nemigen emlékeztetnek küldetésben levő kémekre, akik, ha kell, ölni is képesek, mégpedig teketória nélkül. Newton (Bessenyei Ferenc) leginkább a groteszk színlelést élvezi, a megjátszott figurával való azonosulás s az alakból való kilépés váltásait. Vállára veszi a feldöntött állólámpát, elindul vele a megszeppent felügyelő felé, aki veszélyes örültnek nézi. Sinkovits Imre Einstein-maszkja mögül talányos clown néz vissza ránk (és társaira), néhol túlságosan is belebonyolódik a színlelt alakításba, vagy érezhetően külsőleges eszközökkel formálja meg a bohóccá degradált figurát. Möbius (Óze Lajos) ezzel szemben már-már valóban pszichopata, s a halálos játék tétjét mindvégig érzékelő ember riadtságával vesz részt a sakkjátszmában, figuráját olykor a burleszkig elrajzolja, például a családjával való találkozás jelenetében.

Óze valamit megéreztet velünk abból az iszonyúan következetes aszkézisből, ami lelkiismerete szerint arra kényszeríti, hogy diliházlakó legyen, holott a létező világ legnagyobb elméi közé tartozik. Gyűrött, koszlott, lógó melegítőjében úgy kuporodik le egy-egy váratlan pillanatban a színpad valamelyik szögletébe, mintha valóban ő lenne a valóság szegény Salamon királya. Igazi partnerévé csak Törőcsik Mari remekbe formált doktorkisasszonya nő, aki a testi fogyatékoság nyomasztó kínjait érzékenyen fonja egybe az örület agresszivitásával. Törőcsik nemcsak járásával, testének rezdüléseivel, de beszédével, hanghordozásával is kitűnően jellemzi a figurát.

[...]

Színház, 1984. augusztus

Somlyai János: A lebontott hotel
A „Vén Európa” Hotel Székesfehérváron
(Részlet)

Minden jó drámáról elmondható, hogy színre állításának többféle lehetősége van. A probléma akkor áll elő, ha a színre állítás a mű mondandójának csak egyetlen elemével foglalkozik. Ha - szegényítve a szerkezetet is - csakis az értelmezésnek megfelelő szálak, jelenetek maradnak az előadásban. Mert így bármilyen apró következetlenség - mely más esetben csupán egy adott jelenet súlyát csökkentené - végzetessé válhat. Az egyetlen kérdésre összpontosító értelmezés mellett az egymásra épülő, egymást feltételező jelenetek közül egy sem eshet ki. Ha mégis, akkor nem félresiklik, hanem értelmét veszti az előadás. Az egyébként jól sikerült részletek nem állnak össze szerves egésszé.

Ez történt Székesfehérváron Remenyik Zsigmond „*Vén Európa*” Hotel című drámájának előadása során is. A kudarc többek közt azért fájó, mert Remenyik is olyan szerző, akinek ismertsége jóval kisebb, mint irodalmi rangja, értéke.

A cselekményről, röviden: Don Carlos Knöpfle - valahol Dél-Amerikában - egy ócska szállodát vezet. Módszerét a neki kiszolgáltatottakkal szembeni embertelenség jellemzi. A hotel vendégei kispénzű, olykor fizetésektelen emberek. A visszafordíthatatlan folyamat, melyet az omladozó falú, szakaszonkénti lezárásra ítélt, egyre üresedő szálloda, valamint a vékonypénzű vendégek, a kevés bérű, így jövedelmüket lopással kiegészítő alkalmazottak jelentenek, tragédiába torkollik. A tragédia okozói mégis - bár nem egyenlő mértékben - maguk az áldozatok. Don Carlos (Andorai Péter) és felesége, az utált, öregedő, idegbajosnak mondott Helén (Töröcsik Mari), Horst Bock, a pénztáros (Hunyadkürti István). A tragédiának részese még Anna (Görbe Nóra) is, akit - mert fiatal és szép, s mert Don Carlos talán szerelmes belé - Helén egy megvásárolt férj, báró Kesselstadt (Szurdi Miklós) segédletével eltávolít a szállodából. Sejtve, de nem bánva, hogy Anna így utcalánnyá lesz. Bockot felfedezett lopásai miatt Don Carlos kirúgja állásából. A pénztáros, mivel új munkát sehol sem talál, visszatér. Csak egyetlen nyugodt éjszakát remél és kér, de mert Don Carlos újból kidobja, leszúrja volt kenyéradóját.

[...]

Töröcsik Mari pontosan kidolgozott szerepformálásából, Helénnek Carlos cselekedeteire adott válaszaiból, ezek változásaiból ismerhettük meg legjobban férje természetét, jellemét. Alakításában Helénnek, Helén meggyötörtségének „csak másodlagos” jelentősége volt. Kezdetben férje parancsolóan fogalmazott éreseinek megfélemlített alázattal tett eleget. Feszült arckifejezése mégis néha mosolyra váltott. Ez a belső, zavart mosoly a külvilágnak szólt. Helyzetét, szégyenét titkolva megpróbált valamilyen, felsőbbrendűséget sejtető, óvatosan ironikus, gunyoros mosoly mögé bújni. De Helén, a nő, egyvalamiben következetes és bátor volt: Annának távoznia kell. Töröcsik mondat- és szövegi ereszkedő hangsúlyai ellentmondást nem is feltételező kijelentések. E határozottság azon a Don Carlos és mások viszonyában megjelenő dramaturgiai problémán is segített valamit, hogy Don Carlos miért fogadta el azt a számára kedvezőtlen tervet. Itt ugyanis érezhető volt az erő, az eltökéltség. Másrészt e határozottság adott lehetőséget Helénnek, hogy kipróbálja, hol van gyötörtetésének a határa, ki az erősebb. A görcsös, gyors, ugyanúgy ismétlődő karmozdulatok, az erősödő hang fokozatosan telítődött támadó éllel. Helén korábbi félelmét önmaga szinte akaratlan hergelésével, bátorításával gyúrta le. S látva, hogy ezek a mozdulatok a másiktól már nem váltanak ki veszélyes dühöt, látva, hogy itt már csak vesztesek vannak, nevetni kezdett, Don Carlos végképp nulla lett. Olyan, akit kár megölni.

Törőcsik szerepe mégsem tudott hatásában maradéktalanul egységessé válni. Átéltisége túlzónak, feleslegesnek tűnt azokban a jelenetekben, melyek olyat követtek, ahol Don Carlos emlegetett gyávasága indokolatlan mértékű és ok nélküli volt. Miután pedig így megtört a jelenetek érzelmi, gondolati folyamatossága, a mozdulatok, a mondatok külön életet is éltek. Feltűntek a mondatvégi fennmaradt hangsúlyok, az egyszer-egyszer ok nélkül görbülő, görcsös keménységgel meredő, tiltakozó ujjak.

[...]

Remenyik Zsigmond: „*Vén Európa*” *Hotel* (Vörösmarty Színház, Székesfehérvár) Rendező: Maár Gyula. Díszlettervező: Banovits Tamás. Szereplők: Andorai Péter, Törőcsik Mari, Hunyadkürti István, Görbe Nóra, Nyakó Júlia, Bencze Ferenc, Szurdi Miklós, Szilágyi István, Szeretlesi Hugó, Szabó Lajos, Ambrus András, F. Horváth Gyula, a Videoton Színpad tagjai.

Színház, 1985. március

Pályi András: Hová tűntek a primadonnák?
A csárdáskirálynő a Margitszigeten
(Részlet)

[...]

Hogy [...] miért tartom mégis fontosnak, sőt előremutatónak a szigeti *Csárdáskirálynőt*? Alighanem Töröcsik Mari Cecíliája miatt. Töröcsik ezúttal is csodát teremt, méghozzá nem is akármilyet. Ha belép, ezen a „túl tágas” szigeti színpadon egyszerre sűrű, forró, drámai lesz a levegő. Minden egyes gesztusáról elemzést lehetne írni: nem lehet nem észrevenni, ha csöppet megmozdítja a lábát, ha jellegzetes kézmozdulatot tesz, ha épp félrefordítja a fejét. Ő az a pont, ahonnan az előadás fénye sugárzik, holott „kölcsonvett” fényt ver vissza, a szó legjobb értelmében: érti és éli Cecília drámáját. Egy emberi sors elevenedik meg a szemünk láttára, s ez a legtöbb, amit a színház nyújthat.

Töröcsik, akit már annyi drámai szerepben megcsodáltunk, két éve *A régi nyár*ban mutatta meg először ezt az arcát, ezt a kivételes képességét, ahogy az operettközhelyekből igazi, hiteles drámát tud kiolvasni, anélkül, hogy akár az operettkben, akár önmagán erőszakot kellene tennie. Az is lehet, hogy az a bizonyos József Attila színház-beli alakítása ihlette Garas Dezsőt *A csárdáskirálynő* mostani megrendezésére; mindenesetre Töröcsik az, aki egymaga egymaga bravúrosan, pedig minden hivalkodó látványos effektus nélkül (sőt vessük össze Honthy Hannával: antiprimadonnaként) hitelesíti Garas rendezői elképzelését. És ha más erénye nem is volna e produkciónak, [...] pusztán Töröcsik alakításáért is érdemes volt létrehozni *A csárdáskirálynő* nyári reprízét. Aki látta, érti: új fejezet ez operettjatszásunkban. Magam részéről, minden felsorolt és fel nem sorolt hiányérzetem ellenére, ezért tartom fontosnak, érdemlegesnek, jelentősnek a Margitszigeti Színpad előadását. Így is fogalmazhatnék : mit bánom, hogy eltűntek a régi primadonnák, ha itt van helyettük Töröcsik Mari!

Kálmán Imre: *A csárdáskirálynő* (Margitszigeti Színpad) Írta: Stein és B. Jenbach. Szabadtéri színpadra alkalmazta: Békeffi István és Kellér Dezső szövegének felhasználásával: Molnár Gál Péter. Díszlet: Pauer Gyula. Jelemez: jánoskuti Márta. Koreográfus: Bogár Richárd. Rendező: Garas Dezső. Szereplők: Kálmán György, Töröcsik Mari, Berkes János, Hirtling István, Pápai Erika, Kállay Bori, Agárdi Gábor, Bessenyei Ferenc, Zentay Ferenc, Puskás Tamás, Pagonyi János, Tauz Lajos.

Színház, 1985. november

Földes Anna: A századik Macskajáték
(Részlet)

[...]

Hetekkel a bemutató előtt, a Stúdió '85 jóvoltából, néhány percre részt vehettünk a *Macskajáték* próbáin. Már ott és akkor sejthető volt, ami az előadáson bebizonyosodott: ennek a változatnak Egérke a hőse, Törőcsik Mari a legellenállhatatlanabb, legszuggesztívebb szereplője. Az ellentmondás a figura becézett csúfneve és a jelzők között nem sok jót ígér. Papírforma szerint, ha Egérke jelenléte, drámája szétfeszíti a cselekmény szabta kereteket, akkor Egérke már nem is egér, felborul a figurák hierarchiája, baj van a szerepformálással, baj az előadással. Törőcsik Mari azonban rá se ránt az ilyenfajta kritikusi preconcepciókra. Ő annak tudatában játssza el a megfélemlített, magányra ítéltetett szürke kis egér szerepét, hogy róla, az élet örökös mellékszereplőjéről is megírhatta volna Örkény a maga tragikomédiáját. Törőcsik színészként ennek a csak mozzanatokban létező, egyetlen levélmonológba sűrített tragikomédiának a főszerepét játssza. Ezért azután minden kimondott szava mögött kimondatlan mondatok, elhallgatott sérelmek, kuncogásában elfojtott zokogások torlódnak.

Színpadra lépése pillanatától kezdve folyamatosan bocsánatot kér, mert hazajön saját lakásába, mert bekopog Erzsikéhez, bocsánatot kér azért is, hogy él. De közben keskeny egérrarca, erőtlen válla, megnyomorított keze - csupa elfojtott kiáltás. Ám Törőcsik azt is tudja, hogy Egérke nem tragikus hős. Gizához írott levelében Örkény módot ad arra, hogy Almási Mihályné megfogalmazza önmagát. Nem annyira az életéről elmondott, elrebegett tényekkel, mint vallomásának stílusával, gyermeketeg lelkesedésével, rajongó naivitásával és a konfekcionált udvariassági formulák vidékies használatával.

Törőcsik szürkeségének ezer színe van, jelentéktelensége azáltal válik jelentőssé, hogy érzékelteti: ilyen egérkékből száz és ezer tengődik az Orbánnék árnyékában. Részvétet és szimpátiát keltő boldogtalanságába a színésznő beleszövi az ironia és az önironia szálát is. Férfi nélküli, erényes életével úgy hivalkodik Gizának, hogy egyetlen fintora a magányra kárhoztatott, elhagyott feleség elfojtott női ösztönét is megvillantja, és mintegy zárójelben azt is sejteti: talán kár volt egérke módon élni. Az utolsó macskajátékban Törőcsik Egérke túlságosan megzabolázott, mesterségesen lehalkított közlésvágyát, játékos kedvét ereszti szabadjára, és ezekben a percekben mintha az arcáról is lehullana az egérkemask, egyszer csak párját kereső tüzelő macskává válik.

[...]

Örkény István: *Macskajáték* (Játékszín) Díszlet: Fehér Miklós. Jelmez: Jánoskúti Márta. Rendező: Berényi Gábor. Szereplők: Psota Irén, Tolnay Klári, Törőcsik Mari, Csomós Mari, Kohut Magda, Inke László, Delly Rózsi, Gyurkovics Zsuzsa.

Színház, 1986. január

Reményi József Tamás: Megváltás nélkül
 Dosztojevskij-adaptációk Budapesten és Debrecenben
 (Részlet)

A félkegyelmű

[...]

A József Attila Színházban Iglódi István rendező (a 69-es Miskin) Tovsztonogov szövegét használja, de nem azt játszatja - amennyire csak lehet, s amennyire a társulat erejéből futja. Dosztojevskij művében Nasztaszja Filippovna (Radó Denise) az abszolút, *testet* öltött szépség. Ebben a szimbolikus, környezet fölé emelő szépségben párja Miskin (Mertz Tibor), a lélekben tökéletesen szép ember. Őket s velük Rogozsint (Andorai Péter), az elveszett embert, a szenvedés köti össze. Tovsztonogov „drámájában” Miskin csak passzív szemlélő, akit még felelősség is terhel a dolgok tragikus alakulása miatt. Iglódinál viszont nyíltszívű kisfiú, aki mindent és mindenkit igyekszik megérteni. Hiába. Ez a herceg nem szép ember, hanem a zűrzavaros, következtelenségekkel, akaratlan és tudatos hazugságokkal terhes környezetébe beilleszkedni nem tudó, infantilizmusra ítélt lény. Nem a fényt, a világosságot képviseli a többiek előtt, ellenkezőleg: őt senki sem világosítja föl, milyen törvényszerűségek szerint zajlanak az események. Az ő színpadi párja nem Nasztaszja Filippovna, hiszen gyermekleg lelkesedése nem vehető komolyan. Amikor az estélyen Nasztaszja provokatív kérdésére - „Ki vesz engem feleségül?” - előlép, úgy jelentkezik, mint egy döntését végig nem gondoló, saját figyelemfelkeltő merészségét naiv örömmel élvező diák.

A Nasztaszja-Miskin-Rogozsin háromszög sem rajzolódik föl: ez a gyermek csak asszisztál a másik kettő önpusztító viszonyához, téblábol körülöttük. Nem, Miskinnek Jepancsina tábornokné (Törőcsik Mari) a társa a rendet kereső hasztalan igyekezetben. Jepancsina persze, mondhatjuk, kevésbé az ideák, mint inkább a napi gyakorlat, a praktikum szférájában mozog, ám a rendezés - valamint a két színész személyisége - egészen közeli rokonságban mutatja őket. A tábornokné figurájában fölerősödnek az élettapasztalat, az anyai aggodalom és a rezignáció elemei, a herceg pedig sérthetőbb és együgyűbb, kevesebb benne az önkontroll hajlama. Ez a mai Miskin nem Krisztus csupán(?), hittel-buzgalommal fölmondja a tisztaság, a szépség, a szenvedés leckéit, mintha könyvből olvasná. S valóban: onnan is olvasta valamennyit.

[...]

Őszintén mondom: nincs szándékomban egyik színészi produkciót a másik rovására magasztalni, de az előadás *egészét* tekintve el kell mondanunk: semmilyen felfogásban nem képzelhető el, hogy a darab „női centruma” ne Nasztaszja, hanem a tábornokné legyen. Amikor Jepancsina szerepében Törőcsik Mari a színen van, a jelenet „működik”, összeáll. Törőcsik láthatatlan szálon magához fűzi partnereit, s ettől minden gesztus elnyeri a maga helyi értékét. Tábornoknéjának tekintete csak a család terepét fogja be, ami azon kívül zajlik, csupán e szűkös képzetek szerint magyarázható - vagy magyarázhatatlan számára. De Törőcsik Mari az ebben a korlátoltságban meglevő - esendő - emberi értékeket is megmutatja, s figurája így válik [...] Miskin egyik tükörképévé.

[...]

F. M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű* (József Attila Színház) Színpadra átdolgozta: G. Tovsztonogov. Fordította: Goda Gábor. Rendező: Iglódi István. Díszlet: Kézdi Lóránt m. v. Jelmez: Schäffer Judit m. v. Zene: Orbán György. Szereplők: Radó Denise, Mertz Tibor, Andorai Péter, Horváth Sándor, Törőcsik Mari m. v., Ábrahám Edit, Pápai Erika, Kocsis Judit (ill. Farkasinszky Edit), Láng József, Mihály Pál, Rátóti Zoltán, Makay Sándor, Örkényi Éva, Martin Márta, Kovács Titusz, Vitai András, Bakó Márta, Fördös Magda, Lukácsi József, Budai István.

[...]

Színház, 1986. február

Kiss Eszter: A Trójai nők a Nemzetiben (Részlet)

[...]

A színészi játék is az erőteljes és következetesen kimunkált rendezői vezérgondolat hiányát tárja fel. Psota Irén mint Hekabé és Törőcsik Mari mint Kasszandra alakítása külön-külön valószínűleg megrázó élményben részesítene egy-egy monodrámában, így azonban kárba vész erőfeszítésük, a széthullani látszó színjátékegészt ők sem képesek összefogni. Pedig Psota Irén puritán, sallangoktól mentes, őszinte játéka köré szerveződhetett volna egy egységes előadás, ha a rendező kihasználja a szerepben Hekabé központi figurájában rejlő drámaiság lehetőségét. Úgy tűnik, Psota Irénnek a darabról és a figuráról is átélt, átgondolt értelmezése, véleménye van, amit bele is épített játékába: Hekabéja egyaránt bűnös és önmaga áldozata, vádló és vádlott; ugyanakkor a személytelen sorsnak kiszolgáltatott, a ránehezülő történelmi közeg súlya alatt tehetetlenül görnyedező, rezignált szemlélődésre kényszerített személyiség.

A királynő és az őt körülvevő környezet és helyzet aktív viszonyainak bemutatása élő tragédiát teremthetett volna és cselekvő figurát, így azonban a teljes passzivitás jutott az összes szereplőnek. A kart alakító trójai asszonyok a „lét sötét börtönébe” vetve passzívan vergődnek, így érzelmi reakcióik dekorációvá válnak. Törőcsik Mari törékeny, bomlott elméjű Kasszandrája pedig csupán betét marad az előadásban. Az, hogy a rendező az alakokat szándékosan totális passzivitásra és egymástól való elszigeteltségre ítélte, valószínűleg egy alapvető félteértésen alapul, a passzivitás és cselekvés értelmezésének tisztázatlanságán (vagy a sartré-i filozófia szó szerinti ábrázolásán). Hasonló felfogást takar ez, mint amikor egy naturalista darabban a hétköznapi szürkeségét úgy jelenítik meg, hogy egy az egyben a hétköznapi unalmat emelik át a színpadra, amiből viszont nem lesz sem színjáték, sem dráma; csak hétköznapi unalom.

[...]

Euripidész: *Trójai nők* (Nemzeti Színház) J. P. Sartre átdolgozását magyar színpadra alkalmazta: Illyés Gyula. Rendező: Vámos László. Díszlet: Csányi Árpád. Jelmez: Schäffer Judit, Zene: Decsényi János. Dramaturg: Emódi Natália. A rendező munkatársai: Dávid Zsuzsa és Galgóczy Judit f. h. Szereplők: Sinkovits Imre, Csernus Mariann, Psota Irén, Törőcsik Mari m. v., Béres Ilona, Oszter Sándor, Csurka László, Szemes Mari, Hámori Ildikó, Marsek Gabi, Pregitzer Fruzsina, Soproni Ági, Tóth Éva és a Nemzeti Színház stúdiósai.

Színház, 1986. május

Dúró Győző: Cheo
Egy igazi népszínház
(Részlet)

1986 májusában A Vietnami kultúra Napjai keretében - először járt cheo-színház Magyarországon. A Thai Binh-i Cheo Színházi Együttes tagjai léptek föl az egri Gárdonyi Géza Színházban és a budapesti Várszínházban *Thi Kinh, az irgalmas buddha asszony* című produkciójukkal. A cheo nem ismeretlen a magyar színházbarátok előtt: ez az egyetlen távolkeleti színjátéktípus, amelyről magyar ismeretterjesztő film készült, és azt a Magyar Televízió is sugározta. E *Cheo* című filmet Maár Gyula forgatta - Töröcsik Mari alkotó közreműködésével - 1981-ben Vietnamban. A SZÍNHÁZ olvasói pedig a folyóirat 1971. évi januári számában találkozhattak Herzum Péter és Tran Tuan Dung *A vietnami színjátszás és színművészet hagyományai* című tanulmányával, amely a cheo-színházat is szakszerűen bemutatja. A film és a cikk egyaránt részletesen foglalkozik a *Thi Kinh, az irgalmas buddha asszony* című darabbal, ismerteti a cselekményét, és idéz is belőle.

Thai Binh Észak-Vietnamban, Hanoitól délkeleti irányban mintegy nyolcvan kilométer távolságban elhelyezkedő város. A Vörös-folyó deltavidékén fekszik tehát, azon a tájon, ahol a cheo hosszú évszázadokkal ezelőtt - megszületett. E színjátékforma korántsem tekinthető Vietnam kizárólagos nemzeti színházművészetének, mert rajta kívül még másik három színjátéktípus szólal meg ma is vietnami színészek tolmácsolásában. A színház sokarcúsága azonban nemcsak Vietnamban, hanem az egész Távol-Keleten általános jelenség.

[...]

Maár Gyula *Cheo* című filmjében Töröcsik Mari vállalkozott arra, hogy kipróbálja a cheo-színészek játékmódját. Mivel szöveges jelenetek és dalok a nyelv nehézsége, táncok pedig a mozgásrendszer és a koreográfia bonyolultsága miatt nem jöhettek számításba, olyan darabrészletet kerestek, amelyben a figura magatartása a döntő, vagyis a viselkedés bemutatása és a belső lelkiállapot megsejtetése a színész főadata. Így választottak ki egy jelenetet, amelyben Töröcsik Mari játszotta az imádkozó és a szerelmi ostromnak ellenálló Thi Kinh szerepét. Csupán annyi dolga volt, hogy jelmezbe öltözve, lótuszülésben, egyenes gerinccel üljön, bal kezét imádkozó pózban maga előtt tartsa, jobb kézzel pedig ütögesse a közelében álló fagongot. Közben természetesen át kellett élnie Thi Kinh megpróbáltatását és tehetetlenségét. A kísérlet alig néhány percig tartott, Töröcsik Mari mégis arról panaszkodott utána, hogy végtelenül elfáradt. Mivel főként az adott lelkiállapot létrehozására koncentrált, rendkívül kimerítette a merev test- és kéztartás, illetve a kényelmetlen lótuszülés. A keleti színész egészen más módszerrel dolgozik: elsősorban éppen a kellő testtartás és mozdulatok fölvetelére, illetve megtételére összpontosít, s hagyja, hogy testhelyzete és mozgása hívja elő lelkéből a megfelelő érzelmeket és magatartást. De az ellenkező irányban haladva is célhoz érhet: ha önszuggesztió révén sikerül előállítania magában a kívánt lelkiállapotot és viselkedést, ez azonnal fizikai állapotán is megjelenik, hiszen akrobatikusan képzett teste képes arra, hogy pszichéjének legapróbb rezdüléseit is kövesse, méghozzá a kisgyermek kora óta gyakorolt konvencionális mozdulat- és tartássémák alkalmazásával. Európai színész mindig kettős - egymástól függetlenül főnállónak vélt - követelményrendszerrel szembesül: testi és lelki folyamatok megjelenítésével. Ha ezek közül akár az egyik is túlságosan nehéz, a színész hamar elfárad. A keleti színész az egyik főadat megoldását használja eszközül a másik teljesítéséhez. [...]

Színház, 1986. szeptember

Reményi József Tamás: „Ha megölsz, se látok nyomot”
Az Ördögök a Vígszínházban
(Részlet)

[...]

[...] Ascher Tamás rendező bátran megkockáztathatta, hogy olyannyira különböző játékmódorú színészeket gyűjtsön egy csapatba. Törőcsik Marival és Darvas Ivánnal például tudatosan külön kamaradrámát játszat el, más hangnemben, más ritmusban: Varvara Sztavrogina és Sztyepan Verhovenszkij még egy korábbi korszak játékszabályai szerint gondolkodnak, az ő szemükben még apolitikában cselekvésnek számít az érvelő szónoklat, a magánéletben megoldásnak tekinthető egy házasság. Kettősük élő kövület.

[...]

Színház, 1987. január

Pályi András: Ami nyers és ami igaz
Petruševszkaja: Három lány kékben
(Részlet)

[...]

Sinkó László (Nyikolaj Ivanovics) mint „Ira ismerőse”, azaz a „felelős férfi” szerepében tetszelgő szerető ugyancsak messze jár Versinyintől, a maga csehovi figurájától. Sima modorú, könnyed, felelőtlen, ám van benne valami diabolikus. Alekszandr Minkin kifejezésével élve, leginkább egy „undok ördög”, Gogol és Bulgakov hasonló figuráinak rokona. Mellette Törőcsik Mari (Fjodorovna) az előadás másik erőssége; ő már „új” szereplő, azaz nem a *Három nővérből* lépett át a Petruševszkaja-darabba, sőt a társulatban is vendég, ám tökéletesen érti és beszéli azt a nyelvet, amely az apró realista megfigyelésekből teremti meg a színészi játék szárnyalását. Törőcsik minden lében kanál Fjodorovnája, akinek gondjaira bízták a darab fő helyszínéül szolgáló omladozó nyaralót, csöndes agresszivitásával és rideg „jótékonykodásával” előbb-utóbb mindenkin uralkodni tud. Szép, hiteles, minden ízében végiggondolt és kidolgozott alakítás.

[...]

Ljudmila Petruševszkaja: *Három lány kékben* (Katona József Színház) Fordította: S. Papp Éva. Díszlet: Szlávik István. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Dész László. Zenei vezető: Simon László. Rendezte: Ascher Tamás. Szereplők: Udvaros Dorottya, Básti Juli, Szirtes Ágnes, Sándor Böske, Máthé Erzs, Törőcsik Mari, Sinkó László, Gáspár Sándor, Vajdai Vilmos.

Színház, 1987. augusztus

Róna Katalin: A királyi pár Töröcsik Mari és Garas Dezső Goldman játékában

Anglia királyra vár. Nem mintha királya már nem élne, ám több mint három évtized a trónon oly nagy idő, hogy az ország népe - s tán még inkább a potenciális trónörökösök - kimondva s kimondatlanul is arra figyel, ki lesz majd az új király. Különösen azért, mert a királynak - a legnagyobbak közül valónak - három fia is van. S kettő közülük nyíltan, a harmadik, az örökké sértett, háttérbe szorított bölcsességgel keverve kártyáit és mérgező nyilait a trónra les.

Anglia királyra vár, pedig királya - betöltve ugyan ötvenedik évét - szellemi és fizikai erejének teljében áll az ország élén. Henrik király. Kora leghatalmasabb uralkodója, többszáznyi terület birtokosa, csaták győztese, asszonyszívek tiprója, szenvedélyes király és szenvedélyes férfi. Anglia tán királynéira is vár, hisz első asszonyát, az egykor trubadúrok megénekelte világszép Eleonórárt férje egy évtizede várbörtönben őrzi, s csak a vallási ünnepekre ülteti maga mellé a trónra. Lássá az ország: van még királynéja. S hogy mi az oka a fogságnak? Nem a szenvedélyes szerelem, az asszonyföltés, sokkal inkább a félelem az intrikáktól, az összeesküvésektől, a pártütésektől.

Ebbe a történelmi igazságokat is muató áltörténelmi szituációba helyezi történetét, fejtetőre állított históriai játékát James Goldman, hogy paradoxonjában nagy igyekezettel a huszadik századra mutasson, korunk hatalmi harcaira utaljon, s a hatvanas évek drámai divatja szerint nevetségessé tegye, ami magasztosként él az emberi tudathan, fölemelje a nevetségest, sárba rántsa-tapossa a nagyságokat. S közben olyan hálás, színészi bravúrokra alkalmat adó szerepeket teremt, amelyeket a legjelesebbek is örömmel vállalnak, tekintenek magukénak.

A József Attila Színház előadásában a királyi párt Töröcsik Mari és Garas Dezső formázza elegáns szellemességgel, fölényel és bájjal, szikrázó iróniával, groteszk humorral és inkább csak sejtetett, halvány emberi szomorúsággal. Színészi tökéletességgel.

A kitárulkozó, egyszerűségében pompás szín hátában a király áll. Ahogy előrelép, arca gondterhelt. Rosszat sejt? Gondolkodik? Új tervet eszel ki? Karácsony van, az ünnepre készül a palota. Henrik türelmetlen, mint aki harcra készül. Ezúttal nem a csatatéren, csupán a családi harcmezőn. Garas Dezső Henrikje kemény és elszánt, amint szenvedélyesen magyarázza Annának: tudnia kell, ki követi majd a trónon, kié lesz az egységes Anglia, amit teremtett, hisz évezrede nem volt király kezében akkora hatalom, mint az övében. De a Garas formázta Henrik gyöngéd is tud lenni, amint a lány hajfürtjeit igazgatja. S mintha már valami furcsa, megfoghatatlan cselet is érezhetnénk szavai mögött, ahogy fiáról, Jánosról beszél, a Jánosra ruházandó hatalomról. Vajh' miért van olyan nagy szüksége épp erre a fiára, valóban benne látja hatalma kiteljesítőjét, vagy csupán Anna szerelméért és vagyonáért akarja őt utódjául? Henrik játszik. S mintha maga sem hinné, amit mond: „Mélységesen szeretjük egymást.” Henrik harcot sejt. Ismeri fiait és feleségét, ahogy sorolja érzelmeiket, súlyos gondolataikat: áruló, vért kívánó.

Garas Dezső megfogalmazásában pontosan az az ember áll előttünk, aki tudja-sejti, hiába a hatalma országa és népe fölött, családjával aligha bír. Itt mindenki számító, mindenki a trónra vágyik. De Garas-Henrik azt is tisztán érzékelteti, lehet, hogy körötte mindenki sündörög, mindenki cselet eszel, hazudozik: azért ő maga a legnagyobb mókamester, ő pörgeti az ujjá körül az eseményeket. Hisz tudja ő pontosan: „az egyik okosabb, a másik kegyetlenebb, a harmadik kíméletlenebb, a negyedik becstelenebb”. De valamennyi tulajdonságot csakis ő maga egyesíti. S Garas Dezső a legigazibb gazembert játssza el mind között magával ragadó bájjal és természetességgel. Garas annyi komikus

szeretetreméltósággal kiáltja világgá Henrikje gazemberségét, hogy abban egyszerre van benne igazság és hamisság, a királyi nagyság és az emberi gyarlóság minden szenvedélye.

Egyszerre komikus és keserű, amint a családi háborúba indítja hősét. A fogadóteremben a három herceg unott, fortyogó várakozással az oszlopokat fagyönggyel díszíti. Minden mozdulatukban, odavetett szavukban, egymást tüzelő és gúnyoló mondatukban várakozás feszül, miközben fenségesen bevonul a terembe Aquitániai Eleonóra, Henrik hitvese.

Töröcsik Mari díszes kosztümjében, amelyet előkelően visel, tekintélyt parancsoló királynői jelenség. Aztán ahogy fecseg-cseveg, egyszerre királyi fenség és köznapi asszony. Egyik pillanatban a trónról beszél, hogy aztán hirtelen váltással a tükröt, a tapintatlan ezüstöt utasítsa el. S csak akkor vált hangot, amikor hirtelen, szinte rajtaütésszerűen belép Henrik. Töröcsik Eleonórája gúnyos lesz és máris kegyetlenül csipkelődő, bár nem nélkülözi egy pillanatra sem az öniróniát. Kezet csókol Henriknek, de ebben a térdhajtásban nincs semmi alázat, annál több a gúnyos játék, mintha azt mondaná: íme, itt van, ha ezt kívánod, hát tessék, megkapod, de jót aligha várhatsz tőle.

Kezdetét veheti a játék, a komédia. Henrik első bábja, Fülöp király érkezik, a francia trón birtokosa. Indul a szópárbaj, amelynek tétje Anna és Richárd házassága, vagy Vexin tartománya. Már-már komolynak tűnik a vita, és Fülöp távozóban van, amikor Henrik végre ránevet: jobban csinálod, mint vártam. S ráfelel a gyors válasz: félttem, hogy nem veszed észre. Garas Dezső ezzel az odavetett mondattal képes elhelyezni-érzékelteni az általános cselszövés dramaturgiáját, Henrik magatartásának lényegét: mindenkit kijátszani mindenki ellen a maga érdekében, a maga akarata, mondhatnók, játékos szenvedélye szerint. S amikor a királyi pár végre magára marad, amikor nincsenek körülöttük fiaik, sem Anna, már nincs kinek játszani, csak egymásnak, akkor kezdődik az igazi komédia.

Mert játék, komédia itt minden, egymást gyilkolás az egész élet. Ezt hitelesen-tisztán érezteti Töröcsik Mari és Garas Dezső megjelenése első pillanatától, színpadi létezése első gesztusától, arcerezdülésétől. Magukra maradásuk perceiben azonban mintha őszinték lennének, emberiek, emberségesek egymáshoz. Ahogy díszíteni kezdi a termet, ahogy méricskéli egymást, ahogy keresik a beszélgetés föllelhető fonálát, ahogy bókolnak egymásnak. Aztán szinte megtörve a csöndes áhítatot Henriktől kitör a fontolgtatott szó: „Soha nem engedlek szabadon. Túl sok háborút vezettél ellenem.” Eleonóra pedig gonoszodva, mosollyal felel: „Az ördögbe is, legutoljára kis híján legyőztelek.”

Töröcsik angyali ártatlansággal odavágott mondatában, gunyoros fricskájában ott búvik a királyné igazi arca: a harcot mindig vállaló asszonyé. Aztán karját a férfiba fűzi, még egy bók annak férfiasságáról, s aztán újabb csavar, újabb szó a trónutódlásról. Ezek azok a röpke váltások, szépség és gonoszság apró játéka, amelyek végigkísérik az egész történetet, király és királyné magatartását, s amelyek kényes egyensúlyát oly bravúros érzékkel teremti meg a színészpár. A játékoságnak ez az a tüneménye, amely teljessé teszi színészetüket.

Micsoda erő van ebben az asszonyban! Töröcsik Mari ezt is pontosan megéli: az emlékezést az egykor voltra. Az őszinte önmagába nézést. Ahogy földidézi, csöndesen, szinte csak magának mesélve a régi históriát. Hogyan találkozott Franciaország ünnepezt királynéja az ifjú Anjou gróffal, Henrikkel, hogyan szegték meg a parancsolatokat, hogyan vált el férjétől, hogy Henrikkel összeházasodhasson, azzal a Henrikkel, aki három év múltán már Anglia királya, miként születtek egymás után fiaik. Aztán ahogy csalódottan maga elé mormogja, ha meddő lett volna, talán boldogabb lenne, abban újra ott búvik valami sajátos, fájdalmasan groteszk fintor, amelytől már csak egy lépés vezet addig a pillanatig, hogy a királyné újra bevallja: játszik. Játszik a maga kedvére és a fiúk kívánsága szerint. De azért ahogy Richárd enyhül, látszólag csillapodik a játék is. Vagy talán anya s fia egymásra borulása is csak tréfa? Jöhet az újabb összecsapás.

Aquitániáért Henrik szabadságot ígér asszonyának. Látszólag szerelmét is odadobná. Annát Rihárdhoz adná feleségül. Veszélyes játék. A jelenet pengeélen táncol. Henrik mindent

elveszíthet, ha Richárd hajlandó oltár elé vezetni a lányt. Garas úgy játssza el Henrik hanyagra álcázott biztonságát, óvatosan figyelő, ugrásra kész komédiáját, hogy érzékelteti: szeretne már ő is túl lenni ezen a ravasz, felemás mókán. Aztán amikor ismét győztesnek tudja magát, mint akinek mázsás kő hullott le a szívéből, sóhajtja: de jó dolog királynak lenni.

Ez a játszma Henrik diadalával ér véget, de Eleonóra még nem adta meg magát. Újabb tervet igyekezik fiai segítségével kieszelni, újabb próbára teszi magát. Talán a szabadság iránti vágy, talán csak a megszokás, talán a megtiport asszonyi büszkeség készteti erre. Hisz mi másért nézné, hallgatná végig, ahogy férje, ha kérésre is, de bókol, szerelmet vall Annának. Így van ez akkor is, ha Töröcsik Eleonórája minden idegszálával érzi, érezni akarja, tudja, ez is csak játék. Ám Henriknek Garas Dezső megformálásában van egy pillantása; tekintete összekapcsolódik Annáéval, és megsejteti: Henrik hiába volt kora nagy férfialakja, ismernie kellett a magány fájalmát. S ez Garas Henrikjének teljessége.

Eleonóra nem néz tükörbe, nem kívánja látni, mivégre az élet, mi lesz a nőből, ha elszáll fölőtte az idő. Mégis latolgatja, mi történne, ha meglátná magát, egyáltalán: mit látna, mi maradt egykori szépségéből. Nehezen tud dönteni, fél és kíváncsi. Milyen mérhetetlenül asszonyi a mohó vágy, a tudat alatti félelem a valóságtól, és milyen nagyszerű az önirónia! Aztán ahogy végre elhatározza magát, s nagy elszántsággal a tükör elé áll! Ahogy háttal áll a közönségnek, egy vállmozdulattal, fejének rándulásával is éreztetni képes az elborzadást attól az asszonytól, aki a tükörből visszatekint rá. Töröcsik Mari nagy, megrendítő színészi pillanatai közé tartozik a jelenet.

De hátravan még az igazi párharc. A mondatok élesen csattannak: Töröcsik és Garas tökéletes összehangoltságban, félelmetes érzékkel emeli játékát a viharzó sebességgel váltakozó lelkiállapotok mélységeibe és magaslataiba. Féktelenek és elszántak, ördögiek, mégis, a szavak, a tettek mélyén ott búvik az emlékezés, a múlt haloványvá fakult lírája. Kettejük viadala egyszerre mutatja a családi-királyi komédia minden iszonyatát, kaján vigyorát, groteszk fintorát.

A heves összezördülés után Eleonóra még egy kísérletet tesz: börtönbe zárt fiaihoz siet, segíteni kívánja szökésüket. De egy pillanat alatt rá kell döbennie, ők már nem hajlandók menekülni, inkább gyilkosságra készek. Eleonóra azért nem így gondolta. Vagy talán mégis? Töröcsik eljátssza a tudatalattit is. Senki nem sejteti, valójában mit is akart a fegyverekkel. De Henrik érkezik, már nincs idő a vitára, cselekedni kell, vagy elárulni az igazságot. Garas Dezső Henrikként először gúnyos lesz, aztán keserű. Kimerültségét és összetörtségét palástolja, de még van ereje az utolsó nagy, szomorú összecsapásra. Aztán elkíséri Eleonórát a birkához, amellyel visszaküldi várbörtönébe. Töröcsik Mari Eleonórája fáradtan visszaint: talán még lesz idő s erő újabb viadalra, most nem sikerült - mondja tekintete. Henrik ismét győzött. De Garas utolsó mozdulata, amellyel fázósan összehúzza magán köpönyegét, érzékelteti: sejti már, hogy a körötte tomboló hatalmi vágy így vagy úgy diadalmaskodni fog.

James Goldman: *Az oroszok télen* (József Attila Színház) Fordította: Prekop Gabriella. Díszlet: Kézdi Lóránd m. v. Jelmez: Schaffer Judit. A rendező munkatársa: Radnai Annamária. Rendezte: Iglódi István. Szereplők: Garas Dezső m. v., Töröcsik Mari m. v., Andorai Péter, Szakácsi Sándor, Józsa Imre, Ivancsics Ilona, Rátóti Zoltán.

Színház, 1988. január

Földes Anna: Élethazugságaink igazsága
Kornis Mihály tragédiája a Pesti Színházban
(Részlet)

[...]

Horvai István rendezésének legfőbb és nehezen verbalizálható értéke, hogy benne a politikum és a stilizáció elválaszthatatlanul ötvöződik. Az előadásban jelen van a görög drámai minta ihletése, ugyanakkor a korábnál is nagyobb hangsúlyt kap a mű jelenidejűsége. Játsszódik a nyolcvanas években - hangsúlyozza Kornis a színlapon. De nemcsak ott. Az ötvenes évek eleven, intézményesített emléke, Böbe életrajza, ötvenhat traumájának bizonytalan, ellentmondásaival együtt is félreérthetetlen jelenléte nem cselekménye, hanem forrása a drámának, amely a konszolidáció morális válságáról, az érdemből és mások konstruált érdemeiből is tökélet kovácsoló nemzedék parazita szemléletéről, kegyetlenségbe torkolló hedonizmusáról szól. Ezt illusztrálják Csilla harsány és hisztériás kitörései, Hédié az érzéki élvezetek habzsolását életcélá magasztosító kijelentései és molesztároktól ellesett kihívó gesztusai is.

Kiváló színészi alakításokban a magyar színházban - kivált a Vígszínház társulatában - máskor sincs hiány. A *Kozma* előadásában mindenekelőtt az értékelendő, hogy ezúttal a dráma minden szerepét sikerült a követelményekhez méltón kiosztani. A követelményrendszer itt nem egyszerűen a szereplők életkorára, fizikai szellemi habitusára, az író komponálta jellemek pszichológiai hitelesítésére vonatkozik, hanem (legalább olyan mértékben) a sajátos írói látásmód színpadi adaptációjára. A *Halleluja* esetében talán még szembeütőbb volt, hogy Kornis szerepei megfosztják a színészt a folyamatos beleélés lehetőségétől. Az ő Lebovicsa hol leckét író iskolás gyerek, hol a világgal haragban álló kamasz, a következő percekben felnőtt, érett férfi. Csilla, Hédi, Böbe skizofréniája más természetű: nekik a drámai jelen időn belül kell hitelesíteniük a maguk öncsaló igazságát és leleplezett élethazugságát is. Nem életkoruk változik, hanem a kimondott szavak tartalmához való viszonyuk. Hol viselkedniük kell, hol vallaniuk, meggyőzniük a nézőt arról, amit maguk sem hisznek, ami mögött kezdettől torlódni a kérdőjelek: vajon úgy történt-e valójában, ahogy az emlékező előadja, vagy inkább hihetünk az imént megvallott élettények és érzelmek cáfolatának? A játékban domináns, de a lényeg szempontjából inkább csak atmoszférateremtő fizikai cselekvések mögött az egyéni érdekeket szolgáló, előre megfontolt és a szereplők vérévé vált hazugságok szövevényéből kell Kozmának - és a nézőnek is - kihámozni a megélt s még inkább a történelmi igazságot. Ehhez pedig mondatról mondatra pontosan kimunkált színészi játékra van szükség. Horvai István színpadán egyetlen gesztus sem ötletszerű, esetleges. Magyar színpadon ritkán éreztük ennyire megkomponáltnak, esztétikusnak és kifejezőnek a képek koreográfiáját.

A szerzői utasítás szerint a darab három női főszereplője meztelen. A színészek - a hazai színházi konvenciókra való tekintettel is - mindkét előadásban fürdőruhát viseltek. Volt, aki a kaposvári bemutató után ezt a tényt is Ács János kompromisszumának, a merészen sarkos megoldások lekerekítésének érezte. Meggyőződésem, hogy itt nem valamiféle prűdéria, hanem a rendező józansága győzött. Vétek lett volna átadni a terepet és a nézőteret az olcsó szenzációra éhesek mohó kíváncsiságának, és a szerzői utasítást betű szerint betartva veszélyeztetni a dráma bonyolult igazságainak befogadásához elengedhetetlen nézőtéri koncentrációt. A ruhátlanság szenzációja megghiúsította vagy legalábbis kockára tette volna a gondolatok célba juttatását. Ezek a fürdőruhás beutaltak - lélekben meztelenek. Ebben része van a jelmeztervezőnek is. Vágó Nelly nem a meztelenséget takaró konvencionális strandöltözékeket, hanem valóságos jellemfürdőruhákat tervezett. Böbe sikketlenül

egybeszabott pettyes dressze oly módon előnytelen, hogy az egykori babos kendős parasztlány és a városi módival éppen csak ismerkedő lelkes kollégista ízlését is idézi. Hédi majdnem semmi fürdőruhája nyilvánvalóan méregdrága importáru, ami többet sejtet, mint takar, Csilla viszont bizarr strandöltözékével idegen állampolgárságát és a konvenciók iránti közönyét is kifejezésre juttatja.

Törőcsik Mariról ma már a jelzőknél többet mond jelenlétének ténye, súlya. Ő az a színésznő, aki játékával úgy képes megváltoztatni a szerepek hierarchiáját, hogy közben egyetlen percre sem játssza le partnereit (*Három lány kében*), aki úgy alkalmazkodik a kommersz drámák stíluskonvencióihoz, hogy a szerep mögöttes tartalmának megíratlan, ámde kikövetkeztethető távlatainak és lehetséges mélységeinek megjelenítésével átjelkesíti, megneemesíti magát a darabot is (*Az oroszlán télen*). Ezúttal azonban másféle többletet kellett Böbének kölcsönöznie: saját élettapasztalatát, vibráló egyéniségét. Alkatát tekintve Törőcsik nem Böbe, legalábbis nem az a Böbe, akit Kaposvárott, az előadás toronymagasan legjobb alakítását nyújtó Molnár Piroska jóvoltából megismerhettünk. Törőcsik Böbéje nem testben, csak *léleken* drabális. Törékenysége esetleges, ételt, italt, ölelést habzsoló mohósága azonban szükségszerű. Törőcsik úgy járja végig szerepe szerint a lelepleződés, az árulás útját, hogy egyszerre válik szánalmassá és félelmetessé. Fürdőruhában is magunk előtt látjuk rosszul szabott, fekete kosztümben a vörös terítővel borított asztal mögött, a mindenkori elnökségben, vagy tanúként, amint a hangosan kimondott hazugságok terhe alatt roskadozva, zsebkendőjét gyűrögetve, emelt hangon vádol. Törőcsik-Böbének a cinizmus is szerep, mimikri, a „fent” világában megszokott, természetes járandóságnak vélt luxusélet megtartásának előfeltétele. Gátlástalansága több fokkal őszintébb: a fokozatosan elsajátított kádermodor mögül rendre kibukkan a kedvezményezettek első nemzedékének faragatlansága, ordinársága, a mások példáján izmosodott gátlástalanság.

[...]

Kornis Mihály: *Kozma* (Pesti Színház) Dramaturg: Radnóti Zsuzsa. Díszlet: Fehér Miklós. Jelmez: Vágó Nelly m. v. Zene: Selmeczi György. Mozgás: Krámer György. A rendező munkatársa: Várnai Ildikó. Rendezte: Horvai István. Szereplők: Reviczky Gábor, Törőcsik Mari m. v., Eszenyi Enikő, Pap Vera, Cserna Antal, Korognai Károly, Szarvas József, Bede-Fazekas Annamária f. h., Háda János f. h., Kárpáti Levente f. h., Vincze Gábor f. h., Nyerges Péter, Körösi András.

Színház, 1988. július

Földes Anna: Vita, érvek nélkül
Csurka István Majálisa a Játékszínben
(Részlet)

[...]

[...] az előadás leggazdagabb, legárnyaltabb, a jellem és a szituáció minden ellentmondását merészen kiélező, tragikomikus alakítása Törőcsik Mari Fügedinéje. Nem hiszem, hogy a darabot olvasva (látva) valaha is rá gondoltam volna, amikor ezt a munkától ódzkodó, az élet szépségéről emlékfoszlányokat őrző, a létért való küzdelemben kegyetlenné és gyűlölködővé züllött, végletesen ordinaré teremtést magam elé képzeltem. Törőcsik Mari nem is egészen Csurka Fügedinéjét játssza: egy kicsit felemeli, átszellemíti az alantas némbert, de olyan meggyőzően, hogy ezzel minden ellenérvet elhallgattat.

[...]

Csurka István: *Majális* (Játékszín) Díszlet: Csányi Árpád. Jelmez: Bakó Ilona. A rendező munkatársa: Bodori Anna. Rendezte: Csurka László. Szereplők: Papp Zoltán, Újréti László, Hegyi Barbara f. h. Csonka Ibolya, Törőcsik Mari, Pártos Erzsi.

Színház, 1989. március

Kovács Dezső: Maga a dolog nem vidám
Eörsi István: Az interjú
(Részlet)

[...]

A Gertrud nénit egyszerűségében is büszke méltósággal és nemes tartással megformáló Törőcsik Mari, az Adler Marian konok és kissé számító odaadását érzékenyen játszó Básti Juli s az egykori anarchista hitvest nyersségében is bensőségesen fölillantó Egri Kati méltó partnere a két főszereplőnek.

[...]

Eörsi István: *Az interjú* (Játékszín) Díszlet: ifj. Rajk László. Jelmez: Flesch Andrea. Zene: Darvas Ferenc. A rendező munkatársa: Babarczy Eszter. Rendező: Babarczy László. Szereplők: Gábor Miklós, Koltai Róbert, Básti Juli, Egri Kati, Törőcsik Mari.

Színház, 1990. január-február

Tarján Tamás: Schwajda György - A csoda
(Részlet)

[...]

Szlávik István díszletére még ráfért volna az alakítás, tökéletesítés. Leghitelesebben, legpontosabban a nyomorúságos konyhát (vagyis ezt a meghitt, központi lakóhelyiséget) idézi föl. Erre viszi rá, ebbe viszi bele gondolatébresztően a további helyszíneket. Kissé féloldalasan a nyomdát is, a vacak presszót is. Kemenes Fanny a környezet szegényes egyszerűségéhez és ócska vircsaftjához igazodott a jelmezekkel. Zöld Géza zöldes öltözéket visel, Vencel sötét, falusi-peremvárosi ünneplőt. (Elvégre ünnep lenne a darab kezdetén: épp harmincéves lett, és hál' Isten-nek épp teljesen megvakult! Most már jön a nyugdíj – ha jönne.) A nem különösebben összetett jellegű figurák valamennyien megkapják épp azt a trikót, köpenyt, pongyolát, nyakkendőt, ami elég is karakterizálásukra. Remek a Töröcsik Mari nyútt takarítónő-Bíborkájának kitalált lapos, ómódi kalapocskája, amely kortalanná varázsolja Vencel „múzsáját”. Tótágas világban ilyen kalap-glóriát hordanak a mentőangyalok.

[...]

Töröcsik Mari a mosogatórongy-ladyk szerepsémájában sem fogy ki talentumából. Iszákos Bíborkája, aki nem is iszik, csak pálinkába kenyeret mártogat, s felnőtten, gyermeket jószágon mártogatni tanít, hogy ők se legyenek híjával a vigasztaló színes karikáknak, ez a loncsos, kortalan nőszemély messze túlnő a darab keretein, s bármily fájdalmas és szentségtörő, egy új, mai Patrona Hungariae vízióját vetíti elénk. Mintha az öngyilkosság és az ital lenne a Vencelek és Veronikák utolsó menedéke, bujtogató védszentje.

A vak nyomdász sikertelen ablakonkiugrálásai után életében először bevedel, eltáncgálja övéit, mindnyájan boldogok, a gyerekek kiflivel mártogatnak. A szó szoros értelmében földre vert befejezés (hibátlanul kitervelt, nagyhatású rendezői kép) a közös multság jeleként elénekelt Internacionálé haragjaival, a „Föl, föl ...”-lel emelkedik meg, emelkedik a levegőbe, a se evilági, se túlvilági hintára, melyről a darab elején a még szép nyugdíjat, kiegyensúlyozott rokkant családot álmódó Veronika cirógatta tekintetével e végül is gömbölyű világot. Ez az énekeltetés elcsépelte fogás (vö. hányszor élt vele Csurka István nagyon jó és nem olyan jó drámáiban). Töröcsik érdeme, hogy a második sor *elfelejtésével*, a kínos szünettel abba a borzongató, különös világba mozdítja a zord, sötét finálét, ahová Garas is szánta. A színésznő máskor is teremt, fokoz, kiszínezi - hol a félrehúzóásával, hol a bekandikálásával, egy legyintésével, egy utánozhatatlanul butuska károgásával („Jaj de jó, Vencel, majd elviszel minket a Mátrába ...”). Sok mindent, sok fölöslegesen sikerült lefaragni a figuráról, míg ilyen szálkás és mégis finom, sebző és egyszerre sebzett, lélekben is csontig sivárodott s ugyanakkor szorongatóan melegsívű lett.

[...]

Schwajda György: *Csoda* (József Attila Színház) Díszlet: Szlávik István. Jelmez: Kemenes Fanny m.v. Zenéjét összeállította: Seregély István. Rendező: Garas Dezső m.v. Szereplők: Gáspár Sándor m.v., Bánsági Ildikó, Töröcsik Mari m.v., Horváth Sándor, Józsa Imre, Trokán Péter, Láng József, Váry Károly, Turgonyi Pál, Borbély László, Nagy Miklós.

Színház, 1990. március

Csáki Judit: Hogy van jól?
Beszélgetés Schwajda Györggyel
(Részlet)

[...]

- *Ha sorra veszi azokat a tényezőket, melyektől a szolnoki színház olyan lenne, amilyennek maga szeretné, melyek azok? A pénzen kívül.*

- A pénzt nem sorolnám az első helyre. A személyiségeket igen. Rendezők, színészek - ez a legfontosabb. Meg a díszlet-, jelmeztervező...

- *Ez hozná a közönséget?*

- Igen. Az emberek a legritkább esetben mennek be ismeretlen darabokra, ismeretlen írókra...

- *De hát maga mégis rendre ezzel áll elő. Sultz Sándor, Márton László, de még Ghelderode-ot is idesorolnám.*

- De Ghelderode-hoz ott volt Szikora... És Mertz Tiborra is lassan bejön a közönség. És másokra is. Szóval személyiségek kellenek. És ha Garas meg Töröcsik itt fog játszani, és Taub rendez - ilyen eset.

- *Tényleg: maga éppen akkor szerződtette Töröcsik Marit és Garas Dezsőt, amikor felújítás miatt bezár a színház, s a meglévő társulattal is nehéz lesz mit kezdeni. Miért?*

- A felújítás remélhetőleg tizenegy hónap lesz, s addig a szobaszínházban - melynek a nagyon kísérleti jellegét átmenetileg felfüggesztjük - tartunk majd bemutatókat. Az új színház avató premierje Szigligeti *Liliomfi*ja lesz; nemcsak azért, mert ő a színház névadója, hanem mert Taub János ezzel a darabbal akar valamit kezdeni. És Töröcsik meg Garas biztosan fognak játszani benne. De elsősorban azért szerződtettem őket, mert megengedhetetlennek tartom, hogy két ekkora színész társulat nélkül legyen.

- *Aligha azért, mert senki nem lett volna hajlandó szerződtetni őket.*

- Az mindegy. Tény, hogy nem találtak maguknak színházat, társulatot. Színészetükkel mindenesetre méltatlanul kevésbé vannak jelen a színházi életben. És mondok magának még valamit. Én pontosan tudom, hogy ők itt sokat fognak dolgozni. De ha soha be nem tennék a lábukat ide, ennyi akkor is jár nekik. Így gondolom.

- *Az, hogy maga most őket ide szerződtette, egyfajta „pozitív reakció” volt a József Attila Színház igazgatói pályázatának végeredményére?*

- Egy helyzet volt, lehetőség - éltem vele.

- *Évek óta benne van a színházi köztudatban, hogy maga várományosa egy pesti színigazgatói posztnak.*

- Én ezt sose vártam igazán, hiszen az igazgatástól is irtóztam. De azt tudom, hogy Pesten jobbák a lehetőségek arra, hogy azokat a bizonyos személyiségeket szerződtetni lehessen. És nagy előny az is, hogy az előadások nem halnak meg olyan gyorsan. Amióta itt van, Taub János is rendesen gyötört, hogy menjünk Pestre, mert ez egy vízfejű ország, ugyebár. Aztán Garas Dezső keresett meg, hogy ha megpályáznám, odajönne, nemcsak színésznek, hanem rendezőnek is, meg mindenesnek is. Előtte felkért a fővárosi tanács, hogy pályázzak. Végül azért pályáztam, mert - bár tudtam, hogy esetleg egy-két éven belül akadna más lehetőség is, csakhogy - egyáltalán nem biztos, hogy Garas ajánlata akkor is állni fog. Az is az érvek között volt, hogy itt most egy évre leáll a színház. Úgy gondoltam, ha megkapom a József Attilát, akkor szerintem ott sok mindent le kell venni a műsorról. S amíg elkészül egy-két új előadás, addig a szolnoki színház ott játszhatott volna. Azt ugyanis kikötöttem, hogy a felújítást végigcsinálom, ingyen is, akárhogy, mert nem hagyhatom itt. És kitaláltam még valamit.

- *Mit? Ha már ez az igen szűkszavú pályázatából nem derült ki.*

- Nem véletlenül nem írtam bele, így is elég nagy volt a kavarodás a József Attila társulatában. Szóval odaszereződtem volna néhány jelentős színészt, Törőcsiket, Garast meg másokat. Azt terveztem, hogy a két társulatot egy kicsit összekeverem, azaz egyes színészek vendégként játszottak volna a másik színház produkciójában. Fellépti díjért - ami, ugye, előnyös a színésznek az adó szempontjából s a színháznak a társadalombiztosítási járulék elmaradása miatt.

- *Nem lett volna több esélye, ha ezt leírja a pályázatban?*

- Dehogy. Hiszen az elutasításnak az volt a lényege, hogy ebben a nyugtalan világban nincs szükség olyan radikális változásra, mint amilyent az én személyem ígér, hanem nyugalom kell, biztonság. Ha még ezt is leírom, csak olaj a tűzre.

- *Jönne még Pestre színigazgatónak? Milyen feltétellel?*

- Most már semmilyen feltétellel sem.

- *Ha kineveznék?*

- Akkor sem.

- *Miért?*

- Ez a tapasztalat nyilvánvalóvá tette számomra - és ennyiben elfogadom a zsüri döntését-, hogy a szakma nagyobbik része a nyugalomra szavaz, a változtatás ellen. S ha így van, akkor rám tényleg nincs szükség,

- *De nem gondolja komolyan, hogy ez így van jól.*

- Szerintem nincs jól, de tény. Így van. Mindegy, hogy erről maga mit gondol, vagy én mit gondolok. Elindult egy folyamat; nevezetesen az, hogy a Madáchban a társulat maga választotta az igazgatóját. Úgy gondolták, hogy ez egyszeri eset - nem az. Jött Szeged, és jön majd más is. A színházban pedig nem létezik demokrácia. Illetve, ha mégis, azt az úgynevezett társulat kényelmi szempontjai irányítják. Az itteniek tudomásul veszik, hogy nincs demokrácia. Én is próbáltam már művészeti tanácsra bízni mindenféle döntést, eszükbe se jutott besétálni a zsákutcába.

Nekem szerencsém, hogy nem vagyok rendező; a rendezők biztonságban érzik magukat, mert nem diktálok egyfajta ízlést, s a színészeknek sem egyféle színházban kell játszaniuk. Ez az én szerencsém. Mert egyébként nincs különösebb tehetségem az igazgatáshoz - igaz, ehhez nem is kell semmiféle tehetség, ezt meg kell és meg lehet tanulni - én például Székely Gábortól tanultam. Az sem tehetség kérdése, hogy az ember odafigyel kétszáz másik emberre, és igyekszik kitalálni, hogyan lenne jobb nekik.

- *És akkor miért ne próbálná meg ugyanezt Budapesten?*

- Mert még az se volt soha a szívem vágya, hogy igazgató legyek. Ebből a történetből az lett világos számomra, hogy Székely Gábornak volt igaza, aki otthagya az egészet. Hiszen a szakmának és az irányításnak - ha létezik még ilyen egyáltalán - az se jutott eszébe, hogy ha egy ilyen színházművész színház nélkül van, akkor azonnal odaadja neki a főiskolát, ahol ugyancsak volna tennivaló. Még valami. Én megértem azokat az embereket, akik ellenem szavaztak. Őszintén mondom, megértem; ez így normális, ez így van jól. Legtöbbjük - nem a személyek, hanem a képviselt szervezetek - egyszerűen nem szavazhattak rám, hisz tudhatták, hogy én sem szavazok rájuk. De az nagyon elgondolkodtatott, hogy azok ellen is döntöttek, akik az én pályázatomban szerepeltek: Garas, Taub, Fodor, Szikora, Iglódi. Rám - és rájuk - a kilenctagú zsűriből ketten szavaztak: Törőcsik Mari és Székely Gábor.

[...]

Színház, 1990. április

Koltai Tamás: A tehetség nem tülekszik
Beszélgetés Töröcsik Marival és Garas Dezsővel

- *A szükségszerű színházi változásokról szóló viták évek, sőt évtizedek óta a struktúra átalakítását sürgetik. Most viszont, amikor egyesek túl radikális változtatásokat hirdettek és megkérdőjelezték az állandó társulatok szükségességét, szinte egységesen hördült föl a szakma. Kezdjük a beszélgetést ezen a ponton. Ennyire kizárólagos érték az állandó társulat?*

GARAS DEZSŐ: Rendkívül nagy érték. A jó szabadúszó nem tud megenni jó társulatok nélkül. Ennek a kettőnek feltételeznie kellene egymást, és nem szemben állnia egymással.

TÖRÖCSIK MARI: Gazdag nyugati országok színházai irigylik a mi állandó társulatokra és repertoárra épülő rendszerünket. Londonban láttam olyan előadást, nagyon jó minőségű színészekkel, amelyet a mindennapi játszás következtében gépiesen „lezavartak”. Bizonyos műveknél az *en suite* játszás kivihetetlen és megengedhetetlen. A naponta ismételt heroikus erőfeszítés rosszat tesz az előadásoknak.

G. D.: Én szeretem a társulatokat, csak a társulati gőgöt nem szeretem, aminek a létezése az elmúlt évek során bebizonyosodott. Azt a magatartást nem szeretem, amikor egy társulat körülbástyázza magát, nem enged be senkit, holott lehet, hogy szüksége volna a kívülről jövő élesztő szellemre. Ha egy társulat nem enged be „idegent”, hamarosan maga látja a kárát. A dolog másik oldala, hogy mindenkinek elismerem azt a jogát, hogy tartozni akar valakihez vagy valakikhez, de a viszonyosság alapján ismerjék el, ha valaki önmagához akar tartozni. Ha a viszonyosság elismerése helyett kirekesztés folyik, az nagyon nagy baj.

T. M.: Az állandó társulatok egyetlen veszélye, hogy hosszú távon megkövülnek. Azt szokták mondani, hogy a legjobb társulatokban is maximum „tíz év van”. Azon túl már megkezdődik a bomlás, mert a színészek kiismerik egymást, szétlazul az összetartó erő, gyengül a kölcsönös inspiráció. Jó példa erre a leningrádi Gorkij Színház, Tovsztonogov színháza, de akár a Ljubimov-féle moszkvai Taganka, sőt Grotowski társulata is, amelynek a tagjai a szekta szintjén tartoztak össze, mégis felbomlott egy idő után. Vigyázni kell mindenütt, ahol már látszik a „megkövülés” kezdete.

G. D.: Sajnos a megkövült állapot hozza magával az intoleráns viselkedési formákat.

T. M.: Biztos, hogy egy színházi vezető tíz év után jobban meg tud újulni egy másik társulatnál.

- *Az állandó társulatok, különösen ha nagy befogadóképességű színházépületet működtetnek, anyagilag katasztrofális helyzetbe kerülhetnek, mert egyre többet kell fordítaniuk egy igényes produkció létrehozására, és számolniuk kell azzal, hogy egyre kisebb rá a fizetőképes kereslet. Adott esetben jobban jár a színházvezető, ha befogd egy kész előadást. Az önök színháza, a szolnoki Szigligeti Színház a rekonstrukció miatt a Pesti Színházban mutatta be a Száz év magányt, s ugyanitt még egy másik vendégelőadás is repertoárra kerül. Az „anyaszínházban, a Vigben ugyancsak állandó vendég két rock színházi produkció. Eszerint az állandó társulatot foglalkoztató Vígsház részben már most is befogadó színházként működik, biztonságos megélhetése érdekében. Nem kárhoztatom ezt a törekvést, amíg értéket termel, de maga a jelenség nem arra mutat-e mégis, hogy megkezdődött a klasszikus „egy épület - egy állandó társulat” szerkezet bomlása? Mi állíthatná meg ezt a folyamatot, ha kifizetődőbb lesz egy épületet működtetni, mint egy társulatot?*

G. D.: Erről a vígszínházi vállalkozásról nem tudtam, de jónak tartom.

T. M.: Én megértem azt a színházvezetőt, aki arra kényszerül, hogy az állami támogatást kiegészítő pénzt termeljen a maga erejéből. Tudomásul kell venni, hogy hiányoznak azok a gazdasági feltételek, amelyek között igényes, jó színházat - egyáltalán - kultúrát lehet csinálni; az elmúlt több mint negyven év ezen a területen is leállított minden normális fejlődést. Ma divat a nyugati demokráciákra hivatkozni. Csakhogy ott gazdasági jólét van, és

az emberek meg tudják fizetni a színházjegyet, aminek az ára átszámítva kétezertől ötezer forintig terjed. Ott vannak gazdag mecénások, bankok és gyárok, van egy Rosenthal, aki hatalmas pénzeket áldoz a kultúrára. Lehet, hogy a kritikus évek átvészélése után mi is efelé fogunk haladni, de egyelőre a színházvezetők a maguk erejére, ügyességére, ötletességére vannak utalva.

G. D.: Nem csak pénzről van szó. Lehetnének mi akármilyen gazdagok, akkor sincs a színházra olyan nagy felvevő piacunk, mint Nyugaton. Tudomásul kell venni, hogy ez egy kicsi ország. Az is világsoda, hogy huszonhat vagy harminc színházunk van. Már olyat is hallottam, hogy félnek műemlékké nyilvánítani egy régi épületet, mert egyből alábújik egy társaság, és színházat csinál benne. Félreértés ne essék, nem elítélően mondom, nagyon jó, hogy így van. De egy ponton túl már nincs felvevő piac. Más dolog, ha olyan nyelvterületen vagyok színész, ahol fél Európát be tudom játszani. Magyarországon a számarányok korlátot szabnak mind a minőségnek, mind a mennyiségnek, amit nemcsak a művészeknek kell tudomásul venniük, hanem a politikusoknak és a mecénásoknak is. Ez nem jelenti azt, hogy egy-két magántársulat - bár már lenne! - nem tud majd eleveckélni. Ha már létezne a mecénálási törvény, nagyon sokan adnának pénzt a színházra. Csak félok, hogy akkor az állam visszavenné a dotációt azoktól, akik mecénástól is kapnak. Holott a mecénálási pénzt pluszként kellene kapni.

T. M.: Döntőnek ítélem, hogy az állam ezekben a nehéz években fönntartsa az úgynevezett elit kultúrát, amelybe a színház is tartozik. Ezzel nem nekünk tesz szolgálatot, hanem a jövőnek.

- Vitray Tamás a Színházi Életben azt álmodja a színházról, hogy megszünteti az állandó társulatokat, az épületeket menedzserirodáknak adja át, amelyek pályázatot hirdetnek produkciókra. A nyertes pályázó meghallgatásokat tart, a menedzserek szponzorokat keresnek, s az így összeállt előadást - mondjuk Shakespeare Macbethjét Eperjes Károllyal és Udvaros Dorottyával, Zsámbéki Gábor rendezésében - előre lekötethetnék a vidéki színházak (azaz, gondolom, a vidéki színházépületeket működtető hivatalnokok). A siker - és természetesen csak a siker - mindenkinek kifizetődne, még a színészeknek is, akik a hosszú lekötöttség fejében magas gázsit kapnának.

G. D.: Kétségkívül jó lenne, ha egy-egy sikerült produkciót nemcsak Budapesten lehetne látni, hanem körbeutazhatná az országot. Azt viszont nagyon veszélyesnek tartanám, ha minden eddigi keretet azonnal megszüntetnénk. Úgy járnánk, mint maga az ország, amelyre rárontott a szabadság, és mi nem tudtunk élni vele; sőt, tragikus dolgok kezdődtek. Az angolok, akik a gyarmataiknak adagolva adták a szabadságot, nehogy fölfalják egymást, sokkal okosabbak voltak. Mi már javában falatozunk.

És van itt még egy dolog, amit a szakmában mindenki tud, de a szakmán kívül senki. A tehetséges emberek nem fognak odamenni pályázatokon tülekedni. A tehetséges emberek hajlamosak csöndben maradni, visszahúzódni, és várni, hogy fölkerjék őket keringőre. Ez a tehetség egyik ismérve, s ez akkor is így lesz, ha a magyar állam vagy bárki a feje tetejére áll. A tehetség természetéhez tartozik, hogy az energiáit önadminisztráció helyett munkára, egy jelenet kidolgozására fordítja. Ebből az egészből egy vad tülekedés támadna, és félok, hogy sok tehetséges ember inkább csöndben otthon maradna.

- Elgondolom, hogy ebben a magyar színházi szakmában, amely akkora, mint egy nagyobbacska család - hiszen még a segédszínészek manírjait is ismerjük - meghallgatásokat tartanak amerikai módra.

G. D.: Azt hiszem, éppen nekem fölösleges bizonyítanom, hogy tizenöt-húsz éve nem tartom a világ legjobb színházi struktúrájának a miénket, de mielőtt változtatnánk rajta, gondoljunk végig egy-két dolgot. Csakugyan, miért nem rendelnek meg vidéki színházak egy-egy jó előadást? De úgy gazemberség vendéjátékot szervezni, hogy bevágják a színészt a buszba, utazzon kétszáz kilométert, ki a buszból, próba, előadás - és éjjel vissza! Régebben megadták

a módját, ebéddel, vacsorával, szállodával, ahogy illik egy civilizált országban, Európában, „fehér emberek” között. Az képtelenség, hogy kétszáz év alatt az ekhós szekeret fölváltotta a busz, de az egyéb körülmények nem változtak!

T. M.: A színész gondolkodását, a pályáról vallott fölfogását az elmúlt években felhígította, hogy nem abban vesz részt, amiben szeretne, hanem sokszor kényszerűen vállalt, színházon kívüli munkákkal kell pénzt keresnie. Valamikor azt gondoltam, a színész fiatal korában sok mindent megtesz azért, hogy tanuljon, elérjen valamit, beérkezzen. Az én koromban már semmi másra nem szabadna tekintettel lenni, mint a színészi minőség megőrzésére. De jelenleg senki sincs abban a helyzetben, hogy ezt megtehesse. Holott a minőség, az értékek őrzése ebben a mai világban különösen fontos; erre nem volna szabad az államnak sajnálni az anyagi és szellemi áldozatot.

- Nem súlyosabb-e a helyzet annál, amit úgy lehet kifejezni, hogy csökken a minőség iránti igény? Nem forog-e kockán a színház pusztá léte? Nem várható-e, hogy az új önkormányzatok egynémelyike a támogatás megvonásával magát a színházat nyilvánítja „fölslegesnek”?

T. M.: Azért küzdünk, hogy ez ne fordulhasson elő. Hogy adott esetben egyetlen színház se legyen kiszolgáltatva egy polgármester kénye-kedvének, még ha az illető jó célra - mondjuk, kórházra vagy útépitésre - akarja is költeni az addig színházra fordított pénzt. Ezt nem szabad megengednie a kulturális kormányzatnak.

- Csakhogy az önkormányzatoknak döntési joguk lesz ezekben a kérdésekben.

T. M.: Egyes kiemelt területeken, mint amilyen a kultúra, az állam - ha kell, a parlament útján - törvényerőre emelheti a helyi önkormányzatok hozzájárulási kötelezettségét.

G. D.: Ami az önkormányzatokat illeti, én kicsit pesszimistább vagyok. Félek attól, hogy a hatalmi harcokban hajlandók lesznek feláldozni nemcsak a színházat, hanem bármit. Tehát még a kórházat és a járdát is. Az igazán kulturált emberek viszont távol tartják magukat a hatalmi harctóltól. Az önkormányzatokban, amelyeket én jobbnak tartok minden más formánál, és szívből kívánom, hogy jól működjenek, mindent az fog eldönteni, hogy kiből, milyen emberekből áll, uram bocsá', hány könyvet olvastak el, és elismerik-e, hogy a kultúra értékteremtő erő, mi több: kitűnő befektetés. Ha mindezt végiggondolom, van okom a pesszimizmusra. Ismétlem, félek, hogy az önkormányzatok a hatalmi harcokkal lesznek elfoglalva, és - képletesen szólva - politikai gyilkosságok fognak történni.

Színház, 1990. december

Sándor L. István: Az újjáteremtett történet
A száz év magány színpadi adaptációja
(Részlet)

[...]

Ursula (Töröcsik Mari) az előadás csodálatosan komponált, virtuóz pontossággal eljátszott nyitóképeben az évszázadnyi kínról szól. Istent kérdezi: „Csakugyan azt hiszi-e, hogy az ember elbír ennyi kínt és keservet?” Mindez szenvedéstörténeté stilizálja át az előadásban megjelenített eseménysort (amelyet a színpadi helyzet a visszaemlékezés, a felidézés beszédhelyzetével azonosít). A történet ebben az értelemben - Ursula nézőpontjából - egy, csendes fegyelemmel végsőkig megtartott isteni elrendeltetés hit követése, a meghatározott sors elfogadása. Mindez azt is jelenti, hogy az asszony az a szereplő, aki az egyéni sors és az egyetemes meghatározottság közötti kapcsolatot a legtovább képes fenntartani. Benne őrződik meg legteljesebben az archaikus kultúra szemlélete, amely a világ egységét biztosító erők (nemzet, nemzetség, Isten) összefüggésében értelmezi az ember helyét és feladatait. Benne a legelőbb tehát az a tudás, amely (erkölcsi erőként is működve) megítélhetővé teheti az ősi rend felbomlását, „az idő fokozatos megvetemedését”, a körülötte élő emberek folyamatos szerepvesztését. Láthatja gyökértelessé válásukat, az élet alapjait meghatározó szándékok eltorzulását.

Mindez összefügg Ursula látásának fokozatos elvesztésével. A megvakulás archetipikus attribútuma a látókók szerepkörét kapcsolja személyéhez. A szemére boruló homály növekedésével párhuzamos belső megvilágosodása, az élet lényegének fokozatos felismerése. Így értheti meg világának tarthatatlanságát, így jut el maga is a lázadás káromkodásba oltott gesztusához, így lehet bölcsessége gyökeresen más jellegűvé. A végső tudás megszerzésének pillanata az áhitatos ráismerés: „Uramisten! Ez hát a halál?!”

Ursula a körülötte lévő világ átalakulásáért az idegeneket okolja. A velük kapcsolatot teremtő, hozzájuk kapcsolódó családtagok tarthatatlanná teszik az eredeti állapotokat. Az asszony szüntelenül minősíti ezeket a folyamatokat, szinte előre bejelenti a történések irányát, ezzel mintegy tematikai egységekre osztva a színpadi változatban megjelenő történetet. (Így az események elrendezése a színpadon sokkal nagyobb koherenciát mutat, mint az eredeti műben. A laza regényszerkezet helyére lépő logikusabb színpadi rend jelen szemléletünkben, mai tudásunkból érthető; benne a rendezettség reményére határozottabban rákényszerülő helyzetünk ismerhető fel.)

Hol kezdődött minden? Nem az idegenek érkezésével. Macondo alapításának történetéből (a színjáték első tematikai egységéből) kiderül, hogy Ursulának maguk indították el azokat a folyamatokat, amelyek az „idegenek” folyamatos érkezésével tetőződnek. José Arcadio Buendía és Ursula házasságkötésének körülményei és következményei alapján az ember életét hármass viszonyrendszerben határozhatjuk meg. Az ember szándékait, belső késztetéseit egyrészt a nemzetségi hagyományok kötik (biológiai determináltság), másrészt a külső feltételek (természeti, társadalmi viszonyok) befolyásolják. Az eredendő lázadás, a bűnbeesés akkor következik el, ha az egyed önálló akarata fontosabb lesz, mint az említett feltételek. (A családi aggályok ellenére létrejön az unokatestvéri házasság, a személyes becsületet védő gyilkosságot a kivonulás, az új falu alapítása követi.) Mindez az önmagát önmaga által meghatározó személyiség születését is jelzi, aki biológiai korlátainak meghaladásával és külső feltételeinek átalakításával igyekszik megteremteni önálló létének feltételeit. Talán nem tévedünk nagyot, ha mindebben a civilizáció kialakulásának modelljét is sejtjük.

Ursula megállna itt. Macondóban, az új feltételek között a korábbi körülményeket szeretné helyreállítani. Az eredendő bűn okozta lelkiismeret-furdalása ellenére (a disznófaroktól való féelme mellett is) megerősítené a család belső rendjét, s állandónak szeretné látni a külső körülményeket. Az elindított folyamat azonban feltartóztathatatlan, a paradicsomi harmónia végképp megbomlott. Az első idegenek a cigányok. (Látogatásaik alkotják a második tematikai egységet.) Az általuk hozott tárgyakkal a civilizáció további ismereteit, technikai felfedezéseit közvetítik. A találmányokért lelkesedő Buendía (Garas Dezső) a világ új viszonyait fedezi fel. A falualapítás logikus folytatásának tetsző terveiben - amelyek mindig Ursula tiltakozását váltják ki - a külső világ átalakításának további szándékai fogalmazódnak meg, végül a világkép átalakulását eredményezik (a föld gömbölyű), s végső soron elvezetnek az eredeti világrend megkérdőjelezéséhez is (dagerrotípiák, Isten létét bizonyítandó). Ez az a pillanat, amikor a civilizációs tudás túllép önmaga lehetőségein, s a metafizikai dimenziókra is ki akarja terjeszteni érvényességét. Nem véletlenül tiltakozik Melchiades (Kézdy György) is a terv ellen. Az eredeti (többnyire még differenciálatlan) tudás meghaladásának (tehát tagadásának) következménye a teljes amnézia is lehet. Ezt jelzi az álomkór, amit szintén idegenek közvetítenek: a bizonytalan gyökerű Rebeca hozza, s az archaikusabb viszonyok közül érkező Visitación ismeri fel.

Ebben a teljes felejtésben minden eltűnik, ami az ember helyét és szerepét a világban kijelölte. (Erről beszélnek a cédulák: ki vagyok én, mi a feladatom - s végül, zárómondatként, a transzcendens helyreállítása: Isten van.) A világ további felbomlását újabb idegenek jelzik. Pietro Crespi (és részben Moscote) érkezése nyomán tör ki a szerelmi örület. (Ez a színpadi játék harmadik tematikai egysége.) A szenvedély emésztő tombolása, a belső készletek határtalanná erősödése a közösség belső rendjét, a családon belüli emberi kapcsolatokat zilálja szét. (Rebeca és Amaranta halálig tartó párviadala, Rebeca és José Arcadio kivonulása, José Arcadiónak az ellenséget rokonná változtató házassági terve.)

Az újabb idegen (a negyedik tematikai egységben) minden eddiginél veszélyesebb: a politika. A külső történések ilyenén elhatalmasodása magát a családot bomlasztja fel, sőt az embert is kiforgatja önmagából, átalakítja személyiségét. („Addig harcoltál ellenünk, amíg végül magad is olyan lettél, mint mi. És nincs az életben olyan eszmény, ami megérne ilyen aljasságot” - mondja a rendkívül aktuálisan hangzó szöveget Aureliánónak Moscote, a szerepösszevonások, eseménytömörítések következtében átvéve a regénybeli Márquez ezredes szavait.)

Az ősi rend szétesését a személyiségvesztés tetőzi be. A létet teljes egészében uralni akaró egyéniség elveszti belső koherenciáját is. Az Isten világról, a természet eredeti rendjéről, nemzetisége hagyományairól, családja szokásairól, végül, saját múltjáról is leváló egyedre a totális magány vár. A szeretetre való képtelenség kínjában tetőződik be a bűnbeesés végzete. A fejlődés zsákutcájának felismerése azonban a feloldás lehetőségét is jelzi; a színpadi játékból a történéseknek egy más dimenziója is feltárul. Az ember, aki mindent mozgásba akar hozni, végül lehetőségei behatároltságával szembesül. A tervek beválthatatlanságát látva ismeri fel - az első rész záróképében - az elképedt Buendía a felületén mozgó világ lényegi mozdulatlanságát. Megérti, hogy elromlott az idő gépezete. A mozdulatlan archaikus világ időtlensége, illetve a világátalakulás szándékával működésbe lendített idő után a családfő az örök dimenzióiba lép át: a mindörökké tartó hétfőbe, az álomszobák szüntelen állandóságú változatlanságába. Élet és halál határpontja ez, fához kötözött örületének megvilágosodása. Érzékelhetővé válik minden emberi szándéknak a világ lényegi működését érinteni képtelen korlátozottsága. Ugyanakkor világossá lesz a halál időtől megszabadító tágassága. Mindez a tudásnak is más dimenzióit lépteti érvénybe. Elevenné lesz Melchiades misztikus, túlvilági titkokat is sejtető bölcsessége, jelenvalóvá a halál nyugalmanak határtalansága. Ez a felismerés az, amely minden szereplőnek halála pillanatában (a színpadi játék befejező részében) az individuális lét behatároltságának feloldását

kínálja. Annyi tévelygés és pótcselekvésnek bizonyuló tevékenység után így találja meg mindenki a helyét - abban a jelenetben, amely egyetlen képpé vonja össze a családtagok halálát. Így születik meg a színpadi látvány szintjén a megerősödő összetartozás - ott, ahol életében mindenki szemmel láthatóan a totális magány beteljesítése felé sietett.

A modern civilizáció következményeinek, az individualizálódó lét töredékességének ábrázolása, központi témává emelése miatt fogadható csak el, hogy a színpadi változat lényegesen leegyszerűsíti a regénybeli figurákat, megszünteti a legtöbb szereplő sokértelműségét. Az egysíkú alakok közül összetettségével csak Ursula és Buendía figurája válik ki. Ők azok, akik már életükben is megszabadultak a pillanatok idejének korlátaitól. Így minősülhet mintává az előadásban az a rendületlen fegyelmű emberi küldetés, amely a így lehet példává az emberi tudás határait következetesen kutató magatartás, amely a lét teljesebb szemléletű bölcsességéhez vezethet el.

Gabriel García Márquez: *Száz év magány* (a szolnoki Szigligeti Színház vendégjátéka a Pesti Színházban) A színpadi változatot Székács Vera fordításának felhasználásával írta: Schwajda György. Díslettervező: Székely László. Jelmeztervező: Németh Ilona. Dramaturg: Szeredás András. Zene: Sály László. Segédrendező: Mózes István. Rendező: Taub János. Szereplők: Törőcsik Mari, Garas Dezső, Kézdy György, Meszléry Judit, Győry Emil, Bajcsay Mária, Derzsi János, Mertz Tibor, Egri Márta, Kozák Ágnes, Ujlaki László, Horváth Lajos, Szerémi Zoltán, Tóth József, Mucsi Zoltán, Árva László, Császár Gyöngyi, Bellus Attila, Éliás Anikó, Bakos Éva, Czakó Jenő, Ecsedi Erzsébet, Gombos Judit, Horváth Gábor, Kaszás Mihály, Szalay Szabó István, Szöllősi Zoltán, Tóth István, Turza Irén.

Színház, 1991. január

Kovács Dezső: „Elromlott az idő gépezete”
 Garc3a M3rquez: Sz3z 3v mag3ny
 (R3szlet)

Ha valaki egy hónapja azzal 3ll el3, hogy a *Sz3z 3v mag3nyt* k3sz3l sz3nre vinni, haboz3s n3lk3l azt mondom neki, 3r3lts3g, ezt a sz3vev3nyes-sz3rre3lis reg3nyfolyamot nem lehet sz3npadra adapt3lni. Nem lehet, mert ez az ind3z3on soksz3l3 epika ellentmond a dramatiz3lhat3s3g elemi felt3teleinek, a figur3k polif3ni3ja ellentmond a dr3mai alakok megszerkeszthet3s3g3nek, a sz3rre3lis-mitiz3l3 epiz3dok sora pedig mindenre ink3bb alkalmas, semmint sz3npadi dr3ma f3lszikr3ztat3s3ra. S most, a szolnoki Szigligeti Sz3nh3z el3ad3s3t n3zve a Pesti Sz3nh3zban, 3jra meg 3jra megbizonyosodhatunk r3la, hogy az 3l3-organikus sz3nh3z fittyet h3ny mindennem3 eszt3tikai okoskod3snak 3s m3faji dilemm3nak, s k3nnyed3n 3tl3pve a technikai neh3zs3geken, no meg a sz3nh3zi dekonjunktur3n, 3j min3s3get teremt.

Schwajda Gy3rgy, aki istenk3s3rt3 v3llalkoz3sba fogott t3rsulat3val, val3sz3n3leg egyik legjobb m3v3t 3rta sz3npadra M3rquez vil3gh3r3 alkot3s3b3l. Mondanom sem kell, hogy az adapt3ci3t szuver3n sz3npadi m3nek gondolom, amely az eredeti reg3ny epikusan szerte3g3z3 anyag3b3l 3p3tkezve koherens dr3matestt3 form3l3dott - minden bizonnal a rendez3, Taub J3nos k3zrem3k3d3s3vel. Abban pedig, hogy az el3adás szinte maxim3lis3n visszaigazolja t3rekv3seiket, d3nt3 szerep3k van a figur3k megform3l3inak, T3r3csik Marinak, Garas Dezs3nek s a t3bbiekn3k.

[...]

Taub J3nos sz3k3ran c3ltudatos, a lehet3 legegyszer3bb hat3selemekkel oper3l3, m3gis hat3sos rendez3se mindenekel3tt a v3gtelen csal3dt3rt3net folyamatszer3s3g3t 3rz3kelteni, az id3 s az elm3l3s sz3ntelen jelenl3t3t, amely k3r3lind3zza a t3volian ism3tl3d3, egym3sba kapaszkod3 sorsokat. N3h3ny megfakult lepellel, n3h3ny t3redezett, 3cska 3l3alkalmatoss3ggal s n3h3ny f3nynyal3bbal osztja fel, tagolja az id3t, a teret s a v3gtelenített t3rt3net epiz3djait - mindezt a szitu3ci3k racion3lis3n prec3z kidolgoz3s3val, roppant j3t3keleganci3val 3s 3r3teljes szín3szvezet3ssel. Az el3adás ekk3nt igazi csapatmunka, amely ugyanakkor pazar szín3szi alak3t3sokra k3n3l alkalmat.

Schwajda Gy3rgy nem v3letlenül h3vta a szolnoki sz3nh3zba T3r3csik Marit 3s Garas Dezs3t - brav3ros szerepform3l3suk k3z3s sz3nh3zi nyelvet beszél3, 3r3s 3s egys3ges t3rsulatba illeszkedik. T3r3csik Mari Ursula-alak3t3sa 3vadokon 3t3vel3 ritka pillanata a magyar színj3tsz3snak. Ez a t3r3keny asszony, akiben iszony3 er3 lakozik, mintha csak maga lenne az elpuszt3thatatlan 3let3szt3n, a v3gzeten is gy3zedelmesked3 anyas3g eleven szobra. Gyermeki, f3nyl3 arc 3s titkokat tud3 var3zslatos asszony, anyatigrisk3nt k3zd3 csal3dfenntart3, 3sszet3rt any3ka, agyonny3zott h3zicsel3d 3s vaj3kos 3regasszony, aki manipul3lni tudja csal3dja bel3 viszonyrendszer3t - s mindezen elemek egyetlen, soksz3n3en vibr3l3 szem3lyis3gg3 3sszegy3rva. T3r3csik 3gy j3tszik a hangj3val, a testtart3s3val, finom, apr3 gesztusaival, szemvillan3saival, hogy abb3l kirajzol3dik a gener3ci3kon 3th3z3d3 3let bel3 erk3lcsi azonoss3ga 3s ereje. Rendszerek, ideol3gi3k j3nnek-mennek, h3bor3k, rezsimek viharzanak 3t a feje f3l3tt, gyerekek sz3letnek s n3nek fel, s 3 csak teszi a dolg3t, ahogy lehet, sz3szm3t3lve, veszekedve, hiszt3rikusan 3s 3rz3ki ell3gyul3ssal. T3r3csik leny3g3z3, tiszteletet parancsol3 j3t3kos 3s v3rbeli clown az el3adásban: 3nironikus3n vallja meg el3tt3nk Ursula apr3cska kudarcait, kisst3l3 praktika3t 3s jellemb3li gyenges3geit, cs3f3nd3ros3n s egyszersmind r3szv3t3nkre apell3l3n a k3p3nkbe v3gva, hogy 3 is csak - ember. Ember, aki nyugodtan szemben3z 3nn3n esend3s3g3vel 3s nagyszer3s3g3vel, aki

szétkacagja emberléte kereteit, s farkasszemet néz a lopakodó halállal. Hogy Garast és Törőcsiket, e két varázslatos színészt színházi jó sorsa újra egymás mellé sodorta a színpadon, pazarul mért játékkal hálálják meg.

Garas Dezső José Arcadio Buendía-ja előbb cirkuszi káprázatokba bóduló, csapongó férfi, majd meglett, akkurátus családapa, hogy az előadás végére kataton magányba süllyedő aggastyán, majd feltámadó holt lélek legyen. Mindent tud (azt is, hogy mit nem tudhat), mert mindent megtapasztalt az életből - szenvedélyt, lemondást, az élet elviselésének művészetét és az önfeledt játékot. E két formátumos alakítás mágnesként vonzza magához s ragadja magával a többi szereplő játékát: az előadás többségükben egyenletes s kidolgozott szerepformálások sora.

[...]

Gabriel García Márquez: *Száz év magány* (a szolnoki Szigligeti Színház vendégjátéka a Pesti Színházban) A színpadi változatot Székács Vera fordításának felhasználásával írta: Schwajda György. Díslettervező: Székely László. Jelmeztervező: Németh Ilona. Dramaturg: Szeredás András. Zene: Sály László. Segéd-rendező: Mózes István. Rendező: Taub János. Szereplők: Törőcsik Mari, Garas Dezső, Kézdy György, Meszléry Judit, Győry Emil, Bajcsay Mária, Derzsi János, Mertz Tibor, Egri Márta, Kozák Ágnes, Ujlaki László, Horváth Lajos, Szerémi Zoltán, Tóth József, Mucsi Zoltán, Árva László, Császár Gyöngyi, Bellus Attila, Éliás Anikó, Bakos Éva, Czákó Jenő, Ecsedi Erzsébet, Gombos Judit, Horváth Gábor, Kaszás Mihály, Szalay Szabó István, Szöllősi Zoltán, Tóth István, Turza Irén.

Színház, 1991. január

Zappe László: Öreg ember nem vén ember
Beaumarchais – Figaró házassága
(Részlet)

A Suzanne-t játszó Ráckevei Anna szaktudása vígjátékban őszintébbnek, természetesebbnek hat, mint tragikai szerepekben. Bánsági Ildikó játéka nemigen látszik ki a rendezői ötletek alól; hol bőgnie kell, hol csembalóznia, hol a kötéllel bíbelődnie. Ami mégis kibukkan mindezek alól, az olyan fokú asszonyi gyengeséget sejtet, amely szinte valószínűtlenné teszi részvételét a férje elleni intrikákban. Marcellinát Töröcsik Mari pompás, rikító öregasszonynak mutatja, akinek sok színébe jellemének és drámai szerepének hatalmas fordulata is belefér. Léner András igazi lányos kamaszt hoz színre Chérubin szerepében, kiváltképpen remekül tud félni, reszketni, megrettenni. Raksányi Gellért, Horkai János, Ivánka Csaba, Végh Péter, Mihály Pál az előadás nyújtotta keretek között precízen működik közre; mindenki hozza a neki kijáró néhány poént.

[...]

Beaumarchais: *Figaro házassága* (Nemzeti Színház) Fordította: Forgách András. Díszlet: Veress Gabriella. Jelmez: Kaczur Csilla. Zene: Mártha István. Dramaturg: Bereczky Erzsébet. A rendező munkatársa: Kutschera Éva. Rendezte: Iglódi István. Szereplők: Bubik István, Bánsági Ildikó, Haumann Péter, Ráckevei Anna, Töröcsik Mari, Raksányi Gellért, Madarász Éva, Léner András, Horkai János, Végh Péter, Ivánka Csaba, Botár Endre, Mihály Pál, Péntek Zoltán.

Színház, 1991. február

Tarján Tamás: Szolnoki színjáték Szigligeti-Taub: Liliomfiék

Nem könnyű eldönteni, hogy az újjávarázsolt szolnoki Szigligeti Színház megnyitásának ünnepén, április 19-én az évad legjobb rossz előadását vagy legrosszabb jó előadását láthattuk-e. Taub János rendező az ősi színházeszményből indult ki: a játék örömét kívánta ajándékozni a hajlékukba visszatért aktoroknak és az ország egyik legigényesebb teátrumát pártoló nézőknek is. A Szigligetiben Szigligeti színésziadalmas színészvígjátéka nyilván éppúgy „kötelező” darabja volta színházavatásnak, amiként Kecskemét is a *Bánk bánt* akarta látni a hasonlóan ünnepi napon, a püspöki város, Veszprém pedig Sík Sándor papköltő *István királyát* választotta.

Bár Taubot általában nemigen érdeklik a színháztörténeti adalékok, érdekességnek számíthatott, hogy Mariska (árva kisleány) szerepét Törőcsik Mari már megformálta, Garas Dezső volt Szellemfő is (pályája „csúcsbukásaként”, ahogy ő mondja), és volt kétbalkezes kérő, Schwartz Adolf, Makk Károly filmjében (ki gondolná, hogy túllcsikkal: fájdalmas maszkkal főlnagyították az orrát?). Ezek után a deres hajú Garas kapta Liliomfit, a hősszerelmezt, és Törőcsik lett Szellemfő, a jellemszínész. Az öregecske gyámapát, Szilvait a társulat legfiatalabb színészeinek egyikére, Mészáros Istvánra osztották, Győry Emil a vénkisasszony Kamillaként lépett föl, Kányai fogadós uram Erzsébet leányaként meg Mertz Tibor préselt ki magából alt hangokat.

A magyar színházművészet középfajú unalmában jól jött volna az a termékeny bolondéria, amit a szereplista ígért. Az átöltözött és kivetkőzött társadalom politikai ruhatára is fölsejlett a férfi és női, öreg és fiatal, őszinte és hamis szerepeket váltogató maszkabálban. Ez a remény azonban nem teljesült be, mert Taub minden tekintetben eklektikus, széttördelt darabot fabrikált a *Liliomfőből*, a cím végére ékelve az -ék-et.

Pamfletet játszanak Szolnokon, irány, célpont nélkül, néha még az ízlést is sértve, és a színészek többségének nincs módja kiragyogni az előadásból: belevesznek az általános érdektelenségbe. Mégis a „legrosszabb jó” vagy a „legjobb rossz” produkció jelzőjével kell illetnünk a *Liliomfőket*, mivel önmaga és a publikum számára szinte valamennyi színész feledhetetlenné teszi az estét. A Csík György jelmezeit hordó Törőcsik Mari beöltözik kalapos, nagykabátos clownnak, s olyan fanyarul mosolyog, mintha nem a magyar színjátszás hőskorának, hanem jelenének, a Nemzeti Színházat hol építő, hol nem építő, de azzal mindenesetre packázó ezredvégnek lenne részese. Garas Dezső a szívtrágya Liliomfő után valószínűleg az első színházi hadirokkant, akinek üstöke az állandó szélmalomharcba öszült bele, és komédiai szerepeit is mély fájdalommal alakítja este héttől tízig. Törőcsik és Garas, Garas és Törőcsik a *Háromgarasos operára* emlékeztető duetteket adnak elő, de színi jelenlétüket éppen az az öröm, kedély nem szövi át, amit pedig Taub János vezéreszmének szánt. A kritikus számára megfejthetetlen, hol és mikor illant el a derű, mely a *Liliomfő*hez és a színházavatáshoz nélkülözhetetlen.

A színészeknek nincs módjuk kiragyogni az előadásból, írtam fentebb; ám azt is, hogy igyekeznek feledhetetlenné tenni a kivételes alkalmat. E paradoxon Kemény Árpád nem túl szép, nem túl érdekes díszletében a produkció minden pillanatára rányomja bélyegét. Tíz-húsz percre bűnre eresztheti a fejét a közönség, oly lankadtan halad előre az előadás, néhány magánszám viszont fölgyullanzik. Koós Olga eljátssza a kétszáz éves magyar színjátszást, Czibulás Péter sorsot recseg-ropog, Sebestyén Éva és Egri Márta személyében - ők a két Schwartz - „nagyamama” és „unoka” ikerül, Mucsi Zoltán pompás műkedvelő: talán ő kedveli leginkább a Szigligetiére kevésbé hasonlító művet. Mészáros István kínos nagy gonddal aprólékba darabolja Szilvait, s ez még ebben a tipikusan nem jellemfestő kavalkádban is zavaró: a magára hagyott színész kínládása. Győry Emil (Kamilla), Meszléry Judit (Mariska),

Bajcsay Mária (Kányai) a hangsúlyozott illusztrációt, a paródia paródiáját választják. Ez az attitűd a bemutató legnagyobb hibája - nem a színészek miatt -: a gúny gúnyolható. S bár Taub, a gárda - és bizonyára Schwajda György, az igazgató - a színészi létezésről - létezetlenségről akarta elmondani az ünnepi percben kiváltképp hangsúlyos véleményét, e mondás helyett *odamondogatni* is csak ritkán sikerült.

A Gyuri pincért megformáló Spolarics Andrea és az emlékezetes epizódon átcsörtető Szerémi Zoltán megtalálta a maga helyét és hangját. Selmeczi György, a magyar színházak egyik agyondolgoztatottja olyan zenét komponált-kompilált, amely a százötven esztendővel ezelőtti komédiát éppúgy jellemzi, mint a mai korlátozott és korlátlan felelősségű társaságok tevékenységét. Taub János és Kemény Árpád nyilván nem véletlenül alkalmaznak transzparenszeket, föliratokat, neonreklámokat: címszavaktól harsogó világba ültették az élénk, ricsajos, sokszínű *Liliomfit*. Az emlékezetes Makk Károly-film nyaralásos Balaton-idillje ugyanúgy nem napsugarazza be a színpadot, amiként a közelmúlt Szigligeti-interpretációinak sincs könnyed nyoma. Bár a színházavató kidolgozására nem jutott elég idő, bár Szolnokon az igazgató, a rendezők, sok színész státusa bizonytalan, annyit elregélt az előadás, hogy az is bolond, aki színházcsinálónak szegődik Magyarországon.

Liliomfiék (szolnoki Szigligeti Színház) Szigligeti Ede vígjátékát a szolnoki társulatra alkalmazta: Taub János. Zenéjét szerezte, ill. részben összeállította: Selmeczi György. Díszlet: Kemény Árpád. Jelmez: Csík György. Koreográfus: Szabó György. Karmester: Károly Róbert és Verebélyi József. Segédrendező: Ignácz Éva. Rendezte: Taub János. Szereplők: Garas Dezső, Törőcsik Mari, Mészáros István, Győry Emil, Meszléry Judit, Bajcsay Mária, Mertz Tibor, Spolarics Andrea, Sebestyén Éva, Egri Márta, Mucsi Zoltán, Kós Olga, Szerémi Zoltán, Kozák Ágnes, Czibulás Péter, Császár Gyöngyi, Bellus Attila, ifj. Ujlaki László, Tóth József, Háda János, Árva László, Bakos Éva, Balogh Ildikó, Czakó Jenő, Ecsedi Erzsébet, Éliás Anikó, Gombos Judit, Horváth Gábor, Illés Edit, Kaszás Mihály, Szöllősi Zoltán, Tóth István, Turza Irén. - Az előadás kizárólagos szponzora a Kereskedelmi Bank Rt.

Színház, 1991. június

Zsolt István: Ügyelő szemmel
(Részlet)

[...]

- *Őn élő színész nevét még nem említette, pedig közülük is van, akit szeret. Például Törőcsik Mari.*

- Törőcsikről talán azért nem beszéltem, mert - egy másik, civil hölgyet most nem említve - ő az egyetlen nő, akihez, itt a nyilvánosság előtt is bevallom, óriási szerelem fűz. Ma már elmondhatom, hogy szerelmes voltam bele; vagyok is, mind a mai napig. És neki bármikor, mindig helye van a legjobb Nemzeti Színház étlapján.

[...]

- *Szóval, ha azt mondanám, hogy Zsolt nélkül az a színház elképzelhetetlen - vállalna ott valamilyen szerepet?*

- Kérem, elmondom, mit vállalnék ebből. Én huszonnégy óra alatt - ez elég nagyképű duma?

-, szóval huszonnégy óra alatt, és nem a Kerepesi temetőből, a Somlaykból, a Maklárykból, a Biharikból, hanem a mai étlapból egy nagyszerű Nemzeti Színházat tudnék összeállítani. A magyar színész, az nem felejtette el a szakmát.

- *Elmondaná az első öt nevet, akit felhívna telefonon?*

- Hát olyan nagyon messzire nem kellene telefonálni.

- *Mondjuk, Törőcsiken kívül.*

- Hát Törőcsik, az egy.

- *Mondjuk aztán Garast.*

- Hát Garast. Most ön mondja vagy én? Szóval, én láttam az ön nagyszerű televíziójában két színésznőt. Hogy miért láttam őket két évvel ezelőtt, és miért nem látom azóta minden este? Talán azért, mert ön nem bízott meg engem, hogy csináljak egy új Nemzeti Színházat. Hát Nagy-Kálózy, az egy istenáldotta színésznő, nem tudom, tetszik-e ismerni. Aztán ott a Varga Mari. Ez már két nagyszerű színésznő. Rendező, az nem kell a mi színházunkban, hanem egy igazi direktor, az igen.

- *Mondjon még két férfinevet.*

- Az egyik, úgy tudom, már a Nemzetiben van, ez a Cserhalmi, az nagyon jó színész. És bármennyire mondják arra a nagyorrú, furcsa pasasra, arra az Eperjesre, hogy ilyen meg amolyan - csak kerüljön igazi direktor kezébe! Na, hát ezekkel már el lehet indulni, ezekre már bejön a közönség. És a két színésznő, akit említettem, két nagyon jó nő is. Nem mindegy, hogy a közönség jó nőket talál-e a színpadon vagy krampuszokat.

- *Hadd mondjam el: Törőcsik Mari óta én sem láttam pályakezdő színésznőben olyan tehetséget, mint Nagy-Kálózy Eszter. Csak neki szerencsésebben alakult az indulása. Hogy is volt ez Törőcsiknél?*

- Hát Törőcsik akkor már több jelentős magyar filmsiker után volt, tehát már volt valaki. De hogy is mondjam, hogy ne hangozzék túl nagyképűen, szóval ahhoz, hogy valakit a Nemzetiben befogadjanak, többek között az én személyemen keresztül vezetett az út. Engem ezért fizettek. Egy Molnár Gál Péter nevű újságíró írt egy könyvet Gellért Endréről, és abban áll, hogy az utolsó főpróbán, amikor teljes az örület, és mindenki tombol, megjelenik a színház főügyelője, egy angol sebész eleganciájával és a léptei nyomán helyreáll a rend. Na, most ott volt a *Peer Gynt*, Törőcsik a Solvejget játszotta, hát a főpróbán szegénykém ott téblábolt a bal oldalon, elég rumlis pillanatok voltak, és én egyszer csak átszóllok a jobb oldalról: Mari, álljon odébb egy kicsit. Ő meg: igen, már állok. Mert azt hitte, neki szólok,

pedig én a Sivó Marinak szóltam. Mondom, csak nem gondolja maga, hogy nálam egy főiskolás az Mari lehet? Szegényke olyan sírógörcsöt kapott, hogy... No, majd elmondja ő, csak színesebben, érdekesebben, mert jobb színész, mint én vagyok. Na de aztán a premieren úgy tettem a színpadra, hogy azt, amíg él, nem fogja elfelejteni. Mert hát hiába: a Nemzeti Színház még nem fogadta el. Ott mindenkinek be kellett verekednie, meg kellett kedveltetnie magát. Nem a közönséggel, hanem először a színházzal. A tagokkal, hogy bebizonyítsa: méltó erre a helyre. És ebben én sokat segítettem, ő pedig a mai napig hálás érte. Most is, amikor meglátott azon a színészbálon, szegénykém azzal a harminc kilójával a nyakamba esett, persze nem lehet mondani, hogy nagy súly csapott volna vállon. Szóval nagyon szeretjük egymást. És nagyon jószínész a Töröcsik.

- *Mitől? Mitől jó színész Kálmán, Töröcsik?*

- Hát ott volt, mondjuk, Őze, aki fizikailag egy roncs volt; több műtétje volt, mint ahány hajszála. Nagyon mocskos volt vele a sors. A családi élete is több, mint undorítóra sikeredett. És mégis, amihez nyúlt, arannyá vált. Hogy mitől? Itt volt Bihari, Maklár, Somló Pista, Mányai, Balázs Samu - Atyaúristen, ezeket nem lehet elfelejteni. Bihari játszott egyszer egy paraszt orvost, mit tudom én, melyik darabban. Megmondtam neki egyszer: idehallgasson, ha én valaha beteg leszek, csak magához megyek, hogy gyógyítson meg. Mert olyan orvos volt, hogy tudni lehetett: ez mindenkét meggyógyít. De hát ne menjünk ebbe bele, mert akkor, azt hiszem, az életben nem ér véget a beszélgetésünk.

Részletek a Magyar Rádióban elhangzott interjúból. Készítette: Wisinger István. Szerkesztette: László György

Színház, 1991. június

Csáki Judit: Feszül, de nem szakad
Csehov – Cseresznyéskert
(Részlet)

[...]

Ranyevszkaja útja Párizsból mintegy véletlenül - és hangsúlyozottan átmenetileg - vezetett a gyerekkori cseresznyéskerten át. Ranyevszkáját sokkal jobban érdeklik a felbukkanó emberek - Sarlotta trükkjei, Petya Trofimov, Firsz -, mint a megoldandó problémák: Ánya és Varja „ügyei”, a cseresznyéskert elárverezése. Töröcsik Mari kéthangú játéka nagyon pontosan jelzi a kétféle viszonyulást a helyzethez és a figurákhoz. Lélektani realista - a belső hitelességre építő - gesztusok és hanghordozás kísérik a „fontos”, emelt hang, nyújtott mozdulatok, teatralitás, azaz stilizáltság a „lényegtelen” vonalat. És a cseresznyéskert elárverezése Fodor értelmezésében kétséget kizáróan ez utóbbiba tartozik.

A harmadik felvonásbéli estélyen Ranyevszkaja növekvő idegességgel várja az árverezésről érkező Gajevet - Lopahin érkezik. Amikor Ánya egy könnyed táncmozdulat közben sugárzó arccal bejelenti, hogy a cseresznyéskertet eladták, majd mikor Lopahin monológjába és örömébe belemámorosodva azt is hozzáteszi, hogy ő vette meg, nem az elveszett kert fölötti fájdalom, hanem a jövőtől való félelem az előadás domináns gondolata. Ranyevszkájától Firszig mindenki demonstrálja, hogy a cseresznyéskert ideje lejárt. És a jólfésült, gátlásossága mögött nagyon is veszedelmes karrieristának mutakozó Lopahin diadalittassága nem hagy kétséget afelől: borzalom következik.

A nyugodalmasra hangolt negyedik felvonás a szereplők tehetetlenségének hangsúlyozásával visszatereli a drámát Csehov közelébe. Senkinek nincs megváltó ötlete, ki-ki a maga vereségét bezsebelve kullog el a helyszínről. Változatos önámítások, újabb illúziók erőtlen felvillantása előzi meg Firsz szép képbe komponált, csendes halálát.

[...]

Csehov: *Cseresznyéskert* (szolnoki Szigligeti Színház). Fordította: Tóth Árpád; Dramaturg: Szeredás András; Dízlettervező: Karátson Gábor; Jelmeztervező: Németh Ilona; Koreográfus: Molnár Anna; Szcenikus: Farkas Miklós; Segédrendező: Trömböczky Péter; Rendezte: Fodor Tamás; Szereplők: Töröcsik Mari, Kézdy György, Kiss Andrea f.h., Császár Gyöngyi, Kozák András, Győry Emil, Kátay Endre, Meszléry Judit, Mészáros István, Csányi János, Illés Edit, Kerekes László, Czákler Kálmán, Váry Károly, Árva László, Czákó Jenő.

Színház, 1992. január

Nánay István: Színészkamara – Múlt és jövő (Részlet)

A Magyar Színész Kamara szeptember 6-án tisztújító közgyűlést tartott, amelyen Töröcsik Mari elnök, Balázsovits Lajos, Benedek Miklós, Hirtling István és Trokán Péter ügyvezetők lemondtak választott tisztségükről, s a résztvevők új elnöküknek Jordán Tamást, ügyvezetőknek Margitai Ágit, Rudolf Pétert és Spindler Bélát választották. A kamara múltjáról és jövőjéről a leköszönő és a hivatalba lépő elnökkel beszélgettem.

Beszélgetés Töröcsik Marival

- *Két és fél évvel ezelőtt, amikor a színészkamara alakuló közgyűlését tartotta, nyilván olyan elnököt kerestek, akit emberi és művészi kvalitásai alapján a szakma is, a társadalom is, a különböző politikai és irányító testületek is nagyra tartanak, elfogadnak, akinek tekintélye, rangja van. Érthető tehát, hogy Töröcsik Mari neve az elsők között merült fel. Temérdek munkája mellett miért vállalta el ezt a funkciót?*

- Nézze, hogy mennyire az ismertségemnek, elismertségemnek, s mennyire a szakmán belül köztudott munkabírásonnak, „bátorságomnak” szolt a felkérés, azt nem tudom. Persze hogy örül az ember, ha érzi: a többiek bíznak benne. Ugyanakkor szorongtam is, képes leszek-e egy szervezetet létrehozni, működtetni. No, nem egyedül, hanem a barátaim, a társaim segítségével. Először kitértem a válasz elől, aztán beadtam a derekamat, talán azért, mert még a látszatát is kerülni szerettem volna annak, hogy kéretem magam. S különben is, erős szociális érzékenység van bennem, úgy éreztem, nem mondhatok nemet.

- *S most - éppen most - miért mondott le?*

- Tisztázzunk valamit: én eleve egy évre vállaltam az elnöki megbízatást. Aztán egy év után addig győzködtek, amíg újabb esztendőre igent mondtam. De azzal a feltétellel, hogy ez után a ciklus után végleg leköszönök.

- *Miért?*

- Elsősorban azért, mert elvem: a vezetői poszt nem hitbizomány, egy testület élén nem szabad túl sokáig állni, cserélni kell a vezetőket, nehogy megmerevedjenek a testületen belüli viszonyok. Másodsorban azért mondtam le, mert ez a megbízatás rettentő sok munkával jár, nagy teher és nagy felelősség. S elfáradtam.

- *Döntésében nem játszott szerepet némi csalódottság is, hogy nem minden úgy sikerült, ahogy azt kezdetben elképzelték?*

- Egyáltalán nem vagyok csalódott. Igaz, kaptunk jogos és jogtalan kritikát, s a legutóbbi közgyűlésen is többen szemünkre vetették, hogy nincs meghatározva a kamara lényege, arculata, mégsem mondható sikertelennek a munkánk.

- *Nem hagyta magára a tagság a vezetőséget? Kívülről úgy tűnt, mintha a kamarát néhány megszállott ember, főleg maga tartaná életben.*

- Ez csak a látszat. Néhányan valóban többet szerepeltünk a kamara nevében, s ezért minket jobban ismertek, de mellettünk részben változó összetételben, húsz-harminc fős tanácsadó testületek is működtek. Hét-nyolcszáz ember közül - körülbelül ennyien lehetünk a kamarában - vannak, akik passzívak, vannak, akik egy-egy terv hallatán fellelkesednek, de aztán a fellángolásuk gyorsan elmúlik, s voltak - nem is kevesen -, akik állandó és hasznos segítőtársak lettek.

- *Bizonyos tekintetben úttörők voltak, hiszen amikor megalakultak, a kamarai társulás korántsem volt olyan elterjedt, mint ma.*

- A nulláról kellett indulnunk. Nem volt kamarai törvény - ma sincs, s ki tudja, mikor lesz -, mindent magunknak kellett kitalálnunk, megcsinálnunk. Nemigen találtunk másolható,

követhető példákat. Még a múltból sem, pedig a két világháború között jól működő kamara létezett. Most ne az átpolitizált kamarára gondoljon! Akkor más volt a színészek társadalmi és anyagi helyzete. Akkor a kamara a Bajza utcában palotát tartott fenn, a sztároknak kiemelkedő jövedelmük volt, tudták támogatni a rászoruló pályatársaikat. Ma egészen más a státusa a színészeknek. Minden tekintetben. Így a mi kamaránknak is egészen máshonnan kellett elindulnia. Nem tudja elképzelni, milyen hosszadalmas munkával sikerült megteremtünk működésünk legalapvetőbb feltételeit is. Én bizony eredménynek tartom, hogy van állandó hivatali helyiségünk, ahol mindenki eligazítást kaphat a kérdéseire, ahova mindenki minden gondjával fordulhat, hogy szerződtehetünk egy adminisztratív ügyintézőt, hogy van csekkszámházunk s előre nyomott csekkünk, s ezáltal könnyebbé vált a tagdíjbefizetés, követhető lett a befizetések regisztrálása. Kicsi dolgok ezek, de nélkülözhetetlenek. Ezek a kicsi dolgok teszik működőképessé a kamarát, de ezek az apró elintéznivalók elvitték időnk jelentős részét.

- *Nagyon fontos a működőképesség megteremtése és fenntartása, de ennél - gondolom - a kamara többet akart és tett is.*

- Ne vegye szerénytelenségnek, de állíthatom: nem keveset tettünk azért, hogy a színházi szakma talpon maradjon. Nem egyedül tettük, hanem a szövetséggel és a szakszervezettel közösen.

- *Úgy tudom, a szövetség és a kamara között gyakori volt a súrlódás.*

- Működésem egyik legnagyobb eredményének tartom, hogy minden fontos kérdésben egyetértést sikerült kialakítanunk a szövetséggel. Ez nem jelenti azt, hogy számos kisebb horderejű kérdésben ne lett volna s ne lenne köztünk ellentét, illetve hogy lényegi kérdésekben hozott döntéseink viták nélkül születtek volna. A vita természetes és szükséges állapot, de mindenféle vitában döntő a tolerancia. Az egymás véleményének elfogultságok nélküli meghallgatása, a kulturált véleményütköztetés, a kompromisszumkészség. A szövetség vezetőivel például sokat vitáztam arról, hogy lehet-e kamarai tag a szövetség vezetőségében. Kezdetben mereven képviseltem azt az álláspontot, hogy a mi tagjaink ne legyenek ott is tagok, ugyanis a kamara az egész színésztársadalmat tömöríti és képviseli, a szövetség pedig a többi színházi szakma gyűjtőszervezete legyen. Aztán oldódott a merevségem, s elfogadtam a kialakult helyzetet, de csak azzal a feltétellel, hogy a szövetség színésztagei ne képviseljenek más álláspontot, mint a kamara, a szövetség csak velünk egyezkedjen.

- *S milyen a kapcsolatuk a szakszervezettel? Különös tekintettel arra, hogy az érdekvédelem - más-más súllyal és értelmezésben - mind a három szervezet céljai között szerepel.*

- Mindegyik szervezetnek meg kell találnia a maga feladatát. S tulajdonképpen szép lassan meg is találja. A szakszervezet nagyon fontos és hasznos, mert minden olyan kérdésben, amelyhez jogi és gazdasági ismeretek kellenek, ők tudnak a legjobban intézkedni. Mi ezekhez nem értünk, s ma sem értünk eléggé, de nem is az a dolgunk, hogy a hivatali, adminisztratív ügyintézés fogásait elsajátítsuk. Egymást segítve kell ennek a két szervezetnek is együttműködnie, s mi is sok dologban tudunk nekik segíteni - a színház érdekében. Például nagy vívmány, amit a szakszervezet elért: a televízió a műsorok utánjátszásáért a résztvevőknek fizetni köteles, bár csak az 1985 után készült művek esetében. Ha előzetesen konzultáltak volna velünk, akkor talán ki lehetett volna küszöbölni ezt a megkötést, mert érvelni tudtunk volna amellelt, hogy a színészek nagyon értékes rétege - amelyikhez talán magam is tartozom -, 1985 előtt hozta létre az életművét a tévében is, s ezt a réteget nem lehet ezzel az intézkedéssel ily módon diszkriminálni. Talán megint a szemérmességem akadályozott meg abban, hogy erélyesebben lépjek fel ez ellen a hátrányos megkülönböztetés ellen.

- *Visszagondolva az elmúlt két évre, mit sikerült megvalósítani abból, amit maguk elé tűztek, és mit nem?*

- Nem volt pontokba szedett kívánságlista. De azt hiszem, sok mindent elértünk. A legfontosabbnak azt tartom, hogy fennmaradtak a színházak, a munkahelyeink. (Még akkor is, ha nőtt a munka nélküli színészek száma.) Ezzel függ össze, hogy sikeresek voltak a kulturális és pénzügyi kormányzattal folytatott tárgyalásaink, ezáltal egy időre biztosított a színházak dotációja. Mert még sokáig az államnak kell fenntartania a színházakat. Mecénások ugyanis nincsenek, szponzorok is alig, s ha vannak is, mindig fennáll a veszély, hogy támogatásukért cserében valamilyen ellenszolgáltatást várnak, vagy bele akarnak szólni a színházak dolgaiba. Az állam komoly felelőssége, hogy fenntartsa a színházakat, s úgy tapasztaltam, hogy eddig a kormányzat betartotta, amit ígért. De a kormányzatnak másban is segítőtársnak kellene lennie. Mindenekelőtt a közalkalmazotti törvény felülvizsgálatában. Sürgősen ki kell dolgoznunk azokat a követelményeket, amelyeket a színházi munkában lehet és szükséges érvényesíteni, hiszen a színházban dolgozók, a színészek nem közalkalmazottak. Nagyon fontosnak tartom még, hogy nem a színészi fizetések emeléséért harcoltunk, hanem a színházak jobb működési feltételeiért, s csak ezen belül, közvetve a színészi jövedelmek növeléséért.

- *Tud-e a kamara a rászoruló színészeknek, például az átmenetileg vagy hosszabb ideje munka nélkül maradottaknak, anyagi támogatást adni? Egyáltalán: milyen anyagi alapja van a kamarának?*

- Létrehoztunk egy alapítványt - ez sem volt könnyű -, illetve a tagdíjakból befolyó jövedelmünkkel gazdálkodhatunk. Ebből még nagyon kevésre futja, kevés segítséget tudunk nyújtani.

- *Mi az, amit mint leköszönő elnök a kétéves munka tapasztalatai alapján az új vezetők figyelmébe ajánl?*

- Először is mindent el kell követni, hogy ne legyen széthúzás. Ha nincs összhang, ennek ezekben a nehéz időkben súlyos következményei lehetnek. Mindenkinek meg kell éreznie és értenie, hogy a kamara értük van, az övék, s hogy egységünkben hatalmas erő rejtőzik. Az egység persze nem uniformizáltság, az egység nem zárja ki, sőt feltételezi a vitákat, de azt is, hogy a kollégák ne a büfében hóbörögjenek, hanem segítsenek. Ki-ki ahol és ahogy tud. Többek között abban, hogy miként Kaposvárott, másutt is határozott és felkészült partnerei legyenek színházuk vezetésének a kollektív szerződések megkötésekor. S nem győzöm eléggé hangsúlyozni: ahogy eddig is minden eredményünket - a legkisebbeket is - a szövetséggel és a szakszervezettel együttműködve tudtuk elérni, így ezután is ez az egyetlen megoldás. És még valami: tolerancia, tolerancia, tolerancia. Ebben az intoleráns világban ez a fennmaradás egyetlen esélye. Hogy a kamarán belül s azon kívül egyaránt tudjunk egymással beszélni.

[...]

Színház, 1992. november

Varsa Mátyás: Játszik az arc (Részlet)

[...]

Bátran állíthatjuk, hogy a megidézett színész nemcsak „megható”, de „megrázó”. S ha jobban szemügyre vesszük a szöveget, feltűnik, hogy az arc elsápadása, a vonásokon megjelenő rémület, a képzet kísérése kifejezetten mimikai jelenlétre, testi megközelítésre utal (az arc is test, testünknek izmokkal legsűrűbben ellátott része).

Életem egyik legnagyobb színházi élménye Töröcsik Mari alakítása volt Peter Weiss *A luzitán szörny* című darabjában. A darab dél-afrikai bennszülöttek és a luzitán diktátor küzdelméről szól. Töröcsik Mari egy falusi néger asszonyt játszott - festék nélkül. Volt egy monológja. Nem is monológ, egyszerű árlista arról, mi mennyibe kerül, minden milyen drága. Az utolsó mondat így hangzott: „Új szoknyát kéne vennem..., tizenyolc escudo... És a faluban senki sincs már a mieink közül”. A mondat elején Töröcsik Mari szája megrezdült, s kétfelé kezdett húzódni, azzal a jellegzetes töröcsikmaris mosollyal, amelyről nem lehet tudni, sírás vagy nevetés követi. A rövid mondatot két röpke pillanatra megtörte, de mindkét megállás után továbblibbent a szája. Mire végére ért a mondatnak, a kinyíló arc teljesen sima lett, csakúgy ahogy a kifeszülő száj is. A nézőtérén megült a csend. Közben a színpadon, Töröcsik Mari mimikáján a sírás rándulásai kerekedtek felül. A végtelen süket csendben legördült arcán néhány könnycsepp, most már végleg elmosva a mosolyt. A színésznő kicsit állt a némaságban, aztán finom ujjaival megigazította vállkendőjét, fázósan összehúzta magán és színpadi dolgára indult. Sokszor láttam az előadást. Ez a pillanat minden alkalommal ugyanúgy játszódott le. A száj mindig ugyanúgy húzódtott sírásra, a könnycseppek ugyanúgy legördültek, a nézők mindig döbbenetben ültek. Megkérdeztem Töröcsik Marit, jól láttam-e, hogy ő ott a mimikájával kezdett sírni? „Ez azért van, mert én úgy dolgozom, mint egy óra” - válaszolta: s hozzátette: „Fiatal színésznő koromban három dolgot nem tudtam: sírni, felszabadultan nevetni és kiabálni.” A sírás fiziológiai folyamatát koncentrációval, sok gyakorlással találta meg. „Ezért amikor a színpadon sírnom kell, le szokott gördülni néhány könnycsepp is.” *A luzitán szörny*-beli pillanatáról még ezt mondta: „Itt meg akartam hosszabbítani, ki akartam nyújtani a pillanatot, egy képet akartam kisugározni, és mint egy fényképet átadni a nézőknek, hogy vigyék haza magukkal az előadásról.” Szavai érdekesen csengenek össze azzal, amit Rakodczay ír ellenkező előjellel a hangszínésről, aki „az ijedtség, a rémület groteszk vonásait, a bosszú és a sötét melancholia *maszkját* képtelen pillanatnál tovább megtartani.

Ismét a Töröcsik Marival folytatott beszélgetésből idézek: „Nagyszerű dolog, hogy a gyerekek (a Főiskolán) asztalokat ugranak át, de sokszor elgondolkodom rajta, hogy azt is meg kellene tanítani nekik, hogyan és miből születik egy gesztus.” Neki például mostanában nagyon tetszett, ahogyan Mertz Tibor próbált a szolnoki *Liliomfiban*. Mertz női szerepet játszott. Nem illegette magát, nem tett semmi olyat, amit ilyen esetekben férfiszínészek csinálni szoktak. Sokáig halkán mondta a szöveget, a külső szemlélő számára úgy tűnhetett, mintha nem is próbálna. De belül dolgozott közben. Arra figyelt, hogy se hangban, se mozdulatban ne csináljon semmi olyat, amit nem érez igaznak. És amikor igazából megmozdult és fennhangon megszólalt, akkor frenetikus volt. A következő kérdésem az volt Töröcsik Marihoz, hogy mit érez, amikor elkap valamit, egy mozdulatot, egy figurát vagy egy mondatot? „Olyankor csönd lesz. - De ki lesz csöndben? - A közönség. - Próbán nincs közönség! - A kollégák... vagy... nem tudom, csönd lesz.” Ide illenek Peter Brook szavai: „A színész jelenlétének súlya, figyelmének, tekintetének minősége részben titokzatos jelenség - de csak részben! Nem teljesen független tudatosságától és elhatározásától. Ha sikerül

önmagában bizonyos mennyiségű *csend*et teremtenie, akkor szert tehet erre a 'jelenlétre'. Az, amit szent vagy láthatatlan, színháznak nevezünk, éppen ebből a *csendből* születhet meg; *ebből kiindulva találhatjuk ki a legkülönbélebb gesztusokat.*” Jacques Copeau: „Mondok a színésznek valamit. (...) Próbálja - nem megy. (...) Látom, hogy arca szinte görcsbe rándul, a hangja remeg, mimikája összefüggéstelenné válik, mert el akar érni valamit, de a rengeteg befolyás majdnem megfojtja. Valahol az űrben, a bizonytalanban kiindulópontot keres. Úgy hiszem, a baj ott van, hogy nem tudja magában a csöndet, a nyugalmat megteremteni. A csöndből, a nyugalomból kell kiindulni. Ez az első pont. A színész tudjon hallgatni, figyelni, felelni...”

Egressy Gábor is foglalkozik ezzel a kérdéssel: „Aki a testgyakorlat magas iskoláját sikerrel végzi be, tudni fogja, hogy maga a legegyszerűbb *állás* a lélek legnyugodtabb helyzetében sem képez élettelen szobrot, hanem némán is beszélni fog jelleméről, s arról, ami bent az élet forrása körül *történik, történt* vagy *történni* fog.” Más szavakkal pontosan ugyanezt mondja száz évvel később Copeau: „A valóságban, ha csak nem éppen ezt akarja az illető - nincs is igazán mozdulatlan színész. A tökéletesen mozdulatlan színész olyan, mintha ott se lenne. A kifejező mozdulatlanság, vagyis az, amely csírájában tartalmazza a következő akciót, nagyon is érthető a néző számára. Az a mozdulatlanság, amely után szelíd gesztus következik, nem azonos azzal, amely heves mozdulatot előz meg, és az, amely hirtelen mozdulatot készít elő, nem azonos azzal, amely lassú. (...) Meg kell tanítani őket (tudniillik a növendékeket), mi a különbség a közömbös és a kifejező mozdulatlanság között. Tapasztalni fogják, hogy minden esetben más a belső tartás és más a fiziológiai (keringési, izom-, ízületi) állapot.” „Egressy óta színészetünk nem áll mimikai alapon - írja Rakodczay Pál 1911-ben. - Hiába jártak itt a nagy olaszok is. A legfőbb elvet nem sajátítottuk el tőlük. De hisz éppen az elv az, amit legritkább esetben tanul el valaki mástól. Mert ehhez szellem kell, sőt nem kis szellem kell.” S Egressyt idézi: „Ne azt tanuljuk el a lángelmétől, hogy hol állott, hol ült, mikor mit tett, s mikor hogyan: mert hiszen ennyit a majom is megtanulhat, a papagáj nem kevésbé, hanem tanuljunk tőle elveket és műszabályokat. Kísérjük a nagy szellemet művészetének vezérfonalánál fogva indokról indokra, visszafelé azon pontig, honnan kiindult, az érzés és fogalmazás azon kezdő pontjáig a végett, hogy megismerjük lelke járásának nyomait s követhessük az utat, melyet ő követett, vagy tört magának, ama csodálatos, mint fáradalmas utat, mely a szellemi kezdőpont és azon gyakorlati végpont között van, hol a gondolat megtestesülve lép elő a színész művészetében.”

Színészetünk ma sem áll mimikai alapon. Évtizedek kellene hozzá, hogy színészeink megtanulják - saját maguktól -, hogy testük engedelmesen kifejezze a belső történéseket, s válaszolni tudjon az őt ért hatásokra. Henry Wallonnál a testtartás egyidejűleg idomulás a másik testtartásához. Az izomfeszültség állapota elválhatatlan összeköttetésben van emócióinkkal. (Ez az oka sok hiányosságunknak, többek között annak, hogy oly nehezen tudunk kilépni a naturalizmus és a kisrealizmus fogságából. Dísztlet és jelmez tervezése megy minden modorban, a baj ott kezdődik, amikor a színész belép a színpadra. Ezért okoz szinte megoldhatatlan problémát valamely Weöres-darab vagy például a *Csongor és Tünde* előadása. Félreértés ne essék, mimikai alapra a naturalista színésznek is szüksége van (volna), de ott elmegy, ha nincs, lehet a hangja, teste merő görcs, azt lehet mondani - ilyen a naturalizmus).

Megfigyeltem kiváló színészeknél, hogy a kezüket igyekeznek mindig puhán, ellazítva tartani. Mindig eszembe jut ilyenkor, amit Sztanyiszlavszkij mond: „Az ujj a kéz szeme”. - És Dullin egy gyakorlata: „Próbálja ki kezével a meleg víz hőfokát. Tapintson durva kelmét. Tapintson selymes, nagyon lágy kelmét.” Főként előadások elején, amikor a színészek még nem melegednek bele a játékba, vagy a próbákon érzékelhető valamiféle robbanás előtti helyzet az izmokban. Különösen olyankor, amikor elindítanak valamit. Az izmok megfognak, de ki is lazítanak. Az izmok a feszülés és a lazítás határán balanszíroznak. Megkérdeztem Törőcsik Maritól, hogy mi a véleménye erről. „Az életben mindig lazák vagyunk, nem?” -

kezdte a választ, majd elmesélte, hogy egyszer Kálmán György megnézte őt a *Cserepes Margit házasságában* és megdicsérte. Egy széken ülve, előrebukva, nagyon intenzíven beszélt, de Kálmán megfigyelte, hogy a keze akkor is szép lazán lógott le kétoldalt, és ezért dicsérte meg. Ezt követően Törőcsik Mari váratlanul felállt, megragadta a nyakamat és így szólt: „De ha például valakinek nekitámadok, és dühömben vagy kétségbeesésemben elkezdem fojtogatni, akkor megfeszül végig az egész testem.” (Megjegyzem, egy presszóban történt mindez, s a vendégek kezdettől érdeklődően, aggodalmaskodva figyelték a jelenetet.) Miközben én két pehelykönnyű kezet éreztem a nyakamon. „De igazából nem fojtogat, a keze laza marad” - mondtam. „A kezem laza marad - felelte az asztal fölött fojtogatva -, de az egész testem végig megfeszül.”

[...]

Színház, 1992. december

Bóka B. László: Konzervérzelmek
Tennessee Williams: Üvegfigurák
(Részlet)

[...]

Taub a tőle megszokott mívességgel összerendezi, de tovább már nem kívánja gondolni a nyilvánvalóan továbbgondolandókat. Konzervmegoldásokat kínál, sodortatja magát az általános és kényelmes magyarázattal, amit a darab címe sugall. Üvegfigurák, amelyeken bárki átláthat. Egy lány, aki üvegfiguráinak szivárványcsillogásán át egy tisztább világ értékeinek titkos, de a nézők számára felismerhető hordozója. Törőcsik Mari Amanda Wingfield szerepében: „törőcsikes”. Sír, nevet, kacag és megsértődik, ahogyan elő van írva. Nem okoz csalódást. Nem küzd, nem szenved. Van. Pontos, mint egy svájci óra.

[...]

Tennessee Williams: *Üvegfigurák* (szolnoki Szigligeti Színház) Fordította: Szántó Judit. Díslet: Szegő György. Jel-mez: Németh Ilona. Rendezte: Taub János. Szereplők: Törőcsik Mari, Moldvai Kiss Andrea, Mucsi Zoltán, Kerekes László.

Színház, 1993. augusztus

Kovács Dezső: A bohóc műtermében
 Shakespeare: *Vízkereszt vagy amit akartok*
 (Részlet)

[...]

A fáradt és filozofikus hangvételű előadásban szinte önálló életet él három színes és mozgalmasan gazdag, valódi Shakespeare-alak: Garas Dezsőé, Töröcsik Marié és Iglódi Istváné. Töröcsik Máriaként és félmaszkba bújtatva, Fábián szolgaként könnyű léptekkel, virgoncan szaladgál, kópés, üde humora szint és elevenséget visz a játékba. Garas félnótás Sir Tobyja kapatosan is józanabb, mint a magukat szüntelenül önfegyelmező álszentek. Elázottan rogyadozik, és szabad utat enged testi működéseinek; hitelesen hozza a részegen is eszénél levő bölcs clown figuráját. Iglódi kerekre nyílt szemmel, bávatag tekintettel követi társa instrukcióit, csetlik-botlik, miközben alig veszi észre, hogy szüntelenül átverik, s a bolondját járatják vele. Három leleményes és mélységesen emberi színészi alakformálás - igaz, jórészt az előadás egészétől elváló betétekben. Pillanatokra önállósuló örömszínház, amelyen átsugárzik a játékosok erőteljes egyénisége. Kis túlzással azt is mondhatnánk: értük volt érdemes létrehozni ezt a felemásra sikerült bemutatót. Persze a sziporkázóan szellemes epizódok sem feledtethetik a produkció koncepcionális bizonytalanságát. Mint ahogy a rendezői következetlenségek sem homályosíthatják el e figurák gazdagságát, sugárzó erejét.

Shakespeare: *Vízkereszt vagy amit akartok* (Művész Színház) Fordította: Mészöly Dezső. Dísztlet: Helmut Stürmer. Jelmez: Lia Mantoc. Zene: Matthias Thurow. A rendező munkatársa: Robert Sturm. Dramaturg: Szeredás András. Rendező: Vlad Mugar. Szereplők: Mertz Tibor, Varga Zoltán, Nagy Gábor, Mészáros István, Garas Dezső, Iglódi István, Eperjes Károly, Gáspár Sándor, Hernádi Judit, Bánsági Ildikó, Töröcsik Mari. Továbbá: Éliás Anikó m. v., Hámosi Eszter m. v., Vekerle Andrea m. v., Ligeti Attila m. v., Ruszina Szabolcs m. v., Tucker András m. v., Virág István m. v.

Színház, 1994. január

Koltai Tamás: Vasziljev-tonett
 Fjodor Dosztojevszkij: A nagybácsi álma
 (Részlet)

[...]

Négy színész lép ki a Művész Színház térdig leeresztett függönye mögül az előszínpadra. Leülnek az odakészített tonettszékekre. Baloldalt, elől, szemben velünk Udvaros Dorottya, simára fésült hajjal, arcán Gioconda-mosollyal, a premier plan kirakati közvetlenségének kitéve. Mögötte egyvonalban Eperjes Károly profilban, székéről kissé lecsúsztatva, előre nyújtott lábakkal, hanyag tartásban, tekintetét rászégezve a vele szemben, középen ülő Törőcsik Marira. Törőcsik ülése csupa belső mozgás, tartása merő nyugtalanság, szeme tüzesen csillog, jelenlétének dinamizmusa figyelmünk centrumába helyezi. Tőle jobbra és kissé hátrébb, egy lépcsőfokkal följebb Tóth Augusztina ül pipiskedve, izgékonyan, átlós irányban megtörve a másik három szereplő derékszögű, horizontális vonalait. Udvaros alig szól, néha profillal fordul Törőcsik felé, halvány Gioconda-mosolya fölerősödik, belső érdeklődést, eufóriát áraszt. Eperjes nem változtat tartásán, szentelen lazasággal mesél egy történetet. Törőcsik követelőző metakommunikációval kényszeríti ki a mesélést, gesztusai élénkek, egész lényét átjárja a felfűtött érzelem és az agitatív, túlaradó erőszakosság. Tóth Augusztina időnként csiklandósan fölnevet, kuncogó futamokkal kíséri a jelenetet. A jelenet mintegy húsz percig tart. Közben egyik szereplő sem áll föl.

A zeneileg fölépített kvartett az első tétele Anatolij Vasziljev Dosztojevszkij-rendezésének, és amellet, hogy tökéletesen szituálja, egyben hangszereli is a darab főszólamait. Törőcsiké a vezérmotívum, Udvaros a nyugodt ellenpont, Eperjes variációt visz a főtémába, Tóth Augusztina a kíséret.

Ez után megy föl a függöny a Művész Színházban. A *nagybácsi álma* című Dosztojevszkij-elbeszélés lényege röviden összefoglalható. Marja Alekszandrovna Moszkaljova (Törőcsik) szépséges lányát, Zinát (Udvaros) az öregedő K. herceghez akarja feleségül adni, akiről az a hír járja, hogy gyengeelméjű, ráadásul alkatrészekből összerakott „utánzat”, rugókra jár, biceg, szeme üvegből van, parókát és fűzöt visel, de a herceg unokaöccse, Mozgljakov (Eperjes), akit Zina többször kikoszorózott, elhiteti a nagybácsival, hogy csak álmában kérte meg a lány kezét, így az esküvő füstbe megy. A történethez tartozik még egy szegény, tüdőbeteg tanító, Zina szerelme, aki Marja Alekszandrovna szerint a herceg pénzéből meggyógyíttathatná magát, és feleségül is vehetné Zinát, mihamarabb az - föltehetően hamarosan,- megözevgyül. A botrányos körülmények között kudarcba fulladt hercegi leánykérését követően nemsokára a tüdőbeteg tanító és maga a herceg is meghal. Három évvel később, az elbeszélés epilógusában Mozgljakov „a legtávolabbi kormányzásában”, a főkormányzó gyönyörű feleségeként látja viszont Zinát egy bálon, és megdöbbenésében - némiképp Anyegin modorában - több órán át bámulja, festői tartásban, egy oszlopnak támaszkodva, miközben „a komor-szórakozott kifejezés, az ádáz, mefisztói mosoly egész este nem tűnt el arcáról”.

A dramatizálás - erre vonatkozó külön információ híján is kitalálhatóan Vasziljev munkája - úgy sűríti dialógusdrámába az elbeszélés anyagát, hogy „számít a rendezőre”, akinek majd a legfőbb törekvése lesz helyet hagyni a színésznek. Dosztojevszkij amúgy is hosszú dialógjai az adaptációban még inkább elhatalmasodtak, fölszívták magukba az epikai anyag egy részét - Zina és a tanító története például Marja Alekszandrovna terjedelmes anyai monológjába költözött -, módot adva ezzel a színésznek az időben kiterjedt jelenlétre, és ezáltal személyiségének a szerepben való fokozatos kiterjesztésére. Az előadás legfontosabb kategóriája az *idő*; nem a mintegy három és fél órás tiszta játékidő, amit a bemutató főként

szakmai közönsége hisztérikus intoleranciával utasított el, hanem a belső idő, a szerepben való létezésre szánt, a megszokottnál sokkal lazábban kezelt „jelenléti idő”, ami arra kényszeríti a színészt, hogy teljes egyéniségével töltsse ki a szerep birtoklásához rendelkezésére álló kereteket. Vasziljev rendezésében nem a hagyományos értelemben működik a lélektani realizmus, nincs végszavazás, nincsenek fizikai cselekvésekben, mozgásban, akcióban föloldott kapcsolatok - ezek a támasztékok szinte teljesen hiányoznak az előadásból. Vasziljev színészei magukra vannak hagyva (ami nem azt jelenti, hogy a rendező nem akar tőlük semmit, ellenkezőleg, nagyon is tudja, mit akar), viszonzásul korlátlan szabadságot kapnak, amit intenzitásuk fölfokozására, jelenlétük bensőségessé tételére kell fölhasználniuk. Veszélyes manőver; ha a színész belül „üres”, az eredmény katasztrofális lehet. Ellenkező esetben viszont a megszokottnál összehasonlíthatatlanul gazdagabb, tartalmasabb a színészi présence, a szerepben látszólag tétlenül elidőző színész belső folyamatokat bont ki, de nem szerepet épít, hanem személyiségét állítja pellengérré, intuíciónál egyesíti a rendelkezésére álló szituációval - mintegy önmagát örökíti meg a szerepben.

Törőcsik gesztusrendszere, energikussága, racionális érvkészlete, agitativ vitakészsége szinte átfeslik Marja Alekszandrovná machiavellizmusába, öngerjesztő szónokiasságába, amivel a lányát kiárusítani készülő dáma valósággal önmaga hatása alá kerül, képes elhinni saját immoralitásáról, hogy a legeszményibb humanizmus. Udvaros nyugalma, figyelme, önvizsgáló érdeklődése a dolgok iránt, szeszélyes hajlama az intuícióna, a gyors hangulati változásokra, impulzivitása, elragadtatottsága, ösztönös sodródása az érzelmi hullámokon, s mindezekben túl erős képessége a tartás megőrzésére ott van a Dosztojevszkij szerint „felhők között élő” Zina büszkeségében, emberi komolyságában és titokzatosságában, ami nem leplezi le, miért megy bele a herceggel kötendő házasságba. Ez utóbbit némileg megmagyarázza Garas Dezső szerepfölfogása. A rendező és a tervező, Igor Popov megkonstruálta a nagybácsi figuráját. A hosszú fekete parókával, kis hegyes szakállal, fölkkunorodó bajusszal ellátott, csigaszerkezettel, emeltyűvel ékes páncélba, vastag sodronykesztyűbe öltöztetett, féllábprotézises herceg nemcsak Dosztojevszkij leírásának és a nyomában készült illusztrációnak felel meg, hanem annak a „középkori lovagnak” vagy „trubadúrnak” is, aki a „félkegyelmű” mélyén rejlik. A herceg egyfelől „szerkezet”, másfelől ember és színészi bravúr, hogy Garas a kettőt együtt tudja megmutatni, sőt többet, az együgyűségben a galantériát, a selypegő, pösze, mechanikus klisékben beszélő, mások mondatait helybenhagyólag ismételtető papagájemberben (gyanítom, hogy a szájában is protézist visel) az ártatlan, érzékeny, az életet mintegy álomban élő, könnyen sebezhető, gyermeki lelket. Színészi lehetőségei merőben korlátozottak: bejön, leül egy tonettszékre, bal lábát fölrakja az előre odakészített apró zsámolyra, jobb kezét elhelyezi az ölében. Ettől kezdve csaknem mozdulatlan marad, legföljebb szapora fejrázással és szemforgatással utasítja az inast, hogy tegye a teát az asztalra. A bábokként viselkedő átlagemberek között Udvaros belső magányát takargató Zinája egyedül ebben a bánat képét viselő, nevetséges gépemberben fedezi föl a vigaszra szoruló humánus értéket; talán ezért is megy bele a házassági kalandba, amelynek kudarca s a megbántott herceg látványa megrendült monológgra készíti a darab végén.

Vasziljev és Popov meztelen színpadi teret használ a játékhoz, a természetes környezetrajz legkisebb igénye nélkül. („A művészet felette áll a naturának”, mondja egy helyen, nem véletlenül, Garas, a „gépember”.) Erre a színpadra nem lehet „szerepben”, szituációban bejönni, a szereplők hosszú járással, civilben érkeznek (és távoznak), miközben a műszak átrendezi a tonettszékeket. Az utóbbiak az előadás szerkezetét meghatározó tényezőkké válnak. A színészek rendre - olykor a jelenetet megszakító éles cezúrákkal - fölkapdossák őket, és miután áthelyezték a színpad valamely másik pontjára, újra rájuk telepednek. Ez többször és látszólag irracionális rendszertelenséggel történik, holott jelenetszervező

funkciója van, és meghatározza a játék dinamikáját. Az előadás legnagyobb hatású jelenetsorában, Zina és Marja Alekszandrovna hosszú dialógusában a székek koreográfiája kijelöli az összecsapás szekvenciáit. A teljes jeleneten belül többször változik a két szereplő egymáshoz való kapcsolata; az alá-fölérendeltség kölcsönös viszonyát, az érzelmi-indulati változásokat a székjáték strukturálja: leállítja, újraindítja, lassítja, előre lendíti. A viadal forrponjtján a két szereplő hátul kirohan a színről, mint egy megrendezett abgangban. Az „operai” kettőst a közönség megtapsolja, de a színésznők közben visszajönnek, és folytatják a duettet. Vasziljev provokáló trükkje.

Sok hasonló csúfondárosság van az előadásban, amit tetszés szerint lehet (de szerintem nem muszáj) értelmezni. A törpe inasok, akik emelvényről adják föl a kabátot - vagy eléjük kell térdelni. A díszlet a középkori lovagvár apró makettjével és az „általános” világítással, egy románc Guadalquivirrel, amit Dosztojevszkijnél emlegetnek. Tűzijáték és légcsavaros bicikli, amelyen a leskelődők a levegőbe emelkedve, látcsövön kukkolják a cselekményt. A várható leánykérésre összejön a pletykaéhes nőtársaság, és Moszkaljov, a ház képletes ura, akinek a zsarnok Marja Alekszandrovna hallgatást parancsol. A szerepet Darvas Iván játssza a maga elegánsan ironikus kívülállásával; s miután annak, aki hallgatásra van kényszerítve, egyszer meg kell szólalnia, Vasziljev beiktat a számára egy fölolvast az *Ördögökből*. Ezzel látványosan kilép az elbeszélés világából (ahová tulajdonképpen be se lépett), és színházi fricskát pöccint az orrunkra. Minthogy az előadásban senki sem hal meg, s a játék a csalások lelepleződésével végződik, Eperjes hanyag Mozgljakovja egy oszlophoz dőlve fölidézi a regény befejező jelenetét. Törőcsik még utoljára elkápráztat Marja Alekszandrovna kiapadhatatlan energiákból táplálkozó, eruptív önigazolásával, majd Udvaros és Garas, *mindketten szereppéldánnyal* a kezükben, formálisan kilépve a szerepből (s nem azért, mert később kapták meg az utolsó jelenet szövegét, ahogy a naiv szakma föltételezte), átlós irányban, a szereplők feje fölött csöndes üzenetet váltanak egymással. „Maga volt itt az egyetlen erkölcsös ember”, valami ilyesmit mond Garas, *majdnem* a saját hangján, és kimegy a színpadról, anélkül, hogy bicegne. Az embereket végső soron nem lehet hülyére venni, közli velünk szerényen Anatolij Vasziljev, az utóbbi idők legpolemikusabb és legelszántabb előadásában, amely olyan célirányos, letisztult, végleges és kényelmetlen, mint egy tonettszék. A szakma és a közönség renyhébb fele nem tudta lenyelni, megakadt a torkán. Elszokott tőle, hogy miközben egy évad során tízezerszer megy föl a függöny, néhány estén történik is valami.

Dosztojevszkij: *A nagybácsi álma* (Művész Színház) Fordította: Morcsányi Géza. Díszlet-jelmez: Igor Popov. Zene: A. Sz. Dargomizsszkij és Selmeczi György. Rendezőasszisztens: Bencze Zsuzsa. Munkatársak: Háy Andrea és Kozma András. Rendező: Anatolij Vasziljev. Szereplők: Törőcsik Mari, Darvas Iván, Udvaros Dorottya m.v., Garas Dezső, Eperjes Károly, Meszléry Judit, Tóth Auguszt, Mészáros István, Martin Márta m.v., Málnai Zsuzsa m.v., Dancsházy Hajnal m.v., Széles Anna, Házi Tánya, Buza Tímea, Makarész Rita, Radó Szilvia, Pánti Eszter, Hajdu Lajos István, Petrovszki János, Buszina Szabolcs.

Színház, 1994. július

Bérczes László: Tisztelet a tehetségnek
Töröcsik Mariról

Hol a határ az illúzió és a valóság, a színpad és a nézőtér között? Mindig ott van-e ez a határ, ez a fal? Valószínűleg igen. De az a törekvésem, hogy megteremtsem azt a látszatot, mintha ez a határ eltűnt volna. /Anatolij Vasziljev/

Láttam a Művész Színházban a zseniális Anatolij Vasziljev Dosztojevszkij-adaptációját, *A nagybácsi álmát*, és megcsodálhattam, hogy Töröcsik Mari nagyon tehetséges színésznő. És tehetséges mellette Garas Dezső és Udvaros Dorottya, és Eperjes Károly és Darvas Iván is. Tudom, igen, hogyan tudnám, ezekről a nagy színészekről ilyen megállapítást tenni sértéssel felér. (Nem így hangzik ez persze a főiskoláról kikerült Tóth Augusztá esetében: ő tehetséges, ez csak természetes.) Csakhogy van ám egy furcsa dolog ezzel a bizonyos tehetséggel, amivel a sors a kiválasztottjait áldja (vagy veri - ezt ők tudják, én nem tudhatom). Hogyan is szokott ez egyébként lenni: először friss, hamvas, üde stb. - és tehetséges színész(nő)ről beszélünk; aztán jön *a nagy színész(nő)*; aztán még mindig nagy és egyre inkább az - csakhogy közben eltűnik-elillan valahol az az egyszervoltánigazsemvolt tehetség, valahol a szinkron-, film-, rádió- stb. malomkerekekében, az élet úgynevezett hajszájában felörlődik, vagy éppen hogy a jó kis kellemes, berendezkedett komfortban felszívódik, illetve csak úgy, észrevétlenül eltűnik a sikerrel álcázott - mert álcázható -, unalomig ismert rutinban, rászáradt gesztusokban - és egyszer csak én, a néző is azon kapom magam, hogy unom azt, amit addig kívántam-vágytam újra látni, és most már csak (bocsánat, de így van:) szent tehenek illegetik magukat előttem, a deszkán, olyanok, akik elvesztettek minden kapcsolatot az élettel.

Gondoljunk csak néhány nagy öreg színészünkre - különben öregnek sem kell lenni, a tehetség eltűnése eleve öregít -, neveket nem írok, mert hiszen, hogy szavam ne feledjem, dicsérni jöttem egy nagyon tehetséges színésznőt, nem pedig temetni másokat. Szóval rövidre fogva: a tehetség nem örök kincs, azt bizony gondolni, ápolni kell féltőn és bizony vérrel és verítékkal - ezt persze tőle tudom-látom, tőle, a Színésznőtől. De ilyenkor, annyi tudással és tapasztalattal megtámogatva, ez a tehetség már nem az a régvolt, ártatlan, egykori. Nem, ez már az élet pezsgésétől, erejétől lüktető, felragyogó bölcsesség, maga a csoda. Ez mind szép és pátoztól fűtött, de hol a bizonyíték? Hát itt kellene letenni a tollat, mert a bizonyítékul használt leírás egyben rögzítés is, vagyis kimerevítése annak, ami él. Még ha a videokamera „pontosságával” rögzítem is a képet, az akkor is csak azt adja vissza, *ami volt*, ami már nincs. Ezért könnyebb rossz előadásról írni, mert annak lényege a változatlan, az üres ismétlés. Ami halott, az leírható, engedi magát leírni - de minek, hiszen az ott van?! Ami él, az csak érzékeltethető, érzékletessé tehető, akár papírba pecsételt szavakkal is. Ez képtelenül nehéz feladat - tehát kihívás, az egyetlen érdemes cél.

Olyan feloldhatatlan paradoxon, mint Vasziljev egész életszínháza. Utóbbi azt a mezsgyét próbálja felszámolni, ami élet és színház között húzódik (valóságosan vagy csak látszólagosan? - előadását és benne színészeit nézve nem tudom a választ). Nyilvánvalóbb, mert megmutatja magát e szándék akkor, amikor maga a választott téma, történet, dráma is ezzel a szándékkal íródott. Ezért lehetett sokkal egyértelműbb fogadtatása Vasziljev magyarországi bemutatkozásának 1987-ben, amikor is Pirandello *Hat szerep...*-ével aratott frenetikus sikert. Őt azonban, választott témától függetlenül, e határvonal megmutatása és felszámolása hajtja, mert így kérdezhet rá arra, ami végeredménytől függetlenül minden valamirevaló színházi alkotót mozgat: mi a színház?, mi az élet? Erre a határvonalra állítja, illetve ezen csúsztatja-lépteti ide-oda Vasziljev a színészt, aki aztán lába nyomával kijelöli, illetve eltapossa e vonalat. Mindez persze csak utólagos elmélkedés, a színpadon mindig

konkrét helyzet van. A színész nem elméletet játszik, hanem egyszerűen létezik egy helyzetben. A színházi előadások nagy részében ez a létezés csak imitálás, ő úgy csinál, *mintha*, és mi, nézők is úgy csinálunk, *mintha*, sőt ezt várjuk el.

A nagybácsi álmában más történik. Töröcsik Mari bejön - a nem egészen földig eresztett függöny alatti rés mutatja, hogy *csak úgy, civilben* besiet - és leül egy székre. Ül, vár ő, Töröcsik Mari. Aztán megszólal, azt mondja, Pável Alekszandrovics, azt mondja, Zina. Őt majd Marja Alekszandrovának szólítják. Ettől még nem kezd el, úgymond, Marja Alekszandrovnaként viselkedni - az a személy még nem is létezik, majd csak általa fog megszületni benne és bennem. Ül egyenes derékkel és feszülten figyel. Ez a figyelem igaz, ez történik most - de ez a figyelem egy bizonyos Gavrila herceg, a nagybácsi történetének szól. Erre reagál majd és magyaráz szavakat keresgélve. De ez nem a színész, aki a szöveget keresi, ez... ki is ez: egy Töröcsik Mari nevezetű személy, akit folyton Marja Alekszandrovának szólítanak, és aki meg akarja találni a legpontosabb fogalmazást, hogy kifejtse talán ostoba, de őszinte érveit a jobbagyfelszabadításról, Shakespeare-ről és a hercegről, akit egyre türelmetlenebbül és izgatottabban vár. Egész teste mozdulatlan, csak jobb keze jár a levegőben, ujjával egyfolytában sodorva-pergetve a semmit, mintha így tudná elcsípni és elhullajtani az éppen legmegfelelőbb szót. Aztán a bácsi darabjának említésekor felpattan, „ide kéne az ön bohózata!”, táncol, komédiázik - majd hirtelen megáll, körülnéz, a többiek mereven ülnek, jótékonyan mosolyognak, ő pedig picit elszégyelli magát, talán el is pirul, de tartja a mosolyt és gyermeki ártatlansággal, büntudattal, ám némi büszkeséggel leül.

Valami most már *történik, megtörténik - a színház?* -, és mi már belecsúsztunk, *belül vagyunk*, hiszünk Marja Alekszandrovának, aki - illetve nem ő, hanem Töröcsik Mari - feláll, fogja a tonettszéket és a következő jelenethez beállítja azt. Ez gyakran ismétlődik majd, sőt olykor a takarásból hoz be széket, holott lenne kéznél, máskor minden személy kisiet a színről, és a kellékesek rendezik át gyorsan a teret. „Elidegenítés” - mondanánk Brecht szavával, de nem erről, sokkal többről van itt szó. Vasziljev nem egyszerűen az úgynevezett valóságra figyelmeztet. Ő illúziót teremtés rombol egyszerre. Mindig újraindítja a színészt (és bennünket), aki közben egyre beljebb sodródik egy addig nem ismert valóságba, egy hittel átítatott, ha tetszik, magasabb rendű művészi valóságba. Ezért önmagából olyan színeket, hangokat, gesztusokat, mozdulatokat csal ki, amilyenekkel ő maga is talán először találkozik - és ez vonatkozik színészetünk egyik nagyasszonyára, Töröcsik Marira is. És az a színész - például Garas Dezső vagy Eperjes Károly - aki előző vagy következő nap egy másik előadásban saját - természetesen sikeres sablonjait ismétli, az itt, Vasziljev színházában szinte elvarázsolódik, mássá lesz, és elvarázsolja, mássá teszi azt a nézőt is, aki hajlandó a kényelmes, hátradőlős szemlélődésből kiszakadva intenzív figyelemmel belépni a játékba. A figyelem - a befelé figyelés és a másokra figyelés - megszépíti, megfiatalítja az embert. Udvaros talán soha nem volt ilyen szép, vagy Töröcsik ilyen fiatal (a jelzők itt most felcserélhetők), mert több mint egyórás kettős jelenetükben megmártóznak az élet szinte valamennyi sugarában. Teljes lényükkel önmagukra és a másokra koncentrálnak, természetes hát, hogy Töröcsik belépését megérzi a tőle távol, neki háttal ülő Udvaros (ez később megismétlődik Eperjes és Töröcsik jelenetében). Töröcsik-Marja jelenlétének olyan sugárzó ereje van, hogy az szinte fizikai erővel ajándékozta meg a színészt. Zina zokogni kezd, Marja eszeveszetten rohan felé, magától értetődően felugrik a majd' egy méterrel magasabb szintre és már játszik, álmodik, és repíti magával a másikat amúgy kisszerű és nevetséges spanyolországi álmaiba, ahol ez a gyönyörű lány majd boldog lesz a félkegyelmű herceggel.

Zina keményen ellenáll, Marja el-elhallgat, de a csendekben újraépítkezik és újrakezdi, nem adja fel. Zina tudja, és én, a néző, a jelenet harmadik résztvevője is tudom, hogy Marja csak játszik, csal, álmodik - és mégis, a kitartás és túróképesség határán már rég túl, egyszerűen hinni kezdünk neki. Állnak a színpad két részén, Zina rábólint a házasságra, Marjából kifut minden erő, áll ott és mosolyog, szeme csillog, kiperegnek a könnyei, „De

Zina, hiszen én szeretlek!” - szakad fel belőle, és tonettszéktől függetlenül már végképp összecsiszított úgynevezett valóság és úgynevezett színház.

Marja Alekszandrovna arcán majd újra végigcsorognak a könnyek, de ez már a vég lesz. Túl van már Zina meggyőzésén, túl a levakarhatatlan udvarlóval, Mozgljakovval vívott kemény küzdelmen, teljes a győzelem, színes papírok hullanak, tűzijáték szikrázik, „Madrid”, e makett-Hispánia lámpáskái kigyúlnak, a gyönyörű énekesnő is előrejön a háttér félhomályából, egy törpe hegedül, kicsi társa vigyázzba állva hallgatja őt, Marja-Törőcsiket pedig majd szétveti a diadal, egyfolytában viháncol, rohangál a térben, a mellét veri, az ajtófélfába kapaszkodva hintázik. Boldog. Aztán ül egyedül, szétesve, összeroppanva. A nagybácsi nem emlékszik a leánykérésre, azt ő csak úgy álmolta. A zseniális Marja-Törőcsik ezt az egyet nem vette figyelembe: a bácsi számára végérvényesen összekeveredtek-összegubancolódtak az álom és a valóság elemei. Egy idegen ember álmaira építette lánya és saját maga valóságát. Illúziót akart valóság helyett. Megoldás nincs, ő ezt tudja, ezért néhány erőtlén kísérlet után csak hallgat. Néz előre, a semmibe, arcán könnyek, zsong körülötte a provinciális középszer. Elszállt ereje utolsó foszlányait összekaparva még odavágja a hercegnek: „Félkegyelmű!”, aztán Marja Alekszandrovna kisiet a színről. Amikor Törőcsik Mari visszajön a tapsra, arcán boldogság, fáradtság és kétely. Vajon lesz-e ereje holnap, holnapután újratekdeni, újra komédiázni a herceg előtt, újra meggyőzni Zinát, hogy ez az egyetlen megoldás? A középszer zsong és biztos a győzelemben. Törőcsik Marinak pedig holnap újra kell kezdenie, tehetségesen.

Színház, 1994. július

Csáki Judit: A szakma művésze (Vita Töröcsik Mari Művész Színházáról I.)

A Művész Színházról lesz szó. Eddig ugyanis nem volt - legalábbis ebben a lapban. Igaz, míg zajlott a botrány, nem is szólhattunk bele, mert mire a véleményünk megjelenik, már megtörtént volna, ami megtörtént. Úgyis. De hát nemcsak ezért. Hanem mert nehéz megszólalni, sérelmek és sértések nélkül véleményt mondani erről a botrányról, amely csak picit a Művészé, és sokkal inkább a szakmáé. Azt gondolom, hogy a szakmánk elégtelenre vizsgázott a Művész Színház körüli botrányban; hogy a megnyilvánulók túlnyomó többsége - a kivételeket meg fogom említeni - magasröptű eszmefuttatásai vagy mélysuhanású indulatkitörései mögött saját érdekét érvényesítette, még hozzá farkastörvények szerint. Ehhez persze kellett, hogyne kellett volna, hogy a Művész Színházban durva hibákat kövessenek el. Mert amíg ez nem történt meg - pontosabban nem tört ki a botrány -, addig az ellenérzések, utálatok, érdek- és egzisztenciaféltések *kinyilvánítására* nem volt apropó. Mert a színházat sokan utálták már az első pillanatban; akik jelen voltak az első bemutatón, emlékezhetnek arra a jeges elutasításra, amely az előadást *megelőzte*. És azután is: ez a színház „csípte” a szakma egy részének - nagy részének? hangadóinak? - a szemét. A megszületés körülményei, a magas gázsikról terjengő hírek, a sprőd modoráról és besorozhatatlan természetéről is híres Schwajda György, a sztárok összegyülekezésére épült koncepció meg alighanem még számos - kitalálható és kitalálhatatlan - „ok” miatt már akkor vehemens ellenérzések vezettek sokakat, amikor ez a színház színpadon még meg sem bukhatott. És előtte, már a létrejötte előtt is kaján ellendrukk övezte; nem mintha annyira sajnálták volna a Sopronba mentett Mikót és az Arizonát - még az együttérzés is eltűnt akkor, amikor Mikóéknak sikerült politikai színezéket kenni erre az ügyre - ha ugyan emlékeznek még arra az MDF-es fővárosi atyára, aki Töröcsik diplomáját követelte.

Az önkormányzat akkoriban jószándékú volt, és ügyetlen; akarta a Művész Színházat, de érezte, hogy ennek komoly gazdasági-anyagi gátjai vannak. Marsall Miklós alpolgármester igazán nagyon akarta - tehát meglett. És józan szakmabeli nem is mondhatta akkor, hogy ne legyen. A kritika nagyokat vágott a Művész első évadjára - nagyobbakat talán, mint elsőévos színház lévén - érdemelte volna; egynémely kritikus ab ovo rühellte az egészet, meg hát az sem volt kifogástalan, amit a színház a színpadra letett. A pénzügyi botrány - melyet a sajtó úgy dagasztott, hogy bármely kánikulai uborkaszazonnak dícséretére válik - kiobbanásakor az önkormányzat eleresztette a gyepőt. Pénze nem lévén, nem tusolhatta el az egészet; sőt, a szakma egészére kiterjedő strukturális átszervezés egyre égetőbb szükségessége miatt afféle katalizátornak is vélhette kezdetben ezt az ügyet. Amely - rávilágítván a többi színház nyomorúságos helyzetére is - kiváltja és fel is pörgeti majd a szakma elvárható aktivitását ebben a kérdésben. Hiszen nem hagyhatják, nem engedhetik, hogy kiskorú társuk kimúljon, és ezzel „néma cinkossá” tegye őket.

A főváros illetékesei ezen a ponton rosszul számoltak. Se tér, se alkalom itt most arra, hogy az egyéb motívációkat is kifejtsem - az elmúlt választások eredményének hatása némely tisztségviselők egyéni politikai álmaira, ambícióira, reményeire, illetve a közlő önkormányzati választások előtt felmutatható kollektív bizonyítvány minősége -; a színházak, pontosabban vezetőik másként reagáltak. Csöppet sem óhajtották, hogy az ő bőrükre - értsd: az ő pénzükből, pontosabban az általuk is megkapható pénzből - mentse meg az önkormányzat a Művészt, de még csak szolidárisak sem óhajtottak lenni Töröcsik Marival, hanem hüvelykujjukkal lefelé mutattak. Azok is, akik jó, támogatandó és látogatott színházat vezetnek, azok is, akik hol jó, hol kevésbé jó, de mindenképpen eltartandó pici színházat vezetnek, meg azok is, akiktől házbért kellene kapnia az önkormányzatnak, ahelyett, hogy pénzt ad nekik olyan darabokhoz, melyekből másutt producerek meggazdagodnak. Szóval, amikor összegyűlt az istenek (színházigazgatók) tanácsa, és elpáholta Töröcsiket, Székely

Gáboron kívül nem szólt az eljárás ellen senki. (Ő a kivétel.) Volt, aki hallgatott, de miután elhangzott a legelső hozzászólás, melyben a hozzászóló - mint szokta - máris összefoglalta a végeredményt (lefelé mutató hüvelykujj), e hallgatás a vezérszónokkal, Kerényi Imrével való egyetértésnek is feltűnhetett, holott lehet, hogy szimpla félénkség volt. (Nem tételezem fel, hogy voltak olyan színigazgatók, akiknek egyszerűen nem volt véleménye.)

A Művész Színházat Törőcsik lemondása árán - melyhez alighanem a szakma ellenséges közönye (ez már eufemizmus) is éppúgy hozzájárult, mint a fővárossal való alku - kis ideig nem kell még bezárni; s ha a magyar malmokat nézzük, addig majd csak örölnék valamit. Széleskörű szerkezeti átalakításról azóta sem esik érdemi szó, az esetleges átszervezés következményeitől leginkább féltő színházvezetők igen vegyes képességű tagokból álló erős lobbikba tömörülnek (ez önmagában is érdekes: a saját színházukban kiváló minőségérzékéről gyakorta tanúbizonyságot tévő igazgató-rendezők effajta szervezkedésekben cseppet sem kényesek minőségérzékükre, s esetenként fölébük növvő famulusnak fogadnak el olyan kollégát, akit nemhogy rendezni, de még az előcsarnokba is alig engednének be a saját színházukban). Ezt persze nem művészetnek, hanem stratégiai-taktikai megfontolásnak hívják.

Ezaddig morálisan elégtelen, de szakmailag sem jobba helyzet. Az öröklött szerkezet kanonizált értékeihez (az állandó társulathoz, a repertoárjátszáshoz) való ragaszkodás szent szlogenné emelkedett, s *unisono* dalolja a színigazgatói kar. Eszembe sem jut valamennyiüket azzal vádolni, hogy a magyar színházművészet nevében saját színházát, sőt, saját színháza nevében a saját íróasztalát félti. Csak azt állítom, hogy rosszul politizálnak azok, akik valóban eltartandó, támogatandó repertoárszínházat vezetnek, és egy demagóg szakmai egység nevében mindenkinek azt követelik, ami csak keveseknek juthat. Hiszen ha történe végre valami, például az az ésszerűnek látszó fordulat, hogy az állam és a főváros néhány színház finanszírozásából részlegesen, lépésről lépésre kivonulna, akkor lehetne újraosztani a pénzt, mert lenne. De ha a látszólag osztatlan szakma (mely valós érdekei alapján természetesen megosztott) továbbra is tartja magát ehhez a destrukción alapuló „egységhez”, és legfeljebb kolumnás cikkekben közzétett verbális akrobatamutatványok formájában hallatja hangját, akkor valóban nem marad más, mint a lassú döglődés, az örökös siránkozás és a Művésznak esetleg juttatható húszmillió fölötti, gyatrán álcázott irigykedés. Elnéztem az elegáns premiértársaságot az Új Színház nyitóelőadásán. Jó hangulat volt - vagy csak én nem vettem volna észre valamit? Azt, mondjuk, hogy - bár az öreg hölgy zsebe majdnem üres - III családja már költi a fejpénzt?

Színház, 1994. december

Mészáros Tamás: Kinek a morálja? (Vita Törőcsik Mari Művész Színházról II.)

Azt ígéri a Színház decemberi vezető publicisztikájának szerzője, Csáki Judit, hogy írásában „a Művész Színházról lesz szó”. Mégpedig afféle zárszó: hiszen „míg zajlott a botrány, nem is szólhattunk bele, mert mire véleményünk megjelenik, már megtörtént volna, ami megtörtént”. Helyes: lássuk hát a szakmai szakfolyóirat áttekintő elemzését, most, hogy a dolgok alighanem áttekinthetőek már. Feltehetően nemcsak a szakma, de a szűkebb, „színházomán” közönség is érdeklődéssel vár egy ilyesfajta „cselekményvázlatot”. Csáki Judit azonban nem váltja be ígérését. Cikke nem a Művész Színházról szól, hanem a színházi szakmáról, amely szerinte „elégtelenre vizsgázott a Művész Színház körüli botrányban”. Magának a Művész Színháznak Csáki a teljes oldalon egyetlen mondatot szentel. Mégpedig azután, hogy megállapítja: „a megnyilvánulók túlnyomó többsége - a kivételeket meg fogom említeni - magasröptű eszmefuttatásai vagy mélysuhanású indulatkitörései mögött saját érdekét érvényesítette, méghozzá farkastörvények szerint”. Tehát figyelem: a cikk először leosztályozza a színházi szakmát, haszonleséssel vádolja mindazokat, akik a Művész Színházról megnyilatkoztak, majd kötelességszerűen elismeri: „Ehhez persze kellett, hogyne kellett volna, hogy a Művész Színházban durva hibákat kövessenek el.” S ezzel a tömör megállapítással szerzőnk a maga részéről egyszer és mindenkorra elintézettnek tekinti azt a kérdést, hogy valójában mi is történt a Művész Színházban. Holott írásának túlnyomó része, mondhatni, a veleje hátra van még. De a továbbiakban sehol egyetlen szó, egyetlen utalás sincs ennek az úgynevezett botránynak a lényegéről. Persze, attól függ, mit tekintünk a lényegnek. Csáki nem azt, ami tényszerűen történt, sokkal inkább azt, amiben impresszionista vádirata a Művész Színház ellen összeesküvő szakmát bűnösnek találja. Ő egy koncepciók eljárását folytat; a koncepció pedig az, hogy egy féltékeny, érdek- és egzisztenciaharcokba bonyolódott, morálisan sekélyes szakmai közeg eleve utálta az új társulatot, csakhogy a pénzügyi botrány kitöréséig e „vehemens ellenérzések” kinyilvánítására „nem volt apropó”. Vagyis nem azt kell megvizsgálni, hogy miben álltak a Művész viselt dolgai, hanem azt, miben nyilvánultak meg azok az eleve elrendelt ellenséges indulatok, amelyek a színház vesztét okozták. Hát nézzük. Először is Csáki bizonyító erejűnek tekinti azt a személyes élményét, amelyet még az első bemutatón élt át; emlékezik a „jeges elutasításra, amely az előadást megelőzte”.

Itt álljunk meg egy kicsit. Mit jelent a jeges elutasítás egy színházi előcsarnokban? Hogyan válik érzékelhetővé, hogy ott egy irigy szakma éppen elhatározza, jusst se fog tetszeni neki az előadás? Nem lehetséges, hogy Csáki eruptív emlékezetét az akkor látott előadás élménye visszamenőleg némiképp befolyásolta? De menjünk tovább. A cikk megemlékezik még arról, hogy ez a színház „csípte” a szakma szemét - bár tanácstalan a tekintetben, hogy csupán egy részének, nagy részének avagy hangadóinak a szemét csípte-e. Engem ennél jobban érdekelt volna a szemcsípés mibenléte - merthogy az én emlékezetem azt őrizte meg, ami bizonyítható. Bizonyítható ugyanis, hogy a szakma valamennyi része, szervezetei és csakugyan hangadó személyiségei egyöntetűen támogatták a Művész Színház létrejöttét, és abban, hogy a fővárosi közgyűlés végre is megszavazta a színház új felállítását, oroszlánrésze volt a szakmai szervezetek, az önkormányzat kulturális bizottsága és a sajtó meglehetősen egységes támogatásának. Annak a „kaján ellendrukknak”, amely Csáki állítása szerint a színházat „már a létrejötte előtt is” övezte, én nyomát sem éreztem. Amiből persze arra is következtethetnék, hogy nem járunk feltétlenül azonos személyek társaságába - mindenesetre jelen voltam például azon a fővárosi közgyűlésen, ahol Törőcsik Marit végül megszavazták direktornak, és tanúsíthatom, hogy mind a szakma, mind a sajtó jó néhány „hangadója” éppenséggel drukkerként követte a fejleményeket. A szavazás után Törőcsiket azonnal interjúkészítők hada rohanta meg: jómagam a televízió Stúdiója számára elsőként

forgattam vele, és alig hinném, hogy ellenségesnek nevezhető hangnemben. Egyebek között ezért tekintem személyemben is érintettnek magam, amikor Csáki ebben az ügyben önös érdekérvényesítőkről és farkastörvények szerint viselkedőkről értekezik; azt állítva, hogy itt már jó előre megnyilvánult egy masszív kirekesztő szándék a Művész Színházzal szemben.

Ezzel a maffiaelmélettel Csáki nem áll teljesen egyedül - természetesen mindenekelőtt maguk a művész színháziak kapaszkodnak előszeretettel ebbe a megejtő teóriába. A vádat azonban bizonyítani illenék, mégpedig az érdekviszonyok feltárásával, a cui prodest megválaszolásával. Csáki sajnálatosan nem tud ezen a téren továbblépni, mint a Művész Színház képviselői, akik még augusztusban egy sajtótájékoztatón igyekeztek jobb képet festeni a színházukban történekről, de ebbéli igyekezetük úgyszintén kimerült az ellenségkép paranoiás felmutatásában. Ezen a nagyigényű összejövetele - amelyre egyébként nem kaptam meghívást-, a színháziak döntő mértékben azt a korábban a Magyar Hírlapban megjelent cikkemet szapulták, amelyben merészeltem feltételezni, hogy a Művész Színház vezetői mégiscsak felelősek némileg a színházban kialakult helyzetért. (Töröcsik Mari ugyanis, mint kinevezett, egyszemélyben felelős igazgató, az önkormányzat kulturális bizottsága előtt és sajtónyilatkozataiban is rendre elutasította, nem vállalta a történekek ódiáját.) Szabó István művészeti titkár (később megbízott igazgató, ma pedig, érdemei elismerése mellett, a minisztérium színházi főosztályának vezetője) lendületes expozéjában furcsállotta, hogy a Művész Színház ügyében olyanok kerültek közös platformra, mint az SZDSZ-es Székely Gábor alpolgármester, Demeter Ervin, a fővárosi MDF-frakció vezetője, Kerényi Imre, a Madách Színház igazgatója és Mészáros Tamás kritikus. Később az Élet és Irodalom hasábjain is megjelent szövege azt sugallta, hogy nevezettek, nyilván még másokkal egyetemben, egy összeesküvő érdekközösség tagjai. Garas Dezső pedig egyenesen azt nehezményezte, hogy Mészáros Tamás a Vígszínház képviseletében támadja a Művész Színházat. Egyetlen kérdéskör nem került ott boncolgatásra - pontosan úgy, amiként Csáki Judit írásában sem -, tudniillik az, hogy valójában milyen módon, mennyi idő alatt, milyen összeggel és kik vitték csődbe a színházat. Igaz, arra sem került sor, hogy az ugyancsak a Magyar Hírlapban egy héttel azelőtt megjelent Baán László-interjúra bárki érdemben reagáljon. A Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottságának elnöke ugyanis abban a beszélgetésben igen világosan tisztázta a felelősség kérdését - megállapításait a jelenlevők meg sem próbálták vitatni, ám az interjú címét („Bomba ketyeg a struktúra alatt”) bezzeg idézték Baán szövegéből, mintegy annak bizonyítékául, hogy lám, más színházban is vannak gondok.

A művész színháziak magatartását, ha elfogadni nem is tudom, legalább megértem. Értem, miért nem akarják ők megérteni, miért értek én egyet bizonyos dolgok megítélésében mondjuk Demeter Ervinnel, ha nem is mint MDF-es képviselővel, hanem mint a főváros Pénzügyi Ellenőrző Bizottságának elnökével. Igen, ugyanazért, amiért az SZDSZ-es Székely Gábor alpolgármesterrel meg a párton kívüli Kerényi Imrével. Amiben „véletlenül” egyetértettünk, annak ugyanis nincs politikai vonzata. És - mondhatnám Garas Dezsőnek - természetesen vígszínházi vonzata sincs. Mert egyrészt nem képviselem a Víget; művészeti tanácsadója vagyok csupán, de kétségtelen, hogy ha történetesen azt kérdeznék tőlem, javasolom-e a teljes évi költségvetés elköltését félév leforgása alatt, a Vígnak is ugyanazt válaszolnám, amit a Művésznek (utólag) mondtam: nem javasolom. Ám ezt nem művészeti tanácsnak szánnám, hanem olyan közhasznú, józan véleménynek, amelyet szívesen bocsátok valamennyi színház rendelkezésére. Csodálkozom, hogy a Művész Színházban nem akadt senki, akinek ugyanez a válasz idejében eszébe jutott volna. És akkor végre talán el is jutottunk a lényeghez. Vagy legalább a lényegi kérdésekhez.

Miért költöttek ilyen tempóban a Művészből, és miért nem támadtak kételyeik a manőver vállalhatósága iránt? Ha erről beszélünk, az alighanem közelebb vihet a történekek megértéséhez, mint a Csáki-féle dolgozat, amely azt javasolja firtatni, hogy másoknak milyen

érdekük fűződött a művészbeli manipulációk elítéléséhez. (Hogy valójában kik és mennyire ítélték el a Művész Színházat, arra is érdemes majd kitérni.) Maradjunk tehát annál, hogy milyen érdekek fűződtek magában a Művész Színházban mindahhoz, ami ott végbement?

Tudvalevő, hogy a létrejött új alakulat a főváros színházi alapjából várható kiegészítéssel együtt mintegy százötmilliós támogatással számolhatott 1994-ben. Ez az összeg pontosan annyi, amennyit ők maguk 1993 végén levélben kértek Marschall Miklós főpolgármester-helyettétől. Ez az összeg, a kialakult fővárosi és országos átlagokat, arányokat tekintve, egyáltalán nem volt „alultervezettnek” nevezhető; ennyiből, legyünk őszinték, lehet ma egy ilyen jellegű és méretű színházat csinálni. És számítsuk hozzá még azt is, hogy ez a nagyságrend általában egy, már kialakult műsorral rendelkező repertoárszínházat működtet - amíg azonban a repertoár nem jön össze, vagyis még kisebbek az üzemköltségek, addig ez az induló összeg valójában több, mint a későbbi gyakorlatban. A Művész Színház tehát „ki volt stafirozva”; természetesen csupán azon a szinten, amelyen a többiek is. A Schwajda-féle koncepció (amelyhez, felteszem, a vezetés többi tagja is csatlakozott) viszont abban állt, hogy ez a társulat kiemelkedő gázsikat érdemel, hiszen kiemelkedő egyéniségek alkotják. Ne menjünk most bele annak taglalásába, hogy ez a tétel feltétlen igaz-e más társulatokkal való viszonyításban; fogadjuk el, hogy felállításához a Művész vezetőinek joga volt. Már csak többletpénzt kellett szerezniük a többletigények kielégítésére. Ezt a mutatványt mindenekelőtt papíron végezték el. Teltházak bevételekkel számoltak a pesti művészsínházak helyáraihoz képest magasabb jegyárak mellett, bekalkulálták a páholyok egész éves lekötését reprezentatív összegekért, és szponzori támogatásokat terveztek. Az így elméletben már szépen összehozott anyagi bázisra pedig felépítettek egy gyakorlatban is megvalósított honoráriumrendszert. A dolognak egyetlen szépséghibája volt tehát: hogy ugyanis a bevételek még vártak magukra, a szerződéseket viszont effektíve megkötötték a társulat tagjaival, és fizetni is kezdték azt a jövedelmet, amire nem volt fedezet. Egyszerűen szólva, előre ittak a medve bőrére. S amikor kiderült, hogy a tervezett anyagi többlet nem termelhető ki - nem voltak teltházak, nem keltek el a páholyok, és nem jöttek a szponzorok -, akkor már nem lehetett a társulat szerződéseit módosítani. A lehetőségekhez képest túlméretezett béreket valahonnan elő akarták hát teremteni - és itt következett a „stikli”. A színházak egy úgynevezett bérkóddal - technikailag legalábbis - lehívhatják a banktól dologi kiadásaik fedezetét is; a banknak nem feladata ellenőrizni, mire költik a pénzt. Az önkormányzatnak elvben már feladata lenne, de mind ez ideig nem feltételezte, hogy akad színház, amelyik ilyen módon merészeli felélni mindennapi üzemeltetésének fedezetét.

A Művész merte. Májusig - amikor a botrány nyilvánvaló lett - elköltötte éves keretének több mint nyolcvan százalékát, a nyár elejére pedig ott állt egyetlen fillér produkciós vagy üzemköltség nélkül. De igaz, ami igaz: a béreket rendesen fizették. Csáki megint jókorát csúsztat, amikor azt írja, hogy az önkormányzat „jószándékú volt és ügyetlen; akarta a Művész Színházat, de érezte, hogy ennek komoly gazdasági-anyagi gátjai vannak”. Nem az önkormányzat „ügyetlenségén” múltak itt a dolgok. Az önkormányzat adott annyit, amennyit szokott volt adni, és ez nem jelentett komoly gátakat. A gátakat a Művész vezetőinek és vezető művészeinek igényei emelték, mert a valóságban az üzem nem működhetett a vágyak szintjén. A Művészen persze ezt nem akarták tudomásul venni, és elkövezték a - minek is nevezzük? Szabálytalanságot? Avagy a „durva hibákat” - ahogyan Csáki aposztrofálja a dolgot?

A pontos meghatározás azért lenne fontos, mert Töröcsik Mari később rendre azt panaszolta, hogy őt sikkasztással vádolták. Ez pedig nem igaz. Soha senki nem állította, hogy a Művészen bárki jogtalanul vett fel pénzt. Hiszen mindenre volt érvényes szerződés. Más kérdés, hogy pénz nem volt. Szóval, minek nevezzük azt a trükköt, amikor egy gazdálkodó szervezet menedzserei, ismerve a szabályokat és a valós lehetőségeket, egy hamis kódhasználattal lehívják és elköltetik olyan összegeket, amelyek nem arra valók - s ezzel

lehetetlenné teszik saját további működésüket? Nem használnám a hűtlen kezelés fogalmát; de úgy gondolom, bizvást maradhatunk a súlyosan felelőtlen kezelésnél. Mégpedig tudatosan, megfontoltan és folyamatosan megvalósított felelőtleneségről van szó. Történt, ami történt; amint a pénzügyi vizsgálat kimutatta a „durva hibát”, és a kulturális bizottság vizsgálatot rendelt el, a Művész Színház megkezdte totális ellentámadását az állítólagos szakmai maffia ellen, amely galád módon elbánt vele. Csáki nem tesz egyebet, mint felül ugyanerre a lóra. Ő is úgy tesz, mintha a „szakma” rendelte volna meg a Művész Színházról, hogy legyen szíves okot adni a lelkiismeretlen támadásokra. Holott az igazság feltehetően az, hogy amennyiben a művészbeliék csakugyan érzékelték némi fenntartást túlságosan korainak tűnő, fennhéjázó nyilatkozataikkal szemben, akkor egyet tehettek volna: azt, hogy különösen vigyáznak a támadhatatlan üzemmenetre. De hát támadták egyáltalán a Művész Színházat? Ha őket hallgatjuk és Csákit olvassuk, itt bizony nem volt kegyelem. Ha a tényeket nézzük, némiképp más a helyzet.

A „sajtó dagasztotta” botrány - hogy Csáki kifejezését használjuk - abból fakadt, hogy amikor nyáron az ügy ismertté lett, Törőcsik Mari elérhetlenné vált az újságírók számára, majd amikor napokkal később némelyek felkutatták, közölte, hogy nem nyilatkozik. Ez a legalább kéthetes hallgatás (más sem volt hajlandó megnyilvánulni a színház részéről) persze felkeltette a bulvársajtó étvágyát; írtak, amit tudtak. A komoly lapok beérték szűkszavú információkkal, amelyeket az önkormányzattól kaptak - az ugyanis kénytelen volt komolyan venni a törvény értelmében rá háruló nyilatkozási kötelezettséget. Ha a színház bármelyik vezetője végre megszólalt, mondandója azonnal publikus lett. Fájdalom, a történetek ügyetlen elkenési kísérletein kívül nem volt érdemleges közölnivalójuk, holott akkoriban lett volna igazán ideje egy őszinte sajtótájékoztatónak, ahol illett volna elismerni a „durva hibákat”. Ehelyett perrel fenyegették az önkormányzatot, szidták a sajtót, nemesen felháborodtak a „nemtelen” támadásokon. Csak arról nem beszéltek, hogy ők mit rontottak el.

Törőcsik Mari negyvenéves, tisztességben eltöltött színészi pályájára hivatkozott a televízió különféle riportjaiban, mondván, hogy ezt akarják egyesek meggyalázni. Közölte továbbá, hogy ő személy szerint nem felelős semmiért, azt azonban nem mondta meg, hogy ki a felelős. Schwajda György, akinek alighanem volt valami köze az ügyekhez, még májusban lemondott ügyvezető igazgatóságáról. Hogy volt ott még egy gazdasági igazgató is, arról mindenki mélyen hallgatott. Végül a kulturális bizottság figyelmeztetésben részesítette Törőcsik Marit mint igazgatót, és felszólította, hogy saját hatáskörében maga is folytasson le vizsgálatot a történetekkel kapcsolatban. Ez volt az a súlyos megaláztatás, amiért Törőcsik Mari - akinek negyvenéves színészi pályáját természetesen mindenki változatlanul nagyra becsülte - elment a Színházművészeti Szövetség igazgatói tagozata elé, és erkölcsi támogatást kért. Érdemes ide idézni, miként értékeli a szövetségben történeteket Csáki Judit. Szerinte az igazgatók „még csak szolidárisak sem óhajtottak lenni Törőcsik Marival, hanem hüvelykujjukkal lefelé mutattak”. Sőt: egyenesen „elpáholták” Törőcsiket - az egyetlen Székely Gábor kivételével. Nem tudom, Csáki mit várt volna a színigazgatói testülettől, feltéve, hogy az a legfontosabb szakmai szövetség képviselőjében komolyan veszi saját magát. Mindenesetre az elpáholás meg a lefelé mutatók abban állt, hogy a testület kiadott egy rendkívül tapintatos, visszafogott nyilatkozatot - ezt egyébként Székely Gábor is jóváhagyta -, amelyben határozottan kiáll a színész Törőcsik Mari személyiségének védelmében, majd felszólítja, hogy mint igazgató tegye meg a szükséges lépéseket színháza pénzügyi fegyelmének megszilárdítására.

Akadna-e épeszű és felelős színidirektor, aki ehelyett a diplomatikus kommuniké helyett erkölcsi támogatásáról biztosította volna azt a kollégáját, akinek intézményében a fentebb részletezett anomália lejajlott? Elismerő oklevelet nem várt volna el Csáki a Művész Színház egész vezetése számára? Ami igaz, az igaz - és Csáki nyilván erre utal -, Kerényi Imre ezen az ülésen azt javasolta, noha nem hivatalosan és nem nyilatkozásszinten, hogy Törőcsik Mari

nyújtsa be a lemondását. Ezzel azonban nem tett egyebet, mint megpróbált érvényesíteni a szakmai közéletben bizonyos európai normákat. Nincs ugyanis a világon olyan színház - legyen az bármilyen féle-fajta fenntartásban -, amelynek vezetője ilyen és hasonló esetben nem érezné magára nézve kötelezőnek ezt a gesztust. Amit Csáki - és a Művész Színház - nem akar megérteni, azt persze nem érti meg. És ez a legszomorúbb az egész ügyben. Csáki is pontosan tisztában van azzal, hogy valójában nem a szakma hozta lehetetlen helyzetbe a Művész Színházat, hanem az mindenekelőtt saját magát - és aztán az egész szakmát. Azt a szakmát, amely a fennmaradásáért, s igenis, a már meglévő struktúra fennmaradásáért folytat élet-halál harcot fenntartóival, még inkább a Pénzügyminisztériummal. És ebbe a Csáki által kárhoztatott struktúrába bizony a Művész Színház is beletartozott. Létrejöttét is annak köszönhetette, hogy ez a struktúra - vagyis a központilag támogatott repertoárszínházak rendszere - Magyarországon létezik. Akik tehát ezt a szerkezetet védik, nem utolsósorban Töröcsikéket is védték. És éppen a Művész Színház gyengítette meg a színháziak tárgyalási pozícióját - hangsúlyozom: a sajátját is! - azzal, amit tett. Mert nevezzük nevén a dolgot: a Művész Színház egyszerűen hitelét rontotta a megvédendő struktúrának. Áldásos működése nyomán nincs az a mezei pénzügyes osztályvezető, aki ne vágná ki diadalmasan, hogy lám, ezek tőlünk kívánnak garanciákat a dotáció szintentartására, sőt emelésére, miközben ők a maguk részéről semmiféle garanciát nem vállalnak az alapvető pénzügyi fegyelem betartására.

Csáki „morálisan elégtelennek” ítéli, hogy a színiigazgatók „stratégiai, taktikai megfontolásból” erős lobbikba tömörülnek. Ez a fordított logika ismét ámulatba ejt. A Művész Színház felelőtlen magatartása morálisan nyilván megfelelő Csáki számára, viszont kemény feddést érdemelnek azok, akik nem siettetik a „széleskörű szerkezeti átalakítást”. Szó mi szó, még néhány, a Művész Színházéhoz hasonló eset elegendő volna ahhoz, hogy ezek a Csáki által oly hön óhajtott átalakítások megtörténjenek. Volna hivatkozási alap a túlköltekező, pazarló, „gazdaságtalan” struktúra egészének felszámolására. És mi jönne helyette? Csáki cikkének igazában a befejező passzusai a legtajékoztalanabbak - és ezért a legkártékonyabbak. „Ésszerűnek látszó fordulatnak” nevezi, ha „az állam és a főváros néhány színház finanszírozásából részlegesen, lépésről lépésre kivonulna, akkor lehetne újraosztani a pénzt, mert lenne”. Ha ez nem így történik - írja Csáki -, akkor maradna a lassú döglődés, az örökös siránkozás és a Művésznek esetleg juttatható húszmillió *fölötti, gyatrán* álcázott irigykedés”. Siralmas logika. Ha feltételezem, hogy Csáki nincs tisztában a kulturális költségvetés - s általában a költségvetés - természetrajzával, az a jobbik eset.

Nézzük először azt a bizonyos húszmilliót, amelyből a Művész elvegetálhatott a kilencvennégyes év végéig. Ezt senki nem irigyelte tőle. Azon egyszerű oknál fogva, hogy ezt a pénzt más színház nem kapta volna meg, mert ez az esedékes épületrekonstrukció tervezési költségéből visszamaradt összeg egy része; ahhoz is közgyűlési határozat kellett, hogy átcsoportosítható legyen a színház működésére. Ha nem így történik, akkor ezt a pénzt az önkormányzat nem tudta volna szó nélkül szétosztani a többi színház között; feltehetően egy más rovatban jelentkezett volna évvégi maradványként. De ennél sokkal fontosabb arról „az ésszerűnek látszó fordulatról” beszélni, amit az egyes színházak finanszírozásának megszüntetése jelentene. Honnan veszi Csáki, hogy ezáltal több pénz lenne?

Mint ismeretes, a magyar kulturális költségvetés rendbehozatala érdekében régóta és többen próbálkoztak azzal, hogy annak mindenkori összege a teljes költségvetés meghatározott százalékában állapíttassék meg; akkor ugyanis megszűnne az évről évre esedékes alkudozás, amelynek alapja mindig az úgynevezett bázisszemplélet. De hát ez nem történik meg, tehát marad az a számítási mód, hogy az előző évben, mondjuk, ennyi és ennyi, ekkora meg amakkora színház fenntartására ezt és ezt az összeget költöttük; kérdés: jövőre ugyanezt a struktúrát az idei bázishoz képest mennyivel támogassuk?

A fővárosi színházak struktúrája - tehát ennyi és ilyen jellegű színház - '94-ben kilencszázmilliót kapott a központi költségvetésből, kétszázat a fővárostól. Ezen a bázison, ha minden jól megy, '95-ben lesz némi növekedés (ami persze, tekintve az inflációt, még mindig csökkenést jelent), de miután soha és sehol nem mondatik ki, hogy a bázisösszeg akkor is ugyanaz, ha csupán feleannyi színházat tartunk fenn, ezért a struktúra mennyiségi megváltoztatása maga után vonhatja a dotáció csökkentését is. A dolog tehát egyáltalán nem úgy működik, hogy ha egy vagy két színházzal kevesebbet kell az államnak eltartania, akkora fennmaradó összeget automatikusan megkapja a többi. A finanszírozás legnagyobb problémája éppen abban rejlik, hogy semmiféle garancia nincs a színházak (és más intézmények) hosszú távú, tervezhető támogatására; ilyen körülmények között pedig minden „kivonulás” csupán olyan tiszta veszteség, amelyen mások semmit nem nyernek. Nem beszélve a jónéhány évre prognosztizálható hazai gazdasági helyzetről, magyarul a restrikcioról, ami azt jelenti, hogy az a színház, amely ilyen piaci viszonyok között - függetlenül attól, mit játszik - elveszti a dotációját, az egyszerűen bezárhat. Ha Csáki azt mondaná, ezt vagy azt a színházat művészi színvonalának elégtelensége miatt pazarlásnak tartja üzemeltetni, azaz javasolja a megszüntetését, az tiszta beszéd volna; hiszen azon lehet vitatkozni, hogy van-e ma ebben az országban elegendő szakmai minőség ennyi színház működtetésére. De akkor sem hinném, hogy az épületek helyét sóval kellene behinteni. Akkor azokban az épületekben, amelyekbe nem jut ütőképes társulat, feltehetően befogadó színházak működnek. Erősen kétséges, hogy lényegesen olcsóbban, mint a jelenlegiek. És inkább annak a jelenségnek vagyunk tanúi, hogy a színházak szaporodnak, alternatív együttesek jönnek létre, őket is támogatni kell. A döglődést azzal önmagában nem lehet megszüntetni, hogy egy-két társulattól elveszük a létalapot. Ez a demagógia zene lehet a Pénzügyminisztérium füleinek, de az így netán megszerezhető összegek nem oldanának meg semmit.

A repertoárszínházak vezetői tisztában vannak ezzel - nagy kár, ó hogy a publicisták némelyike még nem. Ha Csáki Judit csakugyan aggódik a magyar színház jövőjéért, először ott próbálja megfogni a pénzt, ahol azt is elköltik, ami nincs. Amíg azonban azon igyekszik, hogy mártírt csináljon az ügyetlenül ügyeskedőkből, ugyanakkor besározza azokat, akik nem viseltetnek irántuk kellő empátiával, addig - hogy az ő terminológiáját vegyem kölcsön - sem morális, sem szakmai alapja nincs ahhoz, hogy „kolumnás cikkekben közzétett verbális akrobatamutatványok formájában hallassa a hangját”.

Mivel Mészáros Tamás cikke a lapzárta pillanatában érkezett meg, sem időnk, sem helyünk nem maradt arra, hogy azonnal reagáljunk rá. Mindazonáltal írásának érdemi részére következő számunkban feltétlenül visszatérünk. A Szerk.

Színház, 1995. február

Megyeri László: Kinek az asztala? (Vita Töröcsik Mari Művész Színházáról III.)

Csáki Judit a színházi szakmán belüli visszasságokról írt - a Művész Színház kapcsán (SZÍNHÁZ 1994/12.). Mészáros Tamás válaszában saját magáról és a Művész Színházról értekezett - Csáki Judit cikke apropóján (SZÍNHÁZ 1995/2.). Én a Művész Színházról és a szakmáról szeretnék írni Mészáros Tamás írására reflektálva.

Mészáros Tamás kétségbe vonta a szakma Művész Színház-ellenességét, és precízen elemezte, hogy a szakma miként vett részt a Művész Színház létrehozásában. Azt azonban már meglehetősen „nagyvonalúan” kezelte, hogy miként született határozott ellenérzés akkor, amikor mindenki előtt nyilvánvaló lett: a színház vezetése sok szempontból másként gondolkodik és más utat választ, mint amit a sokéves gyakorlat és a megszokás diktál. A színház finanszírozásában kettéválasztottuk a színház működtetési és művészeti tevékenységét. A központi támogatást kizárólag a színház, az épület üzemeltetésére, a műszak, a kiszolgáló személyzet bérére fordítottuk. A produkciók költségeit, beleértve a színészek, rendezők, tervezők honoráriumát is, a színház egyéb, elsősorban jegybevétele kellett, hogy fedezze. Tehát annyi a honorárium, annyi jut díszletre, jelmezre, amennyi a bevétel. Ha sok, akkor sokat lehet keresni, ha kevés, akkor keveset. Aszínház dolgozói közül sokan betéti társaságot alapítottak. Azok a „csillagászati” honoráriumok, amelyekről annyit beszéltek, egyrészt nem is voltak olyan „csillagászatiak”, másrészt függtek a színészek, illetve a színház teljesítményétől. (Annak ellenére, hogy a szerződések nem voltak igazán jók, hiszen az alapdíj is, az úgynevezett „kizárólagossági” díj is mindenképpen járt, bár ez a jövedelmek kisebb hányadát tette ki.) A tervezett jegybevétel 40 millió forint volt; az első két hónapban ebből 12 milliót teljesített a színház. Irritálónak bizonyult a szakma szemében az úgynevezett „kizárólagosság”, a hosszú távú egyeztetés és műsorkészítés is. Valamint az is, hogy Schwajda György nemcsak hirdette - a tagok művészi kvalitásaira építve - a „sztárkultuszt”, hanem ugyanakkor vissza is utasította a szakma „elitjének” integrációs kísérleteit.

Ez a másság - melynek itt csak néhány fontos pontját említettem - létező érdekeket sértett, kialakult szokásokat kérdőjelezett meg, erővonalakat kuszált össze. Akkor is, ha a színház megbukott. Egyebek mellett alighanem azért bukott meg, mert művészi programja végrehajtásában nem volt elég következetes, mert a kezdeti lendület után meg akart felelni a „szakma” elvárásainak, hasonlítani akart, olyan akart lenni, mint a többiek. Azt akarta csinálni, amit az úgynevezett szakma csinál és elvár tőle. Ennek a részletes elemzése - művészeti kérdés lévén - nem az én dolgom, de jó lenne, ha az erre illetékesek elvégeznék egyszer. Ez a másság magyarázza „az istenek tanácsának” viselkedését is. Azt azonban kétkeltem, hogy Csáki Juditnak igaza lenne abban, amikor úgy véli: a „selyemzsínóros” Kerényi-üzenet szövetségbeli elhangzásakor a szakma prominens képviselőinek nyelvét a félnökség bénította meg. Inkább a döbbenet nyilvánulhatott meg így akkor, amikor a vezérszónok „a szakmai közéletben bizonyos európai normákat” érvényesíteni óhajtó következtetését levonta. Azt hiszem, abban a sokat emlegetett Európában nem az a gyakorlat, hogy a szakma a sajtóból szerzett információk alapján ítél, bűnöst kreál - ugyanakkor a bűnösnek kikiáltott igazgatót színész mivoltában farizeus módon nagyrabecsüléséről biztosítja -, döntésével megelőzi a felelős és a Művész Színház helyzetéről lényegesen jobban informált főpolgármester intézkedését (aki, mint ismeretes, személyesen kérte maradásra Töröcsik Marit, amikor ő, megelégtelve a körülötte zajló „eseményeket”, le akart mondani igazgatói posztjáról, alighanem azok örömeire, akik különben is ezt tanácsolták neki). Megjegyzem: az ominózus szövetségbeli értekezlet összehívását én kezdeményeztem, hogy a Művész Színház bajából okulva, az év végéig várhatóan bekövetkező hasonló problémák megoldására egységes álláspontot próbáljunk kialakítani. Az összejövetel szándékomtól függetlenül és nagy megdöbbenésemre vált beszámoltatássá, és alakult át ítélőszékké. Feltételezem, hogy ez

a közjáték is szerepet játszhatott abban, hogy volt olyan igazgató, aki ezek után lemondott arról, hogy a szakma képviselje az érdekeit, s fennmaradásáért akkor inkább a magányos küzdelmet vállalta.

Ami a konkrét hibát - még hozzá az enyémet - illeti: nem egyedül és nem a magam szakállára ugyan, de valóban folyamatos költségtúllépést követtünk el. Erre mondták azt, hogy kiürítettem a kasszát, hogy kifizettem azt is, amit nem kellett volna, s mindezt abból a meggondolásból, hogy úgysem hagyják tönkremenni ezt a színházat. Mivel az előzetesen kialakított összegnél kevesebből működtünk, és mivel akkor már belső bonyodalmak is mutatkoztak - valóban ezt tettem: a nem egészen szabályosan nyitva hagyott főszámláról többet hívtam le, mint amennyit lehetett volna.

Nem tudhattam persze, hogy Székely Gábor főpolgármester-helyettes csak arra a pillanatra várt, hogy csődöt jelentsünk. Egyikünk sem tudta, hogy még a mi megérkezésünk előtt óriási harc volt a fővárosban, Székely és Marschall között. Székely Gábornak vevője volt az épületre; a Pesti Broadway-koncepció jegyében el akarta adni egy külföldi tőkés társaságnak, és valószínűleg visszaállították volna az eredeti orfeumot. Marschall viszont a Művész Színházat akarta. Ebből a harcból akkor Marschall került ki győztesen. Aztán ő Washingtonba ment, Székely viszont nem felejtett.

Amikor ez a nagy „lehívás” kiderült, akkor Székely mindenkinek írt egy levelet, hogy mától kezdve bezárta az OTP-ben a főszámlát. Amit persze azért sem zároltak korábban, mert ők aztán igazán tudták, hogyan eresztették el a színházait. A lehívásban hallgatólagosan olyan öt-tízmilliós túllépésig el lehetett menni. Szóval ez a manőver megtörtént, de az események későbbi alakulásában, e baklövés „kezelésében” nem kis része volt annak, hogy Székely úgy érezte, hogy visszavághat, és esetleg visszaszerezheti az épületet.

Mészáros Tamás axiómái közül, melyekre „közhasznú, józan” tanácsait építi, érdemes kettőt alaposabban szemügyre venni. Mészáros szerint a repertoárszínház drágább, mint a repertoárját éppen most kialakító; illetve a jóváhagyott támogatási összegből igenis „lehet egy ilyen jellegű és méretű színházat csinálni”.

Először is: a repertoárját építő színház drágább, mivel üzemeltetési költségei nem lényegesen kisebbek, mint egy repertoárszínházéi, lényegesen magasabbak viszont a produkciók bekerülési költségei, és csekélyebbek a bevételi lehetőségek. Én így gondolom; kétségtelen, hogy itt állítás áll szemben állítással, és objektív mérce hiányában bárki ízlése és érdekei szerint fogadhatja el és használhatja fel egyiket is, másikat is.

A másik állítását maga az élet cáfolja. Az önkormányzat is okult a Művész esetéből, és az Új Színházat már nem kényszerítette bele abba a helyzetbe, hogy teljesíthetetlen bevételt kelljen terveznie; olyant, amilyent a Művész Színház vezetése annak idején a kényszerhelyzetben optimistán és hibásan vállalt. Nem kényszerítette őket arra sem, hogy az aluldotáltság megszüntetésére tett szóbeli ígéretekkkel érvék be. Tisztelet jár ezért Székely Gábornak, aki rendelkezett elég szakmai tekintéllyel és szilárd erkölcsiséggel ahhoz, hogy ezt a harcot sikerrel vívja meg, ugyanakkor köszönet azért, hogy kiállt a tanulópénzt mások helyett is megfizető Töröcsik Mari mellett.

Mészáros a színházi gazdálkodásban jártas szakemberek által felkészítve világosan leírja azt a technikát, amellyel a színházi menedzserek élnek a működés folyamatosságának biztosítása érdekében. Ennek része az is, ahogyan a bérre lehívható összegeket dologi kiadásokra lehet fordítani. Talán érdemes lenne közgazdaságilag megvizsgálni, hogy ezt mennyiben kényszerítette ki az önkormányzat vezetői által olyan gyakran példaként idézett bt.-s gyakorlat!

Ma Magyarországon a legtöbb színház komoly anyagi gondokkal küzd. A lehetetlen állapot túlélési taktikákat szül, melyek elkendőzik az okokat, és kiküzdötték a maguk szilárd technikai módszereit. A Művész Színház nem ezeket a bevált módszereket alkalmazta, hanem ott mutatta ki a dotációs hiányt, ahonnan - legalábbis részben - eredeztethető: a felemás

finanszírozást folytató önkormányzatnál. Rosszul csináltuk, amit csináltunk, de érdemes beszélni a háttéréről szakmai körben.

Szeretnék még utalni a Művész Színház helyzetéről szóló sajtóreagálásokra is. Nem akarom elítélni a sajtót azért, mert egy érdekesnek és eladhatónak tűnő témát túlértékelt és felfűjt a nyári uborkaszezonban. Mészárosnak viszont elmondanám, hogy a színház vezetői sokáig azért nem nyilatkoztak, mert nem állt módjukban megtudni, hogy az önkormányzat illetékes vezetőivel (gazdasági főpolgármester-helyettes, kulturális bizottsági elnök) kötött nyár eleji megállapodásokat a másik fél miért rúgta fel. Sem védekezni, sem támadni nem akartak, amíg az érthetetlen döntésekre nem kapnak hivatalos választ. Kétségtelen, hogy azután az ügyben megnyilatkozók gyakran saját felfogásukat és érdekeiket hangsúlyozták írásaikban, megszólalásaikban. Ez a színház vezetőire és tagjaira éppen úgy igaz, mint Mészáros Tamásra. Az általa is idézett dr. Baán László azonban elismerte az önkormányzat felelősségét, a pénzügyi vizsgálatokat - kötelességének megfelelően - elrendelő dr. Székely Gábor pedig világosan hangot adott egyéni képviselői, politikusi álláspontjának. Az említett nyílt társulati ülésen megszólaló Garas Dezső és Eperjes Károly a rájuk jellemző vehemenciával kifogásolták a színházra érdemtelenül kiosztott pofozóbábu-szerepet, Szabó István pedig - véleményem szerint - nem érdekközösséget talált a nevesített urak között, hanem arra figyelmeztetett, hogy gyökeresen különböző érdekek metszéspontjában hogyan sikkad el a lényeg: egy színház léte vagy nem léte.

A nyilatkozatokból háború lett.

A magam részéről remélni szeretném, hogy szakmám pénzosztó pozícióban lévő „mezei” képviselői mégsem olyan korlátoltak, mint azt Mészáros feltételezi, és a levont „diadalmas” következtetés sem igazodik ehhez a leegyszerűsített logikához. Jó lenne, ha a háború befejeződne. Jó lenne, ha a strukturális átalakulás szükségességéről és módjáról nem kifejtetlen - és terjedelmi okokból ki sem fejthető - gondolatfoszlányokkal viaskodnánk, hanem szakmai fórumokon, a rövid távú érdekeket félretéve konzultálnánk. Jó lenne, ha a színházak, így a Művész művészi kudarcait és sikereit elemző írások születnének legalább olyan terjedelemben, mint amilyen Mészáros vitacikkéé volt. Akár Mészáros Tamástól is.

Színház, 1995. március

Bérczes László: Egyszer majd
Beszélgetés Töröcsik Marival

*„...talán volt egy-két este... ami nincs
megnevezve, és valószínű, hogy már így
maradnak; nevezetlenül...”*

/Bereményi Géza/

- Erre a találkozásra készülve elolvastam számtalan önnel készült interjút - és kicsit megijedtem. Tudunk-e majd bármiről is úgy beszélni, mintha az most hangoznék el először?

- Azt tudom, hogy két dolgot mindig el szoktam mondani, persze azért is, mert rákérdeznek. Az egyik: nem írok emlékiratokat. A másik: az a vágyam, hogy miután betöltöm a hatvanadik esztendőmet, és teljes függetlenségben élek - értem ezen az anyagi függetlenséget is -, igazán szabadon beszélhessek. Azért vágytam erre, mert munkaadóitól függő színészként a szakmámról soha nem tudtam pontosan azt mondani, amit gondoltam. Valamiért úgy képzeltem, hogy a hatvanadik évet kell megélnem ahhoz, hogy ez a helyzet megváltozzon. Megértem a hatvanat, hála istennek. A helyzet természetesen nem változott meg. Nem tudok tehát igazán szabadon beszélni - viszont eldöntöttem, emlékiratokat fogok írni. Néhány embernek jól jön, ha hosszú életű leszek, mert ezeket az iratokat csak a halálom után lehet majd kiadni.

- Valóban sokszor találkoztam a kifejezéssel: „majd a hatvanadik születésnapom után...” Ezt olvasva meg-megszólalt bennem a kisördög: valaki azzal hiteget, hogy tud valami titkot. Ezt őrsi-őrízgeti, egyszer majd eltűnik közülünk, mi pedig nem tudhatjuk, valójában volt-e bármiféle titok.

- Ne misztifikáljuk ezt, itt egyszerűen bizonyos tényekről van szó. Információkról beszélek, nem pedig egy általam talán meg sem közelíthető bölcsességről. Az utóbbihoz az élet azon titkai tartoznak, amelyek nem önthetők szavakba. Én konkrét, hétköznapi tényekről beszélek - illetve éppen hogy nem beszélek. Leírom hát őket. Azt, hogy X-szel nem értek egyet, Y-t emberileg nem tudom elfogadni, Z-t tehetségtelennek tartom - de dolgozom velük, hiszen meg kell élnem. Negyven éve vagyok a pályán. Ennyi idő alatt számtalan felháborító, fájdalmas vagy éppen érthetetlen dologgal találkoztam. Ezekről nem azért nem beszéltem, mert nem szabad - végül is mindent szabad -, hanem mert kiszolgáltattam vagyok, és mert a bántásokat nem akarom visszaadni.

- Ez a kiszolgáltatottság a színészi mesterségből vagy abból a tényből következik, hogy itt élünk, Európa peremén?

- Természetesen mindkettőből következik.

- Ebből a kötöttségből kiszakadást, szabadulást jelent a színpad?

- Hát, bizony. A színpadon szabad az ember.

- Pedig legtöbbször rögzített szöveget mond, és betartja a próbák során kialakított „koreográfiát”.

- Igen, mert a színész szabadsága olyan állapot, amit nem befolyásol az, mikor született a szöveg. Eszembe jut a Činoherňy Club egyik előadása: én, aki elmosolyodni is alig tudok a színházban, ott, akkor visitottam a röhögéstől. Menzélékből áradt a derű, a nyitottság, szóval maga a szabadság. Mindez '68 után, szigorú cenzúra közepette, állandó depresszióban, egy általuk írt „olasz” komédiában.

A színpadon akkor nem szabad az ember, amikor rosszul dolgozik. Olyankor csak bénán vergődik. Vagyis a jó minőség születésének feltétele és következménye a szabadság - legyen szó akár operettről, akár Shakespeare-ről. Minőség és pontosság, erről van szó. Az a dolgunk,

hogy személyiségünk intenzív bevetésével halálpontosan kövessük a kottát. A szabadság úgyszólván a közben születő finom, alig érzékelhető, megfoghatatlan árnyalatokban rejlik.

- *De a minőség, ezáltal a szabadság születésének feltétele a tehetség is.*

- Ez igaz, de erről nincs mit beszélni. Az vagy van, vagy nincs. Ami ezzel kapcsolatban a legfontosabb, hogy a tehetség rendkívül illékony. Rettentő nehéz őrizni, táplálni. A mesterség tudása segíthet valamit. Az, ami megtanulható. De nem mindegy, kitől, milyen közegben, mennyi ideig tanulunk. Tegyük fel, sokat tanulunk. Tegyük fel, sikerül kiküzdenünk a méltó helyzetet. Ez eddig rendben - de hogyan tovább? Amikor valaki elveszíti a nyitottságát, továbblépési képességét, akkor már kevés a mesterség és a rang. Akkor kész, vége a pályának.

- *Mit tehet a színész, hogy ne csak tegnapi önmagát ismételje?*

- Ez a pálya szerencse nélkül elképzelhetetlen. Hiába akarok továbblépni, hiába szeretnék inspirálni másokat és várni tőlük is az inspirációt - ha a sors nem adja meg ezt a lehetőséget. Én szerencsés voltam. Gellért Endrétől például megtanultam, hogyan gondolkodjam a szövegről. Egy-egy félévig foglalkoztunk egy-egy novellával. Fantasztikus élmény volt. Ez az élmény csapott meg újra, amikor találkoztam Vasziljevvel. Vagy ott volt Major Tamás: ez a végtelenül türelmetlen ember velem végtelenül türelmes volt. „Örülök, hogy nem birtokolja az általános színészi eszközöket” - mondta mindig. Hagyott arra időt, hogy megtaláljam a saját hangomat, gesztusomat. Mérheterlen szerencse az is, hogy a filmes pályát Fábrival kezdhettem. De az is kellett, hogy a nagy sematikus korszak után kezdhessenek, akkor, amikor a magyar film felfelé ívelő szakasza kezdődött. Említenem kell Iglódi Istvánt, akivel együtt nőttünk fel a Major-iskolában, és akivel sokszor dolgoztunk-dolgozunk együtt. Jófajta műhelyekkel is találkozhattam: láttam Taganka előadásait, láttam Tovsztogonov és Ljubimov próbáit, utóbbival dolgozhattam is. Megadatott az is, hogy Pilinszky János barátja lehettem. Fejes Endre ma is a barátom. Magam is kerestem a lehetőségeket, de még így is nagyon későn találkoztam néhány fontos emberrel. Gondolja meg, milyen későn dolgozhattam Zsámbéki Gáborral és Taub Jánossal!

- *A szerencsét hangsúlyozza. De milyen szerepe van a személyiségnek sorsa alakításában?*

- Nem akarom eltagadni magamtól azt az erényt - amelyről persze a szüleim tehetnek -, hogy mindig, a legnehezebb helyzetekben is fegyelmezett voltam. Enélkül már rég elhullottam volna.

- *Mit jelent ez a fegyelem?*

- Kapok például egy rossz rendezőt. Ilyenkor nem hisztériázok, nem borulok ki, nem veszekszem, hanem megpróbálok megfelelő körülményeket teremteni a munkához. Rendező nélkül úgyszólván tudom jól megoldani a feladatot, de legalább a munka folyjon jó légkörben. Rossz hangulatban munkaképtelenné válok. A fegyelemre különösen szükség van a bukásoknál.

- *Például?*

- Például *A vágóhidak Szent Johannájánál*. Nagyon vártam - Major is várta - a sikert. Helyette jöttek a megsemmisítő kritikák. Erő kellett ahhoz, hogy esténként színpadra lépjek. De mindig segítettek. Például a fantasztikus stúdiós gárda, benne Bánsági Ildikó, Lázár Kati, Nagy Gabi, Lukács Sanyi, Újlaki Dini, Martin Márta. Ott álltak mellettem, drukoltak. Ahogy Major is, sőt, a nagy Básti is segített. Nem beszélve a műszakról. Jöttek felkészíteni, és rögtön vigasztaltak is: „A nézőtérén csak szakmunkástanulók vannak, de ne szomorkodj!” Ültek ott a diákok a fekete egyenruhában - negyvenen. De Básti is, Agárdy is páratlan fegyelemmel játszott. Amikor a kollégáktól ilyen ajándékokat kap az ember, akkor átvészeli a legnagyobb hullámvölgyet is. A sikert is nehéz jól tűrni. Nem szabad túlértékelni, ráülni. A siker mindig jólesik, de észre kell venni, előrelépett-e vele az ember. Bukások után, az első nagy összeomlást követően, tudtam hinni magamban. Sikerek után, az első eufóriát követően, mindig kételkedtem: vajon ennyi elég lenne? Bennem mindig egyszerre volt szerénység és nagyképűség.

- *Eszembe jut egy másik ellentmondás, amelyről Pilinszky írt: „Ritkán éreztem valakiben ennyi ellentmondást, ennyi hamis képzetet, s ugyanakkor tévedhetetlen biztonságot.” Hamis képzet és tévedhetetlen biztonság - hogy van ez?*

- Azt hiszem, későn érő ember vagyok. Nem véletlen, hogy a szakmát is sokáig kellett tanulnom. Sajnálom a mostani fiatalokat, mert nekik nem lesz ennyi idejük. Ma hamar kell produkálni. Én hiszékeny, naiv lányka voltam. Fontos volt minden környezetemben élő barát véleménye, segítsége. Mégis azt mondhatom, életem minden lényeges kérdésében egyedül döntöttem. Mindegyikben. És tagadhatatlan naivitásom ellenére minden egykori döntésemet vállalni tudom ma. A Művész Színházat is.

- *A Művész Színház egyéves története bukásnak minősíthető?*

- Semmiképpen. Amikor először szóba került, hogy én legyek az igazgató, csak nevettem. Aztán elfogadtam, és nem bántam meg. Bizonyára mi is hibáztunk, de az világosan kiderült, hogy ez a mostani idő nem kedvez a színházalapításnak. Ahogyan tíz évvel korábban a Katona József Színház szerencsés pillanatban született meg, és lett aztán teljes joggal Európa egyik legjobb színháza. Nagyon sajnálom, hogy a Művész sorsa ilyen fájdalmasan alakult. Amit pedig az én nevemmel csináltak, az több mint fájdalmas. Az ijesztő híradás a korról, amiben élünk: bármit meg lehet tenni az emberrel. Hiába nyerem azóta sorra a pereket, hiába foglalják írásba, hogy jogtalan volt az ellenem hozott fegyelmi - ez már nem érdekli az újságokat, nekik új szenzáció kell. Ez az egész olyan képtelenség, hogy nevezhetnék rajta, ha egy kicsit nem haltam volna bele. Egyszer majd talán higgadtan, fájdalom nélkül tudok erről beszélni. Ma még nem.

- *„Egyszer majd...” Ezt halljuk és mondjuk évtizedek óta errefelé, függetlenül az éppen érvényes rendszertől. „Nem most, most még nem, de egyszer majd...”*

- Talán ezért jutott eszembe, hogy inkább emlékiratokat írok. Mert hiszen úgymint lehetetlenség, hogy nyilvánosan megvédjem magam. És hangozzék ez akár nagyképpően, de megkérdezem: milyen demokrácia az, amelyikben a kulturális kormányzat nem védi meg azt a nevet, amit négy évtizedes, talán nem jelentéktelen teljesítményekkel felépít valaki, és amely nevet néhány „bátor” ember egyik pillanatról a másikra bemocskol?! Lehetséges, hogy ezeket a mondatokat kivesszük majd az interjúból, és átesszük az emlékiratokba. Az is olvasható lesz - egyszer majd.

- *Úgy beszél, mint aki minden keserősége ellenére hisz abban, hogy azért egyszer majd érvényesül az igazság, és minden a helyére kerül.*

- Néhány leírt sortól semmi nem kerül a helyére. Most a pénz rak helyre mindent. Eszembe jut a csalódottságom, amikor gyerekkoromban az édesanyám által megrendelt Új Időket olvastam. Háborús idők voltak. A lap körkérdést tett fel nagy embereknek: mi a három kívánságuk? Beszéltek szépeket: béke, boldogság stb. Bajor Gizi ennyit mondott: pénz, pénz, pénz. Gyerek voltam, meg voltam döbbenve. Ma nem döbbennék meg. Rosszul élünk, és nincs választási lehetőségünk: arra nincs mód, hogy megmutassam, nem akarok gazdag lenni, nem kell nagyobb ház, jobb kocsi, uszoda. Emberi léptékű, szolid, polgári életet sem tudok megteremteni, hogy azt mondhassam, nekem ez elég. Borzasztó ez: egy színikritikus és egy színésznő beszélgetnek, és miről van szó? A pénzről. Iszonyatos ellentmondás: az egyik serpenyőben egy boldog és gazdag élet több mint száz filmszereppel - köztük nyolc filmbemutató Cannes-ban! -, számtalan színházi siker; a másik serpenyőben a kicsinyes izgalom, ki tudom-e fizetni a villanyszámlát. És közben tudom, hogy az emberek nagy része rosszabb körülmények között él. Ha én kiszállnék egy Jaguárból, talpig aranyban, nercben, az emberek összesúgnának: „Itt van, megjött!” De ha panaszkodom, akkor sokan biztosan felháborodnak: „Siránkozik, pedig többet kap, mint én!” Ez egy ilyen hely. Ilyen ország. Engem nem az zavar, hogy valaki az Elite magazinban bájolog, és tudhatom, hogy a makeupja többbe kerül, mint az én egész ruhatárom. De őt a közönségnek, mint nagy színészt vagy színésznőt árulják, és közben az emberek azt sem tudják, hogy mondjuk, Söptei Andreát

vagy Varga Zoltánt eszik-e vagy isszák. Ez már zavar. Nahát ezekről nem akarok én beszélni. Beszéljünk inkább a másik serpenyőről, amelyekben a szép és jó dolgok gyűlnek!

- *Legyen hát szó Vasziljevéről és arról a csodáról, amit én A nagybácsi álma budapesti előadásán tapasztaltam. Mi történt ezután?*

- Például az, hogy Vasziljev meghívására Moszkvába mentem, és életem egyik legfantasztikusabb élményeként a színházában dolgozhattam. Jó értelemben vett arisztokratikus szórakozás volt, ami színházi létezésem során korábban nem adatott meg. Ott értettem meg pontosan, mi az, ami Anatolij Vasziljevet igazán érdekli - és persze csak addig „érdekelheti”, amíg Moszkva városa ezt támogatja.

Vasziljev mindig próbál, mert hihetetlen pontosságra törekszik. Tökéletes kottát készít, ami szinte még a lélegzetvételt is jelzi. Az a döbbenetes, hogy éppen e kottát követve válik a színész igazán szabaddá. Ez a szabadság nem egy-egy mechanikus változtatásban, hanem a személyiség életre keltésében nyilvánul meg. Minél inkább elsajátítom ezt a kottát, annál inkább bebizonyosodik, hogy nincs az a tragédia, amit a játék öröme nélkül előadhatunk. A játék adta szabadságot Moszkvában jobban megtapasztalhattam, mert itt, Budapesten nem volt elég időnk próbálni. Itt is a pénz szólt közbe, noha Vasziljev kevesebbet kért, mint ami az ő szokásos árfolyama. Mellesleg egy fillért nem tart meg magának, minden pénzét a színházába fekteti. Elkezdett nálunk dolgozni, és rádöbbsent - legalábbis ezzel áztatam magam -, hogy megszerette a színészeket, Udvarost, Garast, Eperjest, a többieket, és hogy itt születhet egy jó előadás. Csakhogy a bemutató napján még egyáltalán nem voltunk készen. Ő kért időt - nem kapott. Ezért lett olyan tragikus - mert az volt - a bemutató. Csakhogy muszáj volt megtartani, mert a pénzt a Tavaszi Fesztiváltól kaptuk. Ő ezt nem értette, miért is értette volna - ezért hát csak részleteket akart aznap bemutatni. Ezt nem mertük vállalni, ez a megoldás ismeretlen nálunk. Szóval a bemutató előadás széthullott. De az utolsó, talán a kilencedik már jól sikerült.

Amikor megérkeztem Moszkvába, Vasziljev azt mondta, egy hétig csak beszélgetni fogunk. „Anatolij, már annyit beszélgettünk, hogy a könyökömön jön ki minden!” - mondtam neki. Aztán mégiscsak elkezdtünk beszélgetni, és rájöttem, hogy erről az előadásról alig tudok valamit. Ültünk egyik reggel a színház valamelyik termében a kollégákkal, teáztunk, kinn esett a hó, és én csak úgy mellesleg elkezdtem mondani a szöveget. A kezdéssel egyébként mindig bajom volt. Akkor ott, reggeli teázás közben nem. Így egyébként soha többé nem is tudtam megcsinálni ezt a szerepet. Amikor bementünk a próbaterembe, már nem volt az igazi. Amikor pedig beült a közönség, azt a fajta koncentrátságot, ami a gyermeké, megközelíteni sem tudtam. Vasziljev háromszor tartott nyilvános próbát. Az elsőt megcsináltuk mi becsülettel. Kiváló orosz színészek, én is igyekeztem, de mintha jégpáncél emelkedett volna köztünk és a nézők között. Legközelebb mégiscsak úgy tudtunk együttjátszani, mi, színészek, mintha csak mi léteznénk. Amikor ezt el tudjuk érni, akkor kommunikálunk legjobban a nézőkkel. Ők ilyenkor megfigyelhetnek valami olyat, ami szinte hihetetlen: a gyermeki koncentráció állapotát. A harmadik nyilvános „próbán”, mondhatjuk, Vasziljev-féle előadáson, elkövettem egy fura dolgot: élveztem a játékot, laza voltam, szabad, és akkor átugrottam egy fél oldalt, mert a szöveg így is logikus volt. Ügyesen visszatáncoltam, és elmondtam, ami kimaradt. Ott lévő magyar barátaim semmit nem vettek észre, noha magyarul beszéltem. A lányomat játszó orosz színésznő viszont megjegyezte: „Az volt számomra izgalmas, hogyan fogsz visszaugrani, miután kihagytál egy részt.”

Ő orosz, én magyar. Elképzelhető, milyen kontaktus létezett köztünk a színpadon. Ezért is mondhatom azt, hogy színészi életem egyik legszebb időszakát töltöttem Moszkvában. Ez előrelépés volt. De az ember legtöbbször helyben jár, hiszen nem Dosztojevszkijjal és nem Vasziljevvel találkozik. Olyankor nem elég mindig a már említett fegyelem. Szeretem a szakmámat, és tisztelem a közönséget. Ez segít akkor is, amikor méltatlan feladatot kell teljesíteni. Vasziljev különben hívott vissza, hogy a Dosztojevszkij-előadással kezdjünk

utazni a világban. De nem tudok menni, dolgoznom kell: most éppen filmezek. Egy illető évtizedekkel ezelőtt látta a filmjeimet Buenos Airesben, most megkeresett egy szerepre. A film Sosztakovics egyik tanítványáról szól, aki operát írt a *Rotschild hegedűje* című Csehov-novellából. A filmben egy orosz operaénekesnőt fogok játszani. Majd Fodor Tamás rendezi Ionesco *Székek* című darabját, amit Iglóival játszunk a Thália Színházban. Szóval abban a színházban, amelyik egy évig a Művész Színház névre hallgatott.

- *Egy évig. Az jut erről eszembe, hogy a kezdeti időszakot leszámítva, amikor szinte automatikusan a Nemzeti Színház tagja lett, a későbbi rövid életű próbálkozások során - Győrött, a filmgyárban, Szolnokon, a Művészből - nem igazán sikerült csapatot létrehozni, vagy annak hosszú időre tagjává válnia. Amikor pedig színháztörténetünk nagy csapata, a Katona József Színház megszületett, ön nem csatlakozott.*

- Akkor jöttem el a Nemzetiből, amikor Székely Gábor és Zsámbéki Gábor lettek ott a főrendezők. A MAFILM-hez szerződtem, de nem miattuk. Azóta ezt velük tisztáztam, mindkettejükkel jó barátságban vagyok. Győrött olyan erővel kellett volna megküzdeni, amelyekkel se kedvem, se erőm nem volt harcolni. A Művésznél hasonló volt a helyzet.

- *De a külső tényezők mellett nem a Pilinszky által is említett „hamis képzetek” vezettek-e a kudarcok felé?*

- Nyilvánvaló, hogy magam is hibáztam. De a lényeg az, hogy ezekre a harcokra nincsen szükségem, hiszen pozíciókra sincs szükségem. Ne felejtjük el, én színész vagyok, és játszani akarok. Ennek ellenére nagyon sajnálom a Művész Színházat, mert ha lett volna még három évem, születhetett volna egy jó színház. Ezt vagy elhiszik, vagy nem. És még így is. Vlad Mugur csinált két jó előadást, a *Godot* is igazán érdekes volt, nem beszélve a Vasziljev-produkcióról. Egy évadra - egy első évadra - ez talán nem is kevés. És hívni akartam Menzelt, akivel régi barátságban vagyok, és a szentpétervári Kis Színház vezetője, Dogyin is hozzánk ígérkezett. Szóval valóban megszülethetett volna a Művész, és a közönség pedig biztosan elfogadott volna bennünket.

- *Pedig a közönséggel kapcsolatos moszkvai példája riasztó is lehet: a délelőtti beszélgetésen, nézők nélkül született legnagyobb „színházi” élménye.*

- Az imént életem egyik kivételes pillanatát említettem. De a színház és benne a közönség az én egész életem. S életemben volt négy-öt estém, és egy pár pillanatom. Ennyi. De ez nem jelenti azt, hogy a többi estén nem igyekeztem. Nagyon igyekeztem, és talán nem is eredménytelenül.

- *Meg tudja nevezni ezeket az estéket?*

- Igen. De nem akarom.

- *Talán nem is a megnevezés fontos, hanem az, mi történik ilyenkor.*

- Egyszer csak megszűnik minden, és csak az én akaratom működik. A testem, a fizikumom, az idegrendszerem abszolút kontroll alatt van, és semmiféle erőfeszítést nem kell tennem, hogy magamhoz húzzam, szinte beszippantsam a nézőket. Olyan állapotba tudok kerülni, és ez kitart egy estnyi íven át, hogy minden külső tényező megszűnik. Csak az én idegrendszerem működik - tökéletesen. Az ott lévő közönség erre rá tud tapadni, és velem tart az estén át.

- *A világ elemi részévé és közben urává válik a színész.*

- Beszéljünk csak egy teremnyi világról, a színházról. Ez az a néhány este, amikor elérem a koncentráció olyan fokát, ami a két-három éves gyermek számára természetes. Azt mondja, „likluk”, és kinyitja az ajtót, és felveszi a babát. Amikor egy ilyen gyereket látunk játszani, akkor bekerülünk egy másik világba. Az övébe. Ezt a játékot nézni maga a gyönyörűség.

- *A néző gyönyörűsége. Önfeledten bámul, és akár ha ablaküvegre tapasztott arccal, a megtörtént előadás terének küszöbébe gyökerezve áll.*

- Ezért érzem én azt a színpadon, hogy mindenki velem él. Érzem, hogy mindenki ugyanazt éli át, amit én. Ez Pesten nem történt meg. Moszkvában igen. Egyszer. De mi most a kivételekről beszélünk. A többi estét is, tehát majd' mindegyiket szeretem.

- *Mi van azokkal, akik nem lépnek színpadra? Vagy ilyen kivételes pillanat nem csak a színpadon történhet meg?*

- Mindenki életének vannak nagy pillanatai. Ezek lehetnek tragikusak, lehetnek örömteliek. Szokták kérdezni, boldog vagyok-e. Erre csak annyit lehet válaszolni, hogy örök életünkre megmarad egy-egy fény, szín, hangulat, egy-egy tér, ház, találkozás, de ez legtöbbször egy villanásnyi idő. Nem tart két-három órán át, mint egy színházi előadás. A kapcsolatok persze sokáig tarthatnak, a gyerekeimhez való kötődésem egész életemen át végigkísér. De még velük is vannak megőrzött, kivételes pillanatok. Azok, amelyekben a szívem hasadt meg valamelyikükért, és azok is, amikor szinte elszálltam az örömtől. Megmaradnak például olyan illatok, amelyek ha egyszer visszajönnek, akkor életemnek az az egykori pillanata felidéződik. Mondok egy példát: imádtam a birsalmát. A háború utáni nehéz időkben nem fűtöttünk minden szobát. A fűtetlen szobába anyám kirakta a birsalmákat. Amikor ide beléptem, megcsapott az illatuk. Egyszer nemrég bementem valahová, ahol birsalmákat találtam. És azonnymában megjelent előttem az a gyerekkori szoba, és vele az egész háború utáni időszak. A birsalma illata tehát, mint sok minden más, elkísér engem egészen a halálomig.

- *Az időről, szóval a halálról is beszélünk most.*

- Amióta az eszemet tudom, mindig rendkívül féltém a haláltól. Mindig. Ugyanígy irtózom, rettegek az emberi szenvedéstől és az emberi butaságtól. Ez utóbbit az idők változása miatt kiegészíthetem a rosszindulattal, az emberben gyűlő rosszal. Gyerekkoromban petróleumlámpa volt és detektoros rádió. Ma komputerizált világ van, technikailag tehát szédületes az úgynevezett haladás. Közben az ember semmivel nem lett jobb, a szenvedés pedig ugyanolyan rettenetes, mint a középkorban. Éhezés, nyomor egyfelől, és embertelen gazdagság másfelől. Egyszer hallottam a rádióban - biztosan pontatlanul fogalmazok, de talán így is illusztrálni tudom, amit kifejezni szeretnék -, hogy egy-két atomtöltetű tengeralattjáró árából, üzemeltetéséből biztosítani tudnák egész Afrika ivóvízkészletét. És akkor azt gondoltam: nincs mit kezdeni az emberrel.

Mégis kapaszkodom az életbe. Nem tartom a vallás formáit - megtettem ezt akkor, amikor a zárdában nevelkedtem -, de mélyen istenhívő vagyok; ezzel együtt félek. Megpróbálhatnék most okosakat mondani, de tulajdonképpen egyetlen, magyarázatot nem kívánó érvem van: irgalmatlanul szeretek élni. Ez minden rossz élményt legyűr. Nem lehet bennem agyonverni azt a hitet, hogy bízom az emberekben. Hatvanéves vagyok, nem tudhatom, meddig élek még. De az öregedés soha nem volt számomra gond. Ötvennégy éves koromban ütött először fejbe a gondolat, istenem, milyen rövid az élet. Fura a szorító idő: már nem szívesen utazom messzire. A kontinenstől nem szeretnék elszakadni. Nem akarok lelépni róla - mintha biztosítani akarnám, hogy még gyalog is visszajöhessenek. Ugyanakkor van egy örületes nagy vágyam: Londonban beszállni egy kocsiba és elindulni felfelé, Skócia felé. Megszállni régi fogadóknak, sétálni nagyokat a zöldben. Nyugodtan, békésen, nyomasztó gondok nélkül. Egyszer majd meg is teszem.

Színház, 1995. november

Szántó Judit: Mari, ülóbútorokkal Ionesco: A székek

Mekkorát szólhatott volna ez a darab a megírása óta eltelt negyvenöt év első felében! Ámbár - ennél nagyobbbat most is szólhatna.

Fura módon az erősen meghúzott szövegnek Fodor Tamás szerény, visszafogott rendezésében csak az első (kétségkívül hozzáférhetőbb és szívhezszólobb) hányada él, az eredetiben tíz oldal (itt sokkal többnek hat) a negyvenháromból: az, amikor két színész, egy nagy és egy megbízható eljátssza nekünk - nem, nem egyszerűen az öregség, hanem az elkerülhetetlenül öregségbe és megsemmisülésbe futó emberi élet, a híres-nevezetes *condition humaine* groteszk, megindító és röhögséges tragikomédiáját. Ugyan elsősorban a szellemes iskolajáték köt le, de azért van alkalmunk önmagunk conditionján is borongani. Ehhez azonban Ionesco úgyszólván csak apropó.

Hanem aztán *A székek*, sőt a székek - az a metafora, amelynek kedvéért a darab megíródott, az a bizonyos kép, amely Szent Márton (Esslin) evangéliuma szerint az abszurd dráma lényege, s amelyről maga az író, műveinek alighanem legjobb kommentátora, így írt elő rendezőjének:

„A darab tárgya nem az üzenet, nem az életkudarcok avagy két öregember erkölcsi katasztrófája, hanem a székek maguk, más szóval az emberek hiánya, a császár hiánya, az isten hiánya, az anyag hiánya, a világ irrealitása, a metafizikai üresség. A láthatatlan elemeknek egyre világosabban jelenvalókká, egyre valósabbá kell válniuk, mígnem eljutunk addig a be nem vallható, a józan ész számára elfogadhatatlan pontig, ahol az irreális elemek megszólalnak és mozognak, és a semmi hallhatóvá, tapinthatóvá válik.”

Legyinthetünk minderre, a kérdés akkor is kérdés marad: mit lehet *A székek*ben a székekkel kezdeni? Fodor mindenesetre nem kívánta őket a fenti értelemben főszereplővé avatni, hanem alárendelte őket az első részben kimunkált drámának: az életkudarcnak, a két szereplő drámájának kellékei lettek. Közönséges, szedett-vedett ülőalkalmatosságok, Rajk László célszerű rekeszeiből elővezetve, és rajtuk két csalódott, szenilis vénember vizionálja az irántuk megnyilvánuló, soha nem létezett érdeklődést. Még csak tele sem zsúfolják a színpadot, elmarad, okafogyottá válván, a szereplők Ionesco által bő utasításokban részletezett, őrjöngésig eszkaláló téblábolása, botladozása, kétségbeesett mindenkinek megfelelni akarása (legfőljebb ha zavarodottan, öregecskén kapkodnak). A székek szaporodása - Esslin kedves szavával: proliferációjuk - a józan ész keretei között marad; szűk a lakás, fiacskám, jaj, hová ültessük a kedves vendégeket? És persze elmaradnak a Ionesco megálmodta külső vizuális és akusztikai kísérőjelenségek: tűzijáték, konfettieső, dübörgés, végítélet. A székek a legkevésbé sem démonok; elburjánzásuk udvarias híd csupán az első, még kezelhető példányokkal folytatott társasági locsogás (Ionesco egyik kedves céltáblája, lásd *A kopasz énekesnő*) és a végső kataklizma, a kettős öngyilkosság között. Mivel nyolcvan többé-kevésbé azért válogatott néző intellektuális befogadóképességének kímélése aligha szerepelhet Fodor Tamás prioritásai között (ámbar a Ionesco által értelmetlen betűzagyvaléknak elgondolt végüzenet leegyszerűsítése azért gyanús egy kicsit), csak azt feltételezhetem, hogy egyetlen szílat akart kiemelni a gombolyagból - tudniillik a *condition humaine*-metaforát -, és gombolyag helyett azt dobta oda két játékos macskájának.

Szíve joga, hiszen a darab erről is szól, csakhogy ehhez mi szükség a székekre és a velük kapcsolatos, megmaradó szövegrészek lassan megdermedő unalmára? A sokértelműségtől ekként megfosztott színdarab ugyanis e redukált formában elnyújtott közhelyként hat. Mint ahogy számos, mára gondolkodásunkba beleépült ionescói-beckett-i igazság valóban közhelynek minősülhet és hathat - amennyiben a művészet nem szervez belőlük újszerű összefüggérendszer, önálló színpadi totalitást.

Fodor ezt a feladatot átruházta Törőcsik Marira, és ez persze nem kevés. Őerte érdemes megnézni ezt az amúgy feledhető előadást. Játékába belefeledkezve arra gondoltam: bár az úgynevezett önmagukat adó, a szerepeket mindig magukra húzó és az úgynevezett alakváltó, a szerepekbe belebújó színészek közti érték differenciálást jobb a trissotinokra és vadiusokra hagyni, annyi bizonyos, hogy az előbbiekhöz kegyesebb a múltó idő. Az alakváltók pályájuk későbbi szakaszaiban mind kevesebb alakhoz jutnak, öregembereik, öregasszonyaik monotonná válnak, majd végül elmaradnak mellőlük; az önazonosak - ameddig személyiségükre igény van - paradox módon állandóan megújulhatnak, mert egyszerre építhetik be a mindenkori szerepbe egyre szaporodó korábbi szerepemblémaikat és saját énjük természetes változásait. Így az alakváltó színész idősebb korában csak idős szerepeket játszhat; az önazonos Törőcsik ad absurdum ma is lehetne Solvejg. Partnerére mosolyogva ott fénylik arcán a halhatatlan *Körhinta*-mosoly (akár Gábor Miklós mai arcán is a kamaszos-csibészes Mágna Miska- vagy Hlesztakov-vigyor), férjét dajkálva a Peert visszaváró Solvejg megint, morális mélységekbe futólag bepillantva Sen Te ő, ingerült hisztériájában a *Vihar* Katyerinája, diadalmas magakelletésében a *Régi nyár* dívaöntudata tér vissza, a kozmikus csüggedés pillanataiban az újabb „száz év magány” csapódik le, zsémbes elanyátlanodásában a *Csirkefej* Vénasszonyára ismerünk. Szerepantológiát látunk Ionesco Öregasszonya apropóján, múlandóság és maradandóság sajátos és varázslatos egybejátszását.

Ezért írta volna Ionesco *A székeket*? Aligha. Ezért akarta volna maga Törőcsik állítólag már hosszú évek óta eljátszani ezt a szerepet, amely, bármily jól megoldott, mégiscsak antológia, kompiláció marad, tehát újabb emblematikus hivatkozási alapként tán be sem épül majd a Törőcsik-imázsba? Ez sem hihető, mint ahogy az sem, hogy a szerepről álmodozva ilyen, csupán szorgalmas és precíz untermann-funkciót szánt volna éppen évtizedes jó barátjának és szövetségesének, Iglódi Istvánnak. Így sikerült.

(Itt jegyzem meg, hogy Máté Lajost jó rendezői ötletnek tartom. Felpuffadt arcú, bárgyú tekintetű, hozzáférhetetlenül kontaktusképtelen, lezüllött öreg bohémja az egész előadás legionescóibb mozzanata.)

Marad a kérdés: most akkor szegényebbek lettünk vagy gazdagabbak ezzel az előadással? Ehhez Ionesco egész hagyatékát kellene az utókor, még pontosabban az utókor huszadik század legvégi szakaszának mérlegére tennünk. Vannak erről a vizsgakérdésről bizonyos gondolataim, olyanok, amilyenek, mindegy - ennek a csak érintőlegesen ionescói, leegyszerűsített előadásnak a kapcsán irrelevánsnak érezném megszellőztetésüket.

Eugène Ionesco: *A székek* (Thália Stúdió) Fordította: Gera György. Dízlet: Rajk László. Jelmez: Németh Ilona. Dramaturg: Szeredás András. Rendező: Fodor Tamás. Szereplők: Iglódi István, Törőcsik Mari, Máté Lajos.

Színház, 1996. május

Saad Katalin: A gyűlölet alternatívája
 Shakespeare: Romeó és Júlia
 (Részlet)

[...]

Rózsa István díszlete gótikus és reneszánsz építészeti elemekből épül fel. A reneszánsz utcakép és a gótikus palota ellenpontja a színpad bal első portálját betöltő komor, középkori hangulatot árasztó téglapülete s az előszínpad közepén tatóngó, sírkamra alakú nyílás, melyből lépcső vezet le a zenekari árokba. Ezen a lépcsőn lépked fel sötét köpenyében Töröcsik Mari, hogy a hangos, kísérteties hangulatú nyitózenét követően elmondja a dráma Proológusát.

[...]

A színészi technika persze kétélű fegyver. Nem vitás: muszáj törekedni a profizmusra, de elég veszélyes elérni. Hogy Töröcsik Mari milyen nagy művész, közhely lenne hangoztatni. Azt is, hogy mekkora színészi személyiség. Töröcsik el tudta volna játszani a Dajkát akkor is, ha semmi egyebet nem tesz, csak ott van a színpadon. De ez önmagában nem jelentett volna számára feladatot. Talán a feladat kedvéért eszelte ki azt a koreográfiát, amellyel a Dajkát élénk állítja. A rendező társalkotójává válik azzal, ahogyan a vaskos shakespeare-i humor és pikantéria megjelenítésére színészi eszközeinek teljes arzenálját felvonultatja. Látjuk és csodáljuk briliáns technikáját. De mély színházi pillanattal akkor ajándékoz meg, amikor lemond a technikáról. Például, amikor némán figyel Júlia szerelmi gyötrődését, majd mintha hirtelen megszánna a szűzen maradt özvegyet, mögéje lép, kissé anyásan, kissé szerelemsóváran, és kétszer egymásután megcsókolja Júlia vakítóan szép vállát, aztán följajánlja, hogy szobájába csempészi éjszakára Romeót. Hasonlóan szívbe markoló a pietá kép, amikor Lőrinc barátnál a fájdalomtól alélt Romeót az ölébe vonja. A Dajka, noha tökéletesen beleillik a fiatalokat körülvevő világba - s létérdeke, hogy megalkuvó legyen -, egy-egy pillanatra mégiscsak képes a szeretetre. Töröcsik felragyogtatja ezeket a pillanatokat. Ilyenkor félretolja az alakítás koreográfiáját.

[...]

Shakespeare: *Romeo és Júlia* (szolnoki Szigligeti Színház) Fordította: Mészöly Dezső. Díszlet: Rózsa István. Jelmez: Schäffer Judit. Zene: Orbán György. Koreográfus: Sebestyén Csaba. A rendezőmunkatársa: Bencze Zsuzsa. Rendezte: Iglódi István. Szereplők: Petridisz Hrisztosz, Deme Gábor, Baracsi Ferenc, Ujlaky László, Görög László, Kaszás Mihály, Damu Roland, Vasvári Csaba, Győry Emil, Czibulás Péter, Horváth Gábor, Mészáros István, Magyar Tivadar, Magócs Ottó, Turza Irén, Dobos Ildikó, Czakó Jenő, Rudolf Teréz, Töröcsik Mari.

Színház, 1996. december

Koltai Tamás: August és Selma
Két Enquist-dráma
(Részlet)

[...]

Csiszár Imre rendezése a Merlin Színházban afféle nyájas csevegőparti, amely semmiféle mélységet nem sejtet a dialógusok mögött. Olyan az egész, mint amikor kötéláncosok nagy igyekezettel billegnek a padlóra fektetett kötélen. Törőcsik Mari fölényes rutinnal hozza az eleinte megközelíthetetlen irodalmi tekintélyt (szerencsére nekünk, magyaroknak nincs előképünk a járás hibás, elnehezült testű, a cselekmény idején hatvankét éves Lagerlöfről), viszont közel sem bolydul föl annyira az emlékeitől, amennyire egy derekas lélekboncoló drámában illene.

[...]

Per Olov Enquist: *A tribádok éjszakája* (Madách Színház) Díszlet: Horesnyi Balázs. Jelmez: Rátkai Erzsébet. Rendező: Kolos István. Szereplők: Mácsai Pál, Für Anikó, Bíró Krisztina, Szűcs Gábor. Per Olov Enquist: *Képcsinalók* (Thália Társaság) Fordította: Kúnos László. Jelmez: Szakács Györgyi. Díszlettervező-rendező: Csiszár Imre. Szereplők: Törőcsik Mari, Blaskó Péter, Kubik Anna, Bregyán Péter.

Színház, 1998. május

Kovács Dezső: Az illúziók és a valóság
 Osztrovszkij: Ártatlan bűnösök
 (Részlet)

[...]

Töröcsik sugárzása beragyogja a színpadot. Fáradt színei élénkek és élnek. Virgonckodása ironikus és étellel teli. Fölhabzik nevetése. Magába hullik úgy, hogy egy vérbő kacaj elharapott végében már a halál fagyos szele süvít. Egy színésznőt látunk, aki átéli az életet, olyan magától értetődő természetességgel, ahogy azt csak a nagyon okos ösztönlények tudják. „Éli az életét”, körülbelül úgy, mint a nouvelle vague nőfigurái. Van. Úgy is mint nő, és úgy is mint színésznő. Ez a szerepe. A színésznő nem oltja ki benne a nőt és az anyát. Az anya nem überolja a színésznőt. Békésen megférnek egy testben, igaz, a lélekben időnként óriási háborúságok dúlnak.

Töröcsik Krucsinyinája sallangmentes. Egyszerű. Mégis összetett és ellentmondásos. Gyötrelmekkel telítetten játékos. Melankolikus és melodramatikus, de szüntelenül rögtön ki is kacagja önnön melankóliáját. Szelíden kacarászik mindenben, de legfőképpen önmagán. Göcögve kuncog. Látott ő már ilyet az életben s a színpadon is. Ezt játssza el Töröcsik Mari csillogó eleganciával és megejtő ragyogással. Látszólagos eszköz nélküli különös értekezéseket lehetne írni, s nem biztos, hogy közelebb jutnánk a színészi titokhoz. Ahhoz, hogy mit is látunk tulajdonképpen. Hiszen nem csinál semmit. Semmi színésznőset. Előrejön, visszamegy. Aggodalmasan fölemeli a kezét. Néha szelíden mosolyog. Ökonómikusan bánik a hangjával is.

A mesére kár szót vesztegetni, bár Vasziljev (és Osztrovszkij) nagy mesélő, és megadja, ami kell a szívnek meg a könnyzacskóknak, a hormonoknak, az agytekervényeknek. A színházban megtalált elveszett gyermek története már-már gyanúsán melodramatikus. Vasziljev a színházszerűtlen és drámaiatlanul epikus történetmondást meg a melodramatikus háttérrel stilizációs eszközként használja. A melodramától rugaszkodik el képzelete a valóság stilizációja felé. A (színi) valóság s annak égi mása ironikus visszfényt kap az előadásban, de ennek is vannak fokozatai és rétegei. Tükörrendszerek összjátékából kellene megtudnunk, mit is fogadjunk el igaznak, s mit művinek vagy hamisnak. „Színház a színházban” - a színházban, miközben az egész mégsem öncélú logikai vagy formai játék, hanem komolyan veendő szembesülés a valóság megismerhetőségével, a művészet hatásaival és határaival, tűnékeny illúziók gyilkossá váló erejével.

A fiát vesztett színésznő, Krucsinyina előre- és visszautazik az időben. Töröcsik úgy lényegül át évtizedekkel korábbi önmagává, hogy közben mit sem változik. Metamorfózisa mégis megrázó erejű: mindenkit megbabonáz. Dudukint, a vidéki rajongót, s az ifjú színészt, Nyeznamovot is. Utóbbival fokozatosan közelítenek egymáshoz. A zöldfülű ifjonc a beérkezett, nagy színésznőhöz. A kiégett, elanyátlanodott díva a fiatal férfihoz. Mindegyikük projiciál: belevetíti a másikba a hiány szülte ösképet. A férfi-fiú vonzódása a nőhöz anyakomplexussal terhelt, ami egyébként is eleven motiváció lehetne. A színésznő tétova kitarulkozásában ott munkál a sóvárgó anyai ösztön. Mindez jószerével a darabbeli társulat színe előtt, azaz a nyilvánosság szeme láttára történik úgy, hogy közben mindketten „játszanak”, míg kiderül a rejtegetett igazság.

Emberi viszonylatok úsznak át egymásba, s alakulnak át a szemünk előtt úgy, hogy a melodramatikus végkifejlet ironikusan zárójelbe teszi a „fejlődés” értelmét. De nemcsak a lezárás, hanem a végkifejletig haladó út stációi is iróniától átítatottak. A sokszorosan megcsavart freudi mutatóvonalat a rendező és színészei hallatlan eleganciával, visszaigottsággal, precíz kidolgozottsággal oldják meg.

[...]

Szabatosan megoldott, precízen kivitelezett színészi alakformálásokat láthatunk Vasziljev előadásában. Törőcsik jutalomjátékán kívül figyelmet érdemel Fodor Tamás puha és szelíd, elomlóan bohém, öregesen és anakronisztikusan vihorászó vidéki színházrajongója, Hernádi Judit vérbő és nagyszívú Korinkinája, Kaszás Gergő robbanékony Nyeznamovja.

[...]

Krucsinyina, miután az előkerült medál révén megtudja, hogy elveszettnek hitt fiacskája a vonzó színész fiú, összecsuplik, elvágódik, és meghal a nyílt színen. Csak hát ez a hátrahanyatlás sem valóságos (azaz valóságosan színházi), hanem a melodramatikus színháztörténeti konvenció ironikus imitációja. Lehull a függöny, fölhangzik a taps, a színésznőt játszó színésznő fölkel, hogy meghajoljon, és Vasziljev megismételteti a jelenetet. Törőcsik újra szépen hátrahanyatlik, majd fölkel és meghajol. A színészi én az ismétlődés relativizáló ereje révén összecsuplik a szereplő „civil” énjével. Már megint zavarban vagyunk: meddig tart az illúzió, és hol kezdődik a valóság? Avagy meddig tart a valóság, és honnantól hisszük azt, hogy illúziók foglyai vagyunk?

Az újrajátszott - és végtelenszer lejátszható - vég, úgy gondolom, nem Anatolij Vasziljev ironikus színházi ars poeticája, hanem a létezés és a teremtés örökös metafizikai dilemmájának beismerése.

Osztrovszkij: *Ártatlan bűnösök* (szolnoki Szigligeti Színház) Színházi komédia 2 részben, „prologussal” Anatolij Vasziljev átdolgozásában. Fordította: Morcsányi Géza. Dízlet Igor Popov. Jelmez: Király Anna. Zene: Selmeczi György. A rendezőmunkatársa: Kozma András. Rendezőasszisztens: Bencze Zsuzsa. Rendező: Anatolij Vasziljev. Szereplők: Törőcsik Mari, Fodor Tamás, Kaszás Mihály, Hernádi Judit, Petridisz Hrisztosz, Eperjes Károly, Kaszás Gergő, Ráckevei Anna, Rudolf Teréz.

Színház, 1998. szeptember

Kozma András: Túl ártatlanságon, bűnösségen
Egy előadás szimbolikája
(Részlet)

[...]

Anatolij Vasziljev, a világ egyik legkeresettebb rendezője, sorban lemondva Olaszország, Németország, Svédország színházi fővárosainak meghívásait, immár második alkalommal zárandokol el Magyarországra, ráadásul egy vidéki színházba, hogy megrendezzen, megszenvedjen egy előadást. Mivel magyarázható, hogy hazánkra esett a választása, holott nem tartozunk a színházi világ élvonalába, és valószínűleg anyagi lehetőségeink is elmaradnak a nagy nyugat-európai színházakétól? Mi az oka annak, hogy két és fél hónapra odahagyva moszkvai műhelyét, A Drámaművészet Iskoláját, idegen nyelvi környezetben állította színpadra Osztrovszkij darabját, az *Ártatlan bűnösöket*?

Annak ellenére, hogy előző munkája, a Művész Színházban 1994-ben bemutatott Dosztojevszkij-adaptáció, *A nagybácsi álma* meglehetősen felemás fogadtatásban részesült, és a kilencedik előadás után méltatlan módon lekerült a műsorról (bár hozzá kell tennünk azt is, hogy a darab díszletét abban az évben a Kritikusok díjával tüntették ki, és a színházi szakma, illetve azok a ritka szerencsések, akik nem ültek fel a fanyalgó közészer kritikáinak, és megnézték, azóta is legendaként emlegetik mind a próbafolyamatot, mind az előadást), Vasziljev elfogadta a szolnoki Szigligeti Színház meghívását. Nyílt titok, és Vasziljev is megerősíti nyilatkozataiban, hogy elsősorban Törőcsik Mari színészi zsenialitása hozta ide, amely az utóbbi időben nem kap jelentőségéhez méltó megnyilvánulási lehetőséget.

Az is igaz, hogy az orosz rendező általában véve is nagyra értékeli a magyar színészek tehetségét, még ha úgymond nem rendelkeznek is egységes, színvonalas iskolázottsággal. Ám ezen túl kell még lennie valaminek, ami búvópatakként jelen van munkáiban, írásaiban, nyilatkozataiban, és irányítja döntéseit - valaminek, ami talán pontosan meg sem ragadható, szinte már irracionális: ez pedig a kockázatvállalás fokozott lehetősége. Vasziljev olyan rendező, aki minden munkája során a szakadék szélén táncol, vagy ahogy *A nagybácsi álma* rendezésekor fogalmazott: „...úgy érzem magam, mint egy hegymászó - soha sem tudom, hogy mikor zuhanok le, és felérek-e egyáltalán a csúcra.”

Minden alkalommal alapvető kérdéseket feszeget a színház mibenlétére, az emberi lét értelmére, saját személyes sorsára vonatkozóan, s így valószínűleg az előadás címe, az *Ártatlan bűnösök* is túlmutat Osztrovszkij darabjának első olvasatú problematikáján, a törvénytelen származás társadalmi konfliktusán, illetve az elveszett gyermek és a vigasztalhatatlan anya egymásra találásán. A szolnoki próbák idején Vasziljev többször is utalt rá: a darab kiválasztásában az a felismerés motiválta, hogy pályájának delelőjén be kell látnia: aki a művészetet, és azon belül is a színházat választja hivatásként, *ártatlanul is eleve bűnössé válik*.

[...]

Osztrovszkij: *Ártatlan bűnösök* (szolnoki Szigligeti Színház) Színházi komédia 2 részben, „proológussal” Anatolij Vasziljev átdolgozásában. Fordította: Morcsányi Géza. Díszlet Igor Popov. Jelmez: Király Anna. Zene: Selmeczi György. A rendezőmunkatársa: Kozma András. Rendezőasszisztens: Bencze Zsuzsa. Rendező: Anatolij Vasziljev. Szereplők: Törőcsik Mari, Fodor Tamás, Kaszás Mihály, Hernádi Judit, Petridisz Hrisztosz, Eperjes Károly, Kaszás Gergő, Ráckevei Anna, Rudolf Teréz.

Színház, 1998. szeptember

Bérczes László: Akár a vízfolyás Színészek Vasziljevről

1998. május 24. vasárnap kora este a Szolnoki Művésztelepen nemrég megnyílt Paál István Stúdiószínházban. A remek akusztikájú pici térben elhelyezett asztalok körül néhány színész - Törőcsik Mari, Kaszás Gergő, Fodor Tamás, Rudolf Teréz és Kaszás Mihály -, valamint e sorok írója. Szemben „teltház”, vagyis ötvenhatvan érdeklődő-hallgató néző. Az Ártatlan bűnösök délutáni előadása után beszélgetünk a város közönségét erősen megosztó Vasziljev-rendezésről. A megszólalások sorrendjét erősen befolyásolja az a tény, hogy Törőcsik Marinak és Fodor Tamásnak egy adott pillanatban el kell köszönnie, hogy időre érjen a fővárosba.

Bérczes László: A fővárosban elterjedt híresztelésekhez képest ezen a Vasziljev-matinén meglepően sokan ültek a nézőtéren, és meglepően sokan maradtak is a szünet után. Ez volt a 22. - természetesen bérletes - előadás. Hogy sikerült ez a tegnaphoz, egyáltalán, az előzőekhez képest?

Törőcsik Mari: Vasziljev egy műalkotásból létrehoz egy másik műalkotást. Ehhez mindent annyira lekottáz, mint egy zeneszerző. Mi színészek tehát kész kottát kapunk, és a Vasziljev-féle kotta a legapróbb részletekig előírja a mozgásunkat is, a beszédmódunkat is. Ezt a kottát meg tudtam csinálni már a premieren, akkor, amikor még szörnyű rossz voltam, mert a premieren mindig szörnyű rossz szoktam lenni. „Megcsinálta a kottát, de azt nem csinálta meg, amiért érdemes erre a pályára jönni” - dohogott utána Vasziljev. Igaza volt, csakhogy amikor kiállok egy vadonatúj dologgal a közönség elé, akkor engem - minthogy valaminek a végére jutottam - mindig valami titokzatos, végtelen szomorúság fog el, és mivel tudom, hogy ezt nem szabad érvényesítenem a szerepben - csak teljesítek, fegyelmezetten követem a kottát. Játszani, felszabadultan élvezni a színpadi jelenléteket, ihletett lebegésben átadni magamat az egésznek csak később tudom. Mostanában - tehát ma is - már ezt éreztem. Ezért olyan elkészerítő arra gondolni, hogy már csak három előadás van hátra, aztán június hatodikán, szintén délután, utoljára megyünk be a színpadra. Éppen akkor, amikor már sajátunkká válik az, amit annak idején egyetlen ember megálmodott.

Fodor Tamás: Aki utazott már repülővel, az ismeri ezt az érzést: a gép elindul, felgyorsul, már minden porcikája dolgozik - és akkor van egy pillanat, amikor elemelkedik a földtől. Ezt a pillanatot keresi mindenki, akinek köze van bármilyen művészethez. Két állandóság - a földön járás biztonsága és a lebegés szabadsága - között van egy pont, a történés pillanata, amint eloldódsz a földtől, na, az fantasztikus. Ez megtörténhet egy-egy próbán, illetve - ahogy Mari is mondta - a már birtokunkban lévő előadásokon. Ebben segít a rendező - ha segít. Vasziljev segít. Itt van ez a hosszú hajú, szakállas, furcsa, dosztojevszkiji figura. Olyan Jóistenszerű. Nem a vallásra, hanem a teremtésre gondolok. Olyan ez, mintha valaki medret ásna a folyónak. Vasziljev kialakítja a medret, a parti világot, és amikor ez megvan, bennünket színészeket - a vizet - beleönt ebbe a mederbe. A vizet a meder vezeti, de ezen belül teljes a szabadság. Örvények, öblök vannak, néhol megáll a víz, ott elhal az élővilág - hiszen elképzelhető rossz színészi alakítás, és ott kivész az élet -, de a mederből nem lép ki az egész. A folyó él, halad, és megszüli azt a közeget, ami élteti.

T. M.:...milyen okos maga, Tamás! Irigylem, hogy így tud erről beszélni. Én csak úgy csinálom.

F. T.:...szóval eszembe jutott az egyik próbán, mi a különbség a Keleti-főcsatorna és a Tisza között. Mindkettőnek van medre, és folyik benne a víz. De mégis, szerintem, óriási a különbség! A rendezők többsége csatornát ás - ha ás -, és abban folyik a víz, üzemel az előadás. Csakhogy a folyóban élet van, tőlünk szinte függetlenül megjelenik a hal, a békanyál, a nád. Magunk is csodálkozunk, mennyi minden úszik velünk. Amikor ez létrejön, akkor

sikerül az előadás. Itt Vasziljevénél minden előadáson azt érzem, megszületik ez a folyó. Amikor a végén a takarásban összenézünk Marival, az ő tekintetében azt látom, ami az enyémekben is lehet: olyan jó lenne folytatni. Mert játszunk, játékosok vagyunk.

B. L.: Marinak is, másoknak is nagyon tetszett ez a folyóhasonlat. De ebben a metaforában hol a néző? Mi az ő dolga?

T. M.: Pályám során a következő nézői alapmagatartásokkal találkoztam: van, aki a dolgokat azok egyszerűségében érti-érzi, van, aki éppen a jelenségek komplikált összetettségére érzékeny - és sajnos van, aki a kettő között lavírozva tudálékoskodik: ő mindent meg akar érteni és magyarázni, ő mindig jobban tudja, ő nem tud ártatlan és nyitott lenni, mert már szétroncsolódott a figyelme és az érzékenysége.

A színésznek tehát a hatástól részben függetlenül kell megítélnie a saját teljesítményét: a siker fontos, de nem a legfontosabb a pályán. Akár a nagy bukás is lehet sorsdöntő, „jöhet jól” a pálya szempontjából. A ritka kincs az, amikor az előadás, az alakítás sikeres is és jelentős is. Vasziljev gondolkodását semmi nem béklyózza meg, semmilyen színházon kívüli megfontolást - gondolok itt például a sikerre - nem ismer. Vagyis egy Vasziljev nevű orosz ember egy Dosztojevszkij vagy egy Osztrovszkij nevű orosz ember darabját rendezzi - hogy Budapesten, Szolnokon vagy Moszkvában, az neki mindegy. Ott, ahol egy ebéd három óra hosszat tart, mit se számít, hogy én háromszor-négyszer előre-hátra sétálgatok. De az a tudálékos „köztes” néző esetleg megkérdezi: „Minek sétál ez már megint?!” És otthagyja az előadást.

B. L.: Ma ez nem volt jellemző, a második részre is maradtak a nézők.

F. T.: Mert busszal hozták őket. Ne, ne nevéssenek, nem viccből mondtam ezt. Marinak igaza volt az imént: ezek az „egyszerű” emberek ma *színházba* jöttek, ez volt a mai programjuk. Éppúgy, mint azoknak a „komplikáltaknak”, akik kocsikkal jöttek le Pestről. Ezek az emberek bekalkulálták, hogy esetleg hosszú előadást fognak látni. De az átlagnéző kikéri magának a négyórás produkciót. Vasziljevvel beszélgettünk erről: „Fél tizenegykor elmegy az utolsó busz” - mondtuk neki. Nem értette a problémánkat: „Oroszország nagy, ott messzire kell eljutni, és a közlekedés sem éppen elsőrangú, de ott sokszor mégis végigülnek akár kétszer négy órát is. Erre szánják a napot.” Neki van igaza, de mi már rég elszoktunk ettől a gondolkodástól. Mi volt annak idején a Tagankán, ahol különben Vasziljev is rendezett, mielőtt saját színháza lett: már délután három körül tömeg gyülekezett. Akinek volt jegye, azért, hogy el ne veszítse a helyét, akinek nem volt jegye, az kezdésig bizakodott, hogy kerít valahogy. Spontán agóra született, amire akkor is érdemes volt rászánni az időt, ha nem jutott be valaki az esti előadásra. Ennek nálunk nincs hagyománya. Pedig mi a Stúdió K-ban, ti, Laci, a Bárkán, mások másutt azt szeretnénk, ha nem pusztán egy héttől tízig érvényes színházat csinálnánk. Esemény legyen a színház!

T. M.: Ez azért már Moszkvában sincs így. Azt, amit a cárok, a Sztálinok nem tudtak elintézni, elintézi a Pénz. Annak - tehát az időnek - leszünk a foglyai mindenütt. „Először az emberek gondolkodását, aztán a figyelmét verték szét” - mondta Tarkovszkij. Amikorra a *Kopárszigetben* nyolcvanadszor indul vízért a nő, a néző már nyolcvanadszor vált csatornát. De a nagyon erős előadások így is megteremtik a maguk közönségét - ha kapnak elég időt.

Rudolf Teréz: Az Ártatlan bűnösök mostanában futja legjobb köreit. Nem véletlen, hogy ma már nem mentek el szünetben a nézők. Kezd minden a helyére kerülni, egyre otthonosabban érezzük magunkat a színpadon. De közben tudjuk, hogy még három előadás és kész. Sajnos.

T. M.: A Művész Színházban *A nagybácsi álmának* utolsó előadásáról már nem mentek el a nézők - csak hogy az volt az utolsó! És ezt is meg kell érteni, én legalábbis megértem Schwajdát, aki nem tarthatja műsoron azt, amire nem jönnek a nézők. Idő kellene, de éppen idő nincs a mai világban. (*Órapityegés hallatszik, mintegy Töröcsik Mari igazát bizonyítandó.*) Ez meg micsoda, Tamás? Mi a fene pityeg itt?! Csak nem arra figyelmeztet, hogy már indulnunk kell?

F. T.: Bocsánatot kérek, az óráim! Amerikai időre van beállítva, mert a múlt héten még ott voltam, és ilyenkor ébredtem. Elnézést.

B. L.: *Én nemhogy elnézem ezt, de hálás is vagyok neked ezért az „amerikai óráért”. Pityegett, jelzett, hogy mondjuk már ki: Vasziljev rendezése kapcsán mi most egyfolytában az Időről beszélgetünk. Anatolij Vasziljev a maga orosz hagyományokban gyökerező szemléletével egyetlen tömondatot mond nekünk: „Van idő.” Ezzel szemben megszólal Fodor Tamás órája, az enyém, a miénk, a közönségé, és sürgetően pityegi: „Nincs idő.”*

(A hallgatóságból pedig megszólal Tóth József, egykori szolnoki, immár budapesti színész: Szerintem nem az idő, hanem a szabadság a kulcsszó. Ez az előadás nem kínál sorvezetőt. A szabadság tiszta, üres lapját kínálja a nézőnek, aki megijed attól, hogy azt a lapot neki kell kitöltenie. A szabadság ijesztő dolog, ami elől a megszokott és ismert formákhoz menekülünk.)

T. M.: Mert mindenáron elemezni-értelmezni akarunk. Amikor elolvassuk egy verset, akkor sok mindent érzünk, de nem feltétlenül értünk, mégsem akarjuk megmagyarázni.

F. T.: Ugyanis egyesek a színházat az irodalom interpretátorának képzelik. Azt hiszik, hogy a színház az elhangzó szavak egymásutániséga. A színház éppen annyira zene és képzőművészet és még sok minden, mint amennyire irodalom. És legfőképp mindez együtt. Az *Ártatlan bűnösök*ben szerintem megmaradtak a hagyományos színház sorvezetői, tehát az úgynevezett egyszerű néző is követni tudja magát a melodramát, amelyben egy anya megtalálja elveszettnek hitt gyermekét.

T. M.: Egyszer Kecskeméten játszottam azt a Beckett-darabot, amiben beássák az asszonyt a homokba... na, mi is a címe?

F. T.: *Ó, azok a szép napok.*

T. M.: Na, azt. Jött egy busz tanyasi asszonyokkal, akik beutaztak a városba, hogy lássanak engem, a *Körhinta* Marikáját. „Jézus Máriám, mit fogok én csinálni?” - gondoltam magamban. Aztán játszottam, azt hiszem, jól. Az előadás után kint vártak az asszonyok: „Semmit nem értettünk, drága művésznő, csak annyit éreztünk, milyen nagyon nehéz az élet, és hogy magának is milyen nehéz.”

B. L.: *Vajon elég-e ez a próbákon? Nem mindig érteni, amit Vasziljev, ez a másfajta gyökerek, beidegződések és hit által meghatározott ember akar-kér-követel, ugyanakkor megtapasztalni, milyen nehéz megfelelni annak az igényességnek, ami számára talán magától értetődő.*

T. M.: *A nagybácsi álmában* egyórás kettősöm - inkább monológom - volt Udvaros Dorottyaival. Ültünk és olvastunk a próbákon, ahogy szoktunk, Vasziljev beszélt valamiről, amit néha értettem, néha nem. Mindenesetre többször elolvastam azt az irdatlan hosszú szöveget, ahogy kérte. „Még egyszer!” - mondta ő. Fegyelmezett színésznek tartom magamat, de akkor az óráimra néztem: két és fél órája olvastam már ugyanazt a szöveget. Dorottya szemében könnyek, bennem az elhatározás: „Még egyszer, utoljára elolvasom ezt a szöveget. Amennyiben újra kéri, leteszem a szerepet, és elmegyek.” Elolvastam, ő azt mondta: „Köszönöm, befejeztük a próbát.” „Viszontlátásra” - mondtam kimérten. „Jó napot” - mondtam másnap, és elkezdtük újra. „Ugyanazt” - mondta ő. Elöntött a düh - de olvastam. És már közben éreztem, ez az, így kell.

B. L.:... *a repülő elemelkedett.*

T. M.: Pontosan. De megkérdeztem: „Ember, honnan vette a bátorságot, hogy ezt még egyszer elolvastassa velem?!” Vasziljev mosolygott: „Különben nem lett volna értelme, hogy én ideutazzak rendezni. Egyébként is, mindig tudom, kivel meddig mehetek el.” Szóval ez történt. Nehéz volt, és a mai napig sem tudom, hogy mit értettem meg - de sikerült a szöveget jól felolvasnom.

Kaszás Gergő: Megfigyeltem, hogy Vasziljev ösztönösen vagy tudatosan törekszik arra, hogy a próbákon - és az előadásokon is - váratlan, izgalmas, majdhogynem botrányos helyzetek szülessenek. Számomra felfoghatatlan precizitással ragaszkodott bizonyos koreográfiához: itt

belépni, itt megállni stb. Milliméterre kimért, tűpontos beállítások. Ugyanakkor egy másik jelenetben ha megkérdeztem: „Hol jövök be, mikor állok föl stb.”, csak vállat vont, mondván, „azt én meg honnan tudjam?!”. Akarja, hogy esemény legyen a próba és az előadás. Padlóra küldi az embert - engem legalábbis padlóra küldött -, és talán nem is valamiféle szakmai igényességből. Egyszerűen olyan, számomra is új helyzetbe hoz, hogy abban a rutin nem segít. Kibillent, elbizonytalanít, de nem hagy ott a bajban, vagyis nem sajnálja tőlem az energiáját, *az idejét*. Bajba hoz, de nem hagy bajban. Rafinált, de nem gonosz.

T. M.: Egy dolog biztos: rettenetesen tiszteli a személyiséget.

F. T.: A bemutatóra megjelent egy kötet Vasziljev-től, Vasziljevről. Szerintem nem sikerült igazán, legalábbis izgalmasabb interjúk és próbadokeumentumok készülhettek volna. De a könyv kínál számunkra néhány kulcsszót. Ilyen kulcsszó a polifónia. Vasziljev mindent a zene többszólamúságára épít fel. Az Egészet nemcsak a mese linearitása, nemcsak egy-egy színész - s ez már az én interpretációm -, hanem az egyidejű többszólamúság közvetíti. Módszerének alapvető sajátossága az, hogy két-három hónapon át csak ülünk szöveggel a kézben. Tisztázódnak az emberi viszonyokból, csomópontokból szőtt hálók, ezekbe ő Flaubert módján beleszövi saját életét, a Tagankát, az orosz valóságot - de beleszövi a mi életünket is. E két-három hónap során a „flörtök” születnek meg. Ezt a szót használta, „flirt”, mondta mindig. De ezen ő nem férfi-nő játékot, szerelmet ért, hanem a színészek színpadi viszonyait. Amikor az „ülőpróbákon” megszületnek a flörtök, akkor bedobja a színészeket a térbe, de már nem lehet baj, mert ez a flört mindenütt - hóban, jégben, betonon, vízben - érvényesülni fog. „Ez hol lesz?” - kérdezzük türelmetlenül a székeken ülve. „Mit tudom én!” - mondja ő, pedig a díszlet már áll a színpadon. Két héttel a bemutató előtt lemegyünk a színpadra, és ő egyetlen nap alatt lerendelkezi az egészet. Nem beszélünk, csak mozgunk. Mint a műkorcsolyázók.

Kaszás Mihály: A próbák kezdetén olyanok vagyunk, mint a székre tett üres pohár. Az elemző próbák során ez a pohár megtelik. Utána a játéktérben már szabadon közlekedhetünk - ha megőrizzük a pohár tartalmát.

F. T.: Az elején van egy jelenetünk Hernádi Jutkával: én állok középen, ő pedig járás közben kirajzolja - ez volt a feladata - a margaréta nyolc szirmát. Juci forgott, és ijedten kérdezte: „Most merre fordulok, Anatolij Alekszandrovics?” A hétköznapi logika szerint ez a mozgás köszönőviszonyban sem volt azzal, ami elhangzik. És a végén mégis megszólalt a polifon zene, ami más, több, mint amit egy-egy hangszer játszik, és több, mint amit a mese elmesél.

T. M.: Szívesen elhallgatom magát, Tamás, de sajnós indulnunk kell. Az idő, az idő, az idő. Itt most tulajdonképpen ugyanaz játszódik le, mint benn a színházban: amikor már kezdünk belejönni, akkor hagyjuk abba.

(Törőcsik Mari és Fodor Tamás elköszön, de a színésznő még néhány percre visszatér, és újra megszólal.)

Amíg keresem a kocsikulcsot, engedjék meg, hogy elmondjak egy mulatságos történetet, amit Vasziljev mesélt, de ami közvetve róla is szól. Ő régebben rendezett a moszkvai Művész Színházban, ahol az egyik idős színésznek - akinek a memóriája nem volt már tökéletes - egy hosszú monológ jutott. A színész mondta-mondta, aztán a végéről véletlenül visszaugrott a harmadik sorra, kezdte előlről, és elmondta újra az egészet. Ez velem még nem fordult elő, legalábbis nem vettem észre. Képzeld el, ha elkezdtem volna előlről az egyórás monológomat! Most már tényleg mennem kell, viszontlátásra.

B. L.: Mi ülünk még egy kicsit, ülünk és beszélgetünk, mint tettétek azt oly sokáig Vasziljev próbáin. Pedig az asztali, elemző próbák sok rendezőnél arról szólnak, hogy ne kelljen belépni a térbe, mert akkor már nem lehet mellébeszélni, ott már cselekedni kell.

K. G.: Vasziljev-nél nincs asztal, nincs semmi. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert éppen hogy nem a könnyű ellenállás irányába hajt bennünket. Nincs adott tér, benne bútorok, tárgyak, amelyek megsegítik a színészi rutint. Nem kapaszkodhatok a pohárba, a rágyújtásba, a

könyvbe... csak az üres térség van, a partner és én. Nem lehet hová bújni, nem lehet megúszni. A koncentrálttságot segíti ez, azt, hogy csak a „flörtre” figyeljünk.

R. T.: Vasziljev nem ismert bennünket, mi nem ismertük őt, és egymással sem sokat dolgoztunk még. Erre nem luxus két hónapot szánni..

K. G.: Azért jó, hogy ezt mondd, mert így világossá válik, hogy mi nem a „Vasziljev-módszerről” beszélgetünk most. Saját társulatával akár fél évig is dolgoznak egy előadáson, de ott az első két hónap nem az ismerkedésről szól. Hiszen ismerik, értik egymást.

R. T.: Én nem mondhatom, hogy mindig értettem - de olyankor is éreztem őt. Gondolat és lélek - ez együtt fontos nála. Szabadság, szenvedély és szeretet - ez árad belőle, és nem tudom elképzelni, hogy ez ne hatna bárkire, aki találkozik vele. Nekem egyetlen jelenetem van, de abban, annak próbáin én is megéreztem valamit ebből a szabadságból. Mert tudtam a lényegét, és ezért nem kellett minden pillanatot kontrollálnom.

K. M.: Nekem erről, a szabadság megízleléséről szólt minden ebben a munkában. Ez az ember megengedte nekünk, sőt megkívánta tőlünk azt, hogy felejtjük el a megszokott színházi „zsákbanfutást”. Lépünk ki a zsákból, hiszen sokkal szebb a futás nélküle, szabadon. Színesebb, gazdagabb, szebb, harmonikusabb lesz tőle az ember. Vasziljevnel három dolognak kell összhangban, harmóniában megnyilvánulnia: a mozgásnak, a léleknek és a verbális közlésnek.

B. L.: Csakhogy másnap, egy másik darab próbáján esetleg vissza kell bújni a zsákba.

K. M.: Igen, 'vissza... vagy nem. Én lehetőséget kaptam arra, hogy a következő évadot A Drámaművészet Iskolájában tölthessem, Moszkvában. Nagyon remélem, sikerül ezzel élnem.

K. G.: Az előadással a néző is lehetőséget kap Vasziljevvel és tőlünk. Ezzel szabadon élhet. Azért hangsúlyozom ezt, mert még nem válaszoltuk meg a beszélgetés elején feltett kérdést: hol a néző helye ebben a „vízfolyásban”, ebben a folyóban? Vasziljev öblöket, hidakat épít, elegáns kilátókat emel a vízparton, meg olyan helyeket, ahonnan belógathatod a lábadat a vízbe, vagy horgászhatasz, és persze úszhatasz is - ezt dönts el magad, döntse el a néző. Ez az ő szabadsága.

(Kaszás Gergő ezzel remek zárszót kínál, a beszélgetés rögzítője ezzel zárja hát ezt az egyelőre rendhagyó közönségtalálkozót.)

Színház, 1998. szeptember

Sándor L. István: A színésznő világa Töröcsik Mari Krucsinyina-alakítása

Az *Ártatlan bűnösök* szolnoki előadása egy színésznőről szól. És rajta keresztül a színházról: a valóság és az illúziók közötti átjárásról, a kiismerhetetlen életjátékok birodalmáról. A szerepekkel oldani próbált tragédiákról, a művészek magánemberi gyarlóságairól. Osztrovszkij darabjának főhősét, a híres vidéki tragikát Vasziljev átdolgozása abszolút főszereplővé tette. Olyannyira, hogy nagyjából az ő nézőpontján keresztül ábrázoltatik az a világ, amely a színpadon megjelenik. Így a szolnoki előadásnak egyértelműen a Krucsinyinát alakító Töröcsik Mari a főszereplője. Az ő színészi jelenléte jelöli ki az előadás koordinátáit - annak ellenére is, hogy a többiek általában másfajta eszközökkel dolgoznak.

Manapság ritkaságszámba megy az, ami Szolnokon történik: egy jelentőségteljes figura egy kivételes színészi alakításból születik meg. Elektra, Cordelia, Ljubov Andrejevna vagy Spiró Vénasszonyának alakja önmagában is fontos, minden megfelelő színvonalú előadásban figyelmet érdemlő. Krucsinyina figurája viszont azáltal válik jelentőssé, hogy a szerepet Vasziljev rendezésében Töröcsik Mari játssza el.

Osztrovszkij vázlatosan megírt alakját Töröcsik aligha lekottázható, eszközugazdag alakítása eleven élettel tölti meg. Mélységet ad neki, sorsot teremt köré. Vasziljev „színházi tükörijátéka” még sokoldalúbbá teszi a figurát. A színházi előadásként megelevenedő múltban, a játékká formálódó fantáziálásokban nemcsak az mutatkozik meg, hogy milyen valójában Krucsinyina, hanem az is, hogy milyen titkokat rejt még személyisége. A szolnoki előadás két felvonása azonban némileg eltérő nézőpontot tükröz. Az első részben Krucsinyina az abszolút főszereplő, szinte kizárólag az ő szemével látjuk a világot, minden színpadi történés hozzá mint viszonyítási ponthoz igazodik. A második felvonásban - melynek kerete a színésznő tiszteletére rendezett estély - önálló életre kelnek a többiek is, fontosak lesznek a színész kollégák egyedi történetei. Ekkor az ő nézőpontjából is megítélhetjük Krucsinyinát: beszélnek, véleményt alkotnak, vitatkoznak róla akkor is, amikor nincs jelen. Ugyanakkor nem ő a középpont akkor sem, amikor megjelenik a színpadon. A kétféle nézőpont kétféle színházi műfaj lehetőségét rejti magában. A parodisztikusan ábrázolt vidéki színészfígurák a komédia, Krucsinyina érzelmeket mozgóató története a szomorújáték lehetőségét veti fel. E kettőt Vasziljev a színházi muzsikások, zenei idézetek felhasználásával ironikusan megidézett melodramatikus játékban egyesíti. A „színházi tükörijáték” sajátos jele, amikor két zenekar is muzsikál a színpadon: az egyik - mintha színházi zenészek lennének - a zenekari árokból szól, a másik - mintha az estély muzsikusait hallanánk - a jobb oldali takarások mögül.

A színésznő története

Osztrovszkij eredeti darabja reális közegben bonyolódó, lineáris történetet tartalmaz. Az első felvonásban Otragyinát váratlanul elhagyja a szeretője, akinek titokban gyereket is szült. Az asszony szinte egyszerre tudja meg azt, hogy a férfi mást vesz feleségül, illetve hogy a kisfiuk halálosan beteg. A második felvonás tizenhét év múltán folytatja a történetet. Közben Otragyina nevet változtatott: Krucsinyinaként híres vidéki színésznő lett belőle. Most épp a szülővárosában vendégszerepel. Itt azonban régi „ismerőseivel” találkozik: Murovval, egykori szeretőjével és Galcsihával, akihez annak idején gondozásba adta a kisfiát. Fokozatosan kiderül, hogy a gyermek mégsem halt meg. Krucsinyina elkeseredett nyomozásba kezd a fia után. Végül egyik színész kollégájában, a hányatott sorsú, kötekedő modorú Nyeznamovban ráismer a gyermekére.

Vasziljev átdolgozása az *Ártatlan bűnösök*et az illuzórikus játék és az irrealitás irányába tolja el. Nem csak a darab időszerkezetét teszi bonyolultabbá azzal, hogy az eredeti mű első felvonása (a színlap szerint proológusa) az előadás második képeként jelenik meg. Ez ugyanis nem egyszerű flashbacket jelent, hiszen a szövegutalások és a színpadi jelzések azt valószínűsítik, hogy a szolnoki előadáson ekkor nem(csak) a színésznő megelevenedő múltját látjuk, hanem azt a színházi előadást (is), amellyel Krucsinyina lenyűgözte a vidéki város publikumát. (Nagyrészt az előtérbe tolt díszes, barokk díszletszínpadon játszódik a jelenet, melyet a zenekari árokban ülő muzsikosok dallamai kísérnek. Selavinának, a vetélytársnőnek a szerepét az előadás első jelenetében megismert színésznő, Korinkina - Hernádi Judit - alakítja.)

Mindez úgy hat, mintha Krucsinyina sok év múltán fölkeresett szülővárosában olyan szerepet játszana el, amely kísértetiesen hasonlít a saját múltjához. Nem véletlen, hogy ez az egybeesés emlékképek özönét szabadítja rá. Osztrovszkij darabja objektív tényként ábrázolja a történetet, amelyben a színésznő majd két évtized után halottnak hitt gyermekére talál, Vasziljev előadása ezzel szemben a történet viszonylagosságát és kiismerhetetlenségét hangsúlyozza azáltal, hogy az eseményeket a színházi illúziók és a fantáziaképek szűrőjén át láttatja. „Én is láttam halálán a fiamat, mint Ljubov Otragyina, akit tegnap este játszottam” - mondja a színésznő Dudukinnak (Fodor Tamás), a színészpártoló gazdag úrnak.

Osztrovszkijnál az előző este játszott szerep neve Lady Michelefield, nála Otragyina és Krucsinyina kétségtelenül ugyanaz a személy. Ezzel szemben Vasziljev változatában csak szerepnévként hangzik el az Otragyina név, mintha Krucsinyina története nem lenne feltétlenül azonos azzal, amit Otragyina szerepében eljátszik.

Osztrovszkijnál valóságos szereplőként, kéregető öregasszonyként jelenik meg Krucsinyina szállodai szobájában Galcsiha (Ráckevei Anna), akire a színésznő egykor a kisgyermekét bízta. A szolnoki előadásban ez az alak szinte a semmiből bukkan elő - pontosabban a színésznő múltjából, kínzó emlékeiből lép ki. (Megjelenését fényváltás előzi meg. Az éneklő beszédmód, a kötetlenebb térhasználat, a groteszkebb játéktípus szintén a realitástól való elszakadást érzékelteti.) De lehet ő is a később felidéződő színházi előadás szereplője, hiszen Galcsiha Otragyinának szólítja a színésznőt (aki a nevet hallva hirtelen a nézők felé fordul, és egy váratlan „óh!”-t hallat. Olyan ez, mintha egy melodramatikus színházi pózt látnánk). A Ráckevei Anna által játszott figura később a színpadra helyezett kis színpadon jelenik meg (egy csecsemőbábú madzagon rángatva bizarr halálelőérzetet sugall). Jelen van a is, igaz, csak a díszlet egyik felső ablaknyílásából figyel az eseményeket, akárcsak Annuska (Rudolf Teréz), Otragyina szolgálólánya, akiről szintén nehéz eldönteni, hogy a színházi előadás szereplője-e, vagy megelevenedett emlékalak. Ez az eldönthetetlenség a Krucsinyinát galádul elhagyó Murov (Kaszás Mihály) alakjában válik teljessé. A színésznő gyermekének apja a felidézett színházi előadásban szintén megjelenik, és a színésznő tiszteletére rendezett fogadást ábrázoló második felvonásban ismét felbukkan. Igaz, a vendégek közül - az Osztrovszkij-darabtól eltérően - csak Krucsinyinával találkozik, így beszélgetésük inkább tűnik a színésznőre az estélyen rátörő képzelgésnek, semmint valóságos eseménynek. (Erre utal az is, hogy a jelenetben egy - két évtizeddel ezelőtti életkorával azonos - fiatalember beszélget egy idősebb asszonnal. De ha csak a színésznő képzeletében játszódik le a találkozás Murovval, akkor Dudukin korábban miért találja meg a férfi névjegyét Krucsinyina előszobájában?)

A jelenet előtt a színésznő arról beszélt Dudukinnak, hogy túl sok izgalmat kell kiállnia, mert feltámadtak az emlékei. Később hozzáteszi, hogy majdnem az esztét vesztette, amikor tegnap megtudta, hogy mégsem halt meg a fia, hanem idegenbe adták nevelőszülőkhöz. (Mindez a Galcsihával folytatott párbeszédéből derült ki, ami az előadás jelzései szerint aligha lehetett reális találkozás.) A bizonytalanságot tovább növeli, hogy a Murovval való

beszélgetés lényegében az első felvonást záró színházi játékot, az Otragyina-történetet folytatja.

A felidézett előadásrészletnek azonban nem minden szereplője azonosítható egy-egy színésszel. Nem jelenik meg az estélyen sem Murov, sem Annuska, sem Galcsiha alakítója, holott a felvonás során többször is felbukkannak, mintha a színészi szerepjárástól független, önálló alakok lennének. Ezáltal önálló életre kel az is, ami korábban színházi játéknak tűnt - anélkül azonban, hogy valóságossága bizonyosodna. A saját múltját éli újra Krucsinyina a jutalomjáték alatt? Egykori szeretője arcát montírozza színpadi partnere fejére? Az előadás folytatásaként képzelet el a találkozást egykori szerelmével (és a saját lelkiismeretével való szembesülést), amitől huszonhárom éven át olyannyira tartott? Miközben zajlik a színésznő tiszteletére rendezett ünnepség, a fantáziájában a saját történetét is továbbírja?

A Krucsinyina és Murov közti, Osztrovszkijnál a harmadik és negyedik felvonásában lejátszódó két valóságos találkozást Vasziljev egyetlen, igaz, két részletre bontott jelenetként vonja össze. Kezdőpillanataiban Murov a pénzt adja vissza az asszonynak, amelyet a színházi előadáson Otragyinától kapott kölcsön. Mégsem bizonyos, hogy ez a történet folytatódik, hiszen a színésznőn ugyanaz a csillámszálakkal sűrűn teleszótt fekete ruha van, mint amelyet Krucsinyina visel az estélyen. Murovot Annuska vezeti be, és egy hétágú gyertyatartót helyez az asztalra, a férfi és a színésznő közé. E múltfaggató beszélgetés a lobogó gyertyalángon átszűrődve zajlik. (Annuska is végig jelen van a találkozás első részében; előbb oldalról, majd hátulról, a kis színpadról figyeli a beszélgetést.) Bizonytalan az is, hogy ebben a jelenetben kit alakít a színésznő. „Otragyina vagyok” - mondja a találkozás elején, de amikor a férfi a korábbi érzelmeire tereli a szót, felcsattan: „Nincs Ljuba! Krucsinyinát látja maga előtt.” Majd hozzáteszi: „Amíg meg nem látom a fiamat, semmiféle beszélgetésre nem kerülhet sor kettőnk között.” Aztán elsiet, mert színpadra kell lépnie. (Korábban megkérdezte Murovtól, hogy itt marad-e a negyedik felvonásra. Lehet, hogy az asszony az estélyen egy előző esti találkozást idéz vissza?)

Amikor a színésznő hátramegy, leereszkedik a barokk kis színpad függőnye. Miközben a színházi zenekar játszik, percekig csak a széken ülő Murovot látjuk, aki visszavárja a színésznőt. Amikor az asszony visszatér, már másfajta öltözetet: barna, virágmintás ruhát visel (amely az első felvonásban látott színházi előadás Otragyinájának vajsínű, virágmintás öltözetét idézi emlékezetünkbe). A színésznő és Murov közötti beszélgetés ugyanott folytatódik, ahol egy-két perce abbamaradt. A hangneme azonban gyökeresen más: fiatalosabb, könnyedebb, játékosabb, fájdalmaságában is elrajzoltabb. Lehet, hogy most valóban az előadás folytatását látjuk? (A jelenet után a színésznő ismét az estélyen viselt sötét ruhában tér vissza, amely az előadás első jeleneteiben viselt öltözet színeire emlékeztet.)

Sorolhatnánk tovább a példákat, melyek hasonlóképp arra utalnak, hogy Vasziljev átdolgozása (és színpadra állítása) szándékos bizonytalanságban hagyja a nézőt a megjelenített események természetét illetően. Osztrovszkij elvesztett, majd fellelt gyermekéről szóló melodramatikus története a szolnoki előadásban előbb a színház a színházban játék idézőjelei közé kerül, majd egyre több váratlan, irracionális elemmel bővül, s egyre azonosíthatatlanabbá válik. Végül az tűnik a legvalószínűbbnek, amiről Krucsinyina többször is beszél: eleven valóságként képes átélni emlék- és fantáziaképeit.

A színésznő tere

Ez utóbbi értelmezést erősíti a szolnoki előadás tere is, amelyben a színésznő története lezajlik. Igor Popov díszlete makettszerű, perspektivikus fehér árkádsorával és színpadra görbülő zöld épületfélkörívével az avantgárd olasz festő, De Chirico metafizikai tájait idézi. Mindezzel éles kontrasztot alkot a díszes, cirádás, oszlopos színpad, mely mintha kora barokk olasz festményekről került volna ide. Akármelyik elemét nézzük is, az illúzióteremtő

színpadot (melynek függönyére, akárcsak a szolnoki színpad elé, századfordulós kisvárosi életképet festettek) vagy a valóság felbontását érzékeltető architektúrát, egyértelmű belőle, hogy ez a színpad nem a valóságot képezi le. Metafizikus teret és színpadi stilizációt forraszt egybe, hogy játékként tegye érzékelhetővé a valóságnál mélyebb történéseket. A színpadképet a díszes, cirádás kis színpad helyzetének változtatása teszi variábilissá. Amikor hátul helyezkedik el, tágas, nyitott színpadot látunk, előrehúzza viszont zártabb tér jön létre, amely a játzókat intimebb közelségbe kényszeríti a közönséggel.

Ez a díszlet nagyon sokat bíz a színészi kifejezőerőre, mivel lényegét tekintve üres térrel van dolgunk. A játéknak ugyanis csak háttérét adja, alig jelennek meg rajta berendezési tárgyak, jobbra akkor is csak székek. Sajátos színpadi geometriát rajzol ki az, ahogy a szereplők különféle ülőalkalmatosságokat helyeznek el a színpadon, illetve az, ahogy a székek között a hely(zet)üket változtatják. Sajátos ritmusa van annak is, ahogy testtartást váltanak, felállnak, leülnek, elindulnak, megállnak.

Ritka, tudatos térkompozíciót látunk, amely állandó és változó elemek variábilis viszonyára épül. A jelenetek tagolását, hangsúlyváltásait, a szituációk módosulásait érzékelteti. Az előadás legfontosabb berendezési tárgya - különösen az első felvonásban - az a zöld karosszék, amely a színész nő állandó tartózkodási helyének tűnik. Az első felvonásban mindvégig a színpad jobb oldalát betöltő épületkörív második ajtónyílása mellett áll. Itt ül a színész nő - mint afféle trónszéken -, amikor Dudukinnal beszélget. Itt fogadja két kollégáját, az árva Nyeznamovot (Kaszás Gergő) és a barátját, Smágát (Eperjes Károly). Ezekben a jelenetekben alig áll fel a helyéről. A Dudukinnal való beszélgetésnek csak a végén megy be a kendőjéért, a színész kollégákkal folytatott vitának csak a befejező szakaszában lép középbe, amikor hangsúlyos és jelentőségteljes közlendői vannak a két férfi számára. Miközben a színész nő helyzetét tekintve mozdulatlan, körülötte nagy ívű járással, nyugtalan helyváltoztatásokkal, váratlan eltűnésekkel és felbukkanásokkal sűrűn teletűzdelt játék zajlik. Ennek nyugtalanságát erősíti, hogy többnyire a színpadi mozdulatok is szélesek, a gesztusok áradóak, túlrájoztak, túlzóak. Ezzel a - többféle variációban megjelenő - játékstílussal alkot kontrasztot a színész nő első felvonásbeli mozdulatlansága, visszafogottsága. Ezt a helyhez kötöttséget azonban sokértelművé teszi Töröcsik Mari játékának belső intenzitása, eszközgazdagsága. Az a benyomásunk, mintha Krucsinyina szemében egy fájdalomából, csalódásából bölcs emberismeretet kiküzdő asszonyt látnánk, aki eleinte magabiztosan trónol megszenvedett nyugalmának szigetén, érintetlenül azoktól a bűnöktől és kicsinyességektől, amelyeket a körülötte keringő alakok - egy nyugtalanító, felkavaró világ árnyai - hordoznak. Azonban fokozatosan ő maga is beleszédül abba a kavargásba, amelyet ámulva figyel. Egyre inkább elveszíti az egyensúlyát, ismét szemben találja magát azokkal a fájdalomokkal és gyötrelmekkel, amelyeken, eddig úgy hitte, sikerült túllépnie. Amit most érez, abban életének alapvető megoldatlanságát éli újra.

Ez érezhető abból is, hogy az első felvonás második részében, illetve a második felvonásban maga a színész nő is kilép kezdeti mozdulatlanságából. A Galcsihával közös jelenetében erőszakos, határozott mozdulatokkal rója a teret. Kezébe bot, így próbálja kikényszeríteni az egykori dadából a gyermeke sorsát érintő vallomást. Az Otragyina-jelenetben eleinte fiatalosak, játékosak a mozdulatai. Aztán megérkezik Murov, és a férfi viselkedése elbizonytalanítja. Ha lerajzolnánk azt, hogy a jelenet során hogyan változtatja helyét a férfi, illetve Otragyina, hogy hol helyezkednek el a kis színpadon, illetve annak előterében, hogy mikor változtatják a helyzetüket, mikor ülnek, állnak, mikor telepednek a földre, hogy milyen szögből, milyen távolságból figyelik egymást, akkor kapcsolatuk alakulásának, hangulataik változásának rendkívül pontos geometriai ábráját kapnánk meg.

Otragyina mozgása ebben a jelenetben azt érzékelteti, hogy ura akar lenni egy elképesztő, felkavaró helyzetnek, amely fokozatosan mégis maga alá temeti. Naiv reménykedése helyére kettős fájdalom lép: nemcsak azt érti meg, hogy a szeretett férfi mást

vesz feleségül, hanem azzal is szembeülnie kell, hogy elveszíti a kisfiát. Ez a felkavarodott emlékekből fakadó nyugtalanság határozza meg a színésznő viselkedését a második felvonásban. Az asszony idegesen járkel, nem leli a helyét, szinte állandóan mozgásban van. Most csak pillanatokra ül le - mintha nyugalmat keresne - a zöld karosszékbe, amely a színpad előteréből hátra, a kis színpad elé került. Csak akkor jut ismét hangsúlyos helyzetbe a szék (és akkor talál átmeneti nyugalomra benne a színésznő), amikor előrehúzzák a kis színpadot, és elé helyezik a karosszéket, hogy Krucsinyina méltó helyről hallgathassa a tiszteletére felcsendülő áriákat.

A színésznő eszközei

A szereplő helyzetének és állapotának változása a színészi eszközöket is átértelmezi. Töröcsik Mari sokféle hatáselemmel dolgozik, ezeket széles skálán, végletekig fokozva, váratlan váltásokkal használja. Mégis szigorú logikát követ az alakítása: az egyensúlyvesztés különféle fázisait és szélsőségeit mutatja meg. Eleinte Töröcsik elsősorban testtartásával, apró mozdulatokkal jellemzi a figurát. Ezek a váltások sok mindent elárulnak róla, miközben a színésznő majd ötven percen át lényegében mozdulatlanul ül a karosszékben. Feltartott kézzel, nevetgélve hárítja el az ajándékokat, melyekkel Dudukin igyekszik kényeztetni őt. Miközben a férfi arról beszél, hogy mihaszna ember lévén legalább a színészek életét igyekszik megkönnyíteni, Krucsinyina játékosan, cinkosan felemeli az ujját: „és a színésznőkét is, igaz?” Mosolyogva, visszafogottan hallgatja, amikor Dudukin az asszony színészi képességeiről áriázik. De zavartan a nyakához emeli a kezét, amikor beszélgetőpartnere a polgárok gögjéről beszél; közben kissé nyugtalanul, félig felállva lábtartást vált. Miközben Nyeznamov történetét hallgatja, lassan a halántékához emeli a kezét, majd a körmét rágja, később a tenyerébe zárja ujjait. Szomorúan, majd egyre idegesebben figyel. Mégis váratlanul csattan fel a kérdése: „Grigorijnak hívják?” Aztán gyors, pergő kérdésekkel tisztázza Nyeznamov életkorát. Dudukin kérdésére, hogy miért érdeklí mindez, ártatlan mosollyal válaszol: „bizonyos egybeesések” - mondja, és ujjainak finom, ironikus játéka teszi jelentéktelenné ezt a talányos mondatot: „Ne törődjön vele, fantázia az egész.” És ismét vidáman, mozdulatlan testtel hallgatja Nyeznamov előző esti botrányának felidézését. De amikor Dudukin kimondja a zabigyerek szót, Krucsinyina zavartan félrefordul, arcát félig eltakarja, és így kérdez vissza: mit is jelent ez a kifejezés?

Mikor beszélgetőpartnere arról faggatja, hogy miként tudja a színpadon ennyire hitelesen megjeleníteni az anyai érzéseket, Krucsinyina előbb elhárítja a kérdést. Ezt jelzi finoman széttárt, maga elé tartott keze. „Annyi mindent éltem át, annyit szenvedtem magam is” - mondja könnyedén. Aztán váratlanul hozzáteszi: „én is voltam anya”, és elfordul, nehogy beszélgetőpartnere lássa, hogy csendesen sírni kezdett. Közben idegességében jobb tenyerével finoman ütögeti a szék karfáját. „Néha jó sírni” - mondja végül megkönnyebbülten, kedvesen. Talán örül is neki, hogy végre a titkairól beszélhet: ő maga is ebben a városban született, itt töltötte a fiatalsága nagy részét, itt halt meg a kisfia is. Eleinte mozdulatlanul, gesztikuláció nélkül meséli a történetét. Amikor a fiáról beszél, lassú, bizonytalan kézmozdulatok kísérik a szavait. Aztán mentegetőzve a halántékára mutat: „túlságosan élénk a fantáziám” - mondja.

A gyerek halálára vonatkozó mondatokat ismét erős gesztusok kísérik, mintha önmagát is meg akarná győzni a hihetetlenről. Előbb mosolyogva, majd hitetlenkedve fogadja a Dudukin által felvetett lehetőséget: mi lenne, ha váratlanul megjelenne előtte elvesztett gyermeke. Képzelve el, hogy akár Nyeznamov is lehetne! Amikor az asszony egyedül marad, belegondol a lehetőségekbe. Lassú, merengő kézmozdulatai az arcát, a halántékát, a homlokát érintik.

A Nyeznamovval és Smágával zajló jelenetben is ugyanilyen finoman, szinte észrevétlenül, mégis célirányosan építkező gesztikuláció jellemzi Töröcsik játékát. A

testtartásváltások itt is fordulópontokat jelölnek ki. Mindezek a jelzések hasonlóképp érzékeny, rebbenékeny, sérülékeny, szélsőséges hangulatok között sodródó figurának mutatják Krucsinyinát. Ölébe engedett kézzel, szinte mozdulatlanul nézi a férfiakat. Szavaikat eleinte bizalmatlanul fogadja. Smága bohém játékaiban azonban nevetésre ingerlik. Nyeznamov egy széket helyez a zöld karosszékkel szembe, és letelepszik rá. Krucsinyina nyugtalanul figyel, hogy mit akar tőle a fiú. Magától értetődő, természetes gesztus kíséretében beszél arról, hogy miként mentette ki a kormányzónál előző esti botránya miatt Nyeznamovot. De megriad, amikor a fiú rákiált, hogy semmi köze ahhoz, ami történt. Igyekszik ugyan magyarázatot adni a kéretlen közbenjárásra, de hanghordozása egyre inkább keménnyé, elutasítónak válik. Mindamelllett a Nyeznamov durvasága keltette fájdalom megértővé is teszi a fiú iránt. „Sértésekben, megaláztatásokban elég gyakran volt már részem - mondja. - Ez most fáj, de érdekel is. Meg akarom ismerni az emberek gondolkodását, akikkel a sors összehozott” És a bal oldali karfához húzódva teljes testével Nyeznamov felé fordul, hogy meghallgassa a történetét.

Együttérzően mentegetőzve reagál arra, amikor a fiú olyan embernek mondja magát, aki egész eddigi élete során semmiféle érzéssel nem találkozott. De megriad az újabb durvaságtól, amikor Nyeznamov letépi az asszony nyakából, majd az ölébe dobja a kendőjét, talán azért, hogy nyomatékot adjon együttérzést elutasító szavainak: „semmi közöm magához!” Krucsinyina testétől kissé eltartva hajtogatja össze a ruhadarabot, majd félrerakja a szék karfájára.

Töröcsik szerepépítkezése ezen a ponton újabb elemekkel bővül: a mindaddig helyhez kötött szereplő feláll, és mozgása, tartása is jellemezni kezdi a figurát. „Nos, uraim!” - mondja, és középre lép, hogy mint rutinos színésznőhöz illik, határozott, nyugodt, egyenes tartásával is nyomatékot adjon férfi kollégákat rendreutasító, kioktató szavainak. Aztán a beszéd folytatásához lassan hátrasétál, és fellép a kis színpadra. Gesztusai, mozdulatai ekkor kissé teátrálissá válnak, ezáltal némileg idézőjelek közé kerülnek az asszonyi önfeláldozásról szóló szavai. Furcsa, ironikus játékká, sajátos „kergetőzéssé” alakul, ahogy a kis színpad előtt a szeretet, az irgalmasság erejét bizonygatja Nyeznamovnak. De váratlanul kiesik a szerepéből, nyugtalanul keresi a szavakat. Nyeznamov meg egyre csak provokálja: mondja ki végre, amit valójában gondol róla. Közben a színpad előterébe érnek, a fiú lehuppan Krucsinyina előtt a zöld fotelbe, az asszony fölötte áll, amikor kibukik belőle: még azokon is lehet segíteni, „akik menthetetlenül romlottak”. De a színésznő nem jön zavarba a meggondolatlanul kimondott ítélettől: felül arra a magasított bárszékre, ahol néhány perce még Dudukin foglalt helyet, és könnyedén arról kezdi faggatni Nyeznamovot, hogy tudja-e egyáltalán, mi a szeretet.

Amikor a két férfi magára hagyja, nyugtalanul hátramegy a kis színpadra, és sétálgatni kezd rajta, mint aki elvesztette a magabiztosságát. Mintha nem találná a helyét, mintha keresne valamit. Ekkor hátulról váratlanul mellé lép Nyeznamov, és a fiú mentegetőzése nyomán bizalom, megértés alakul ki a két szereplő között. Ezt fejezi ki az a meghitt mozdulatsor, ahogy a színpad közepén lassan, szinte egyszerre lépve előresétálnak hátulról a rivaldáig. (Ez a motívum még kétszer ismétlődik a második felvonásban, ekkor azonban Dudukin lesz Krucsinyina „sétapartneré”, így az első rész váratlanul meglelt intimitása nem szünetlik újra.) A színésznő visszaül a zöld fotelba, Nyeznamov egy kis széken mellételepszik, hogy elköszönjön. Miután a fiú elment, Krucsinyina feltérdel a karosszék párnájára, és fájdalmasan hátrahajtja a fejét. Közben vált a világítás is, és a fehér árkádsor végén megjelenik a fekete ruhás Galcsiha. A következő rövid jelenet befejező részét közéről figyel. Ezek a jelzések azt sejtetik, hogy az ezután következő mozzanatok, az előadás legszebb színészi gesztusai talán csak Krucsinyina fantáziájában lezajló történésekre utalnak: visszatér Nyeznamov, hogy megköszönje a pénzt, amelyet Krucsinyinától kapott. Amikor megcsókolja a kezét, az asszony váratlanul magához húzza, gyöngéden átöleli a fiút. Aztán

hirtelen hátrahőköl, értetlenül nézi, hogy mit is csinált. „Bocsásson meg!” - mondja, és riadtan hátrahúzódik a karosszékekben, ernyedten a karfákra helyezi a kezét, mint akinek minden erejét felélték az ismeretlen mélységekből előtörő anyai érzések.

Az eddig elmondottakból talán kiderült, hogy Töröcsik Mari játékanak gazdag, sokszínű gesztikulációjából már akkor is sejthető a színésznő belső bizonytalansága, titkokkal teli múltja, amikor még úgy tűnik, teljes a nyugalom benne. A sok apró kézmozdulat egyébként jellemző Töröcsik játéka: akkor is mozognak az ujjai, amikor ennek nincs különösebb jelzésértéke. Egyfajta készültséget érzékeltetnek. Sokszor úgy hatnak, mintha az érzelmi állapotokat ezek az apró ujj-játékok generálnák. Máskor meg - ahogy a kimondhatatlan érzések artikulált szavakká állhatnak össze - tagolt mozdulatok, megfontolt kézjelek születnek belőlük. De amikor egy-egy pillanatra elragadja a figurát az indulat, a szenvedés emléke, megkeményednek, a mozdulatok megmerevednek.

Töröcsik Mari artikulációja bátran vállalja a sokszínű, szélsőséges megoldásokat. Gyakran jelennek meg a beszédében váratlan hangszínváltások, éles artikulációs kontrasztok. Mindez a megformált figura végletes érzelmi hullámvásárt hivatott közvetíteni. Kevés olyan magyar színész van, aki ennyiféle hangon képes megszólalni (és kevés olyan színészünk van, akitől ennyiféle hangot fogadnánk el hitelesnek). Semleges, árnyalatmentes középhangot viszonylag ritkán használ. A Krucsinyinát kezdetben jellemző könnyed hangszínek, kacagások, heherészések kissé felületes, öntudatos figurát mutatnak. A lebegtetett, évődő dallammenetek a megformált alak magabiztosságát erősítik: olyasvalakit hallunk, aki tudja magáról, hogy képes elbúvólni a környezetét, ha erre van szüksége. Nem idegen tőle a huncut játékosság sem. De hirtelen komorabb tónusok, sötét színek jelennek meg a beszédében, mintha egy-egy váratlanul elhangzó hívószó folyton hajdani fájdalmaira emlékeztetné. Murovval való találkozásában az ingerlékeny düh hangjai szólalnak meg. A történet előrehaladtával szaporodnak a fájdalmas, merengő hangütést jelző visszafogott megszólalások, illetve az érzelmes hangulatokat érzékeltető magasabb beszéddallamok. A színházi előadást (illetve a múltat) visszaidéző jelenetben nemcsak a játékosabb mozgás, hanem a könnyedebb, csacsogóbb beszédmód is érzékelteti a színésznő átalakulását: könnyedén vált át egy életkoránál jóval fiatalabb figura szerepére.

A színésznő személyisége

Mindezeknek az eszközöknek a számbavétele teljesen fölösleges lenne, ha az alakítást figyelve nem lenne az az érzésünk, hogy mindezekben a jelzésekben erőteljes színpadi személyiség nyilatkozik meg. Töröcsik Mari játéka bölcs, higgadt színészetre utal, amelyet elsősorban nem a közlési szándék, hanem a személyiség ábrázolásának igénye mozgat.

Nem jelentése, inkább jelentősége van színpadi megnyilatkozásainak. Töröcsik néma, mozdulatlan jelenléttel ad súlyt az általa megformált figurának, képes minden egyes mozdulatát, gesztusát is jelentőséggel felruházni. A hangfekvések, hangsúlyok többről beszélnek, mint amennyit a szavak elmondanak. A felhasznált színészi eszközök nem önmagukban érdekesek, hanem változatosságuk, végletes sokszínűségük ellenére koherens egységükben. Nem résztulajdonságaiban, elszigetelt jellemzőiben, hanem emberi teljességében mutatják meg az ábrázolt figurát.

A színház erejéről szól ez az alakítás. Arról, amikor a játék teljes életet, ellentmondásosságában átél sorsot teremthet. Ezáltal akár a valóság helyébe léphet. Hisz ami megvalósult, miért lenne több annál, mint amit az ember a képzeletében még nagyobb intenzitással átél? Végkicsengésében erről szól az *Ártatlan bűnösök* szolnoki előadása.

Míg Osztrovszkij hősnője elvesztett gyermekét ismerheti fel Nyeznamovban, addig Vasziljev átdolgozásának főszereplője inkább csak a színpadi illúziók világában található nyugalomra. A végső bizonyíték ugyanis nem más, mint az első felvonást záró színházi

előadásban megismert kellék. Nyeznamov azt a medált hajítja a zenekari árokba, melyet Otragyina adott elválásukkor Murovnak (és amelyet a történet folytatása szerint a férfi afféle ismertetőjelként akasztott a kisfiuk nyakába). Miközben Krucsinyina lemegy a medálért, kezében ugyanazt a kelyhet tartja, melyből korábban Otragyina emelte ki az ékszeret. A poharat az estély zárójelenetében Korinkina hozta be a színre, majd átnyújtotta Dudukinnak, aki pohárköszöntőt tartott. Ezután Krucsinyina javaslatára mindenki ivott belőle a színészek egészségére. Így került végül a kehely a színésznőhöz. Amikor Krucsinyina visszaér Nyeznamovhoz a medállal, belehelyezi a pohárba, és a kis színpad közepén álló oszlopra állítja. Dobpergés szól, miközben a színésznő összeesik, majd gyorsan lehull a nagy színpad függönye. Vége a színházi előadásnak? És a színpadi életet élő színésznő meghalt? A játéknak azonban nincs vége. Miközben a közönség tapsol, újból fölmelegy a függöny. Ismét látjuk az utolsó jelenetet. A színésznő a kehellyel megint a kis színpad felé indul. Most azonban már nem csak Nyeznamov várja. Ott állnak-ülnek a többiek is a kis színpadon - nemcsak a valóságos szereplők, hanem az emlékekből előlépő figurák is. A kis színpad előtti zöld fotelban Murov ül, az első takarásból Annuska hajol ki, a jobb hátsó oszlopról Galcsiha néz le. Amint Krucsinyina fölrakta a posztamensre a kelyhet, újból összeesik. De most nincs vége a jelenetnek. Kiderül, hogy csak elájult. Dudukin aggódó szavaira („már azt hittem, hogy meghal”) kaján mosollyal válaszol: „Az örömben nem hal bele az ember!” Eközben lassan kivilágosodik a nézőtér. Íme hát megint csak színházban vagyunk? Aki a valóságban meghal, az a színpadon életben marad?

Színház, 1998. szeptember

Urbán Balázs: Csodák nincsenek
Schwajda György: A rátóti legényanya
(Részlet)

[...]

A megírt Mariska alakjának bizonytalanságai csaknem lényegtelennek, de legalábbis kevésbé fontosak válnak akkor, ha a szerepet Törőcsik Mari játssza. A vasakaratú, családját tűzzel-vassal összetartó, földhözragadtan racionális, de a transzcendenciához vonzó ósanya archetípusból kiinduló, abnormálisan normális és normálisan abnormális viselkedést vegyítő, egyéni humorú, nagyon technikás, de roppant természetesnek ható alakítás ha nem is oldja meg, de legalábbis zárójelbe teszi a fenti problémák nagy részét. Játékának főleg a hosszabb-rövidebb monológokban és áldialógokban van olyan bája és ereje, hogy a recenzensnek egy ideig nincs is kedve ideológiai vagy dramaturgiai problémákon töprengeni.

[...]

Schwajda György: *A rátóti legényanya* (szolnoki Szigligeti Színház) Díszlet: Mira János. Jelmez: Tóbiás Tímea. Zene: Selmeczi György. Mozgás: Román Sándor. A rendező munkatársa: Bencze Zsuzsa. Rendező: Schwajda György Szereplők: Törőcsik Mari, Hollósi Frigyes, Nagy Viktor, Tallián Marianne, Czibulás Péter, Kátay Endre, Újlaky László, Petridisz Hrisztosz, Molnár László, Horváth Gábor, Magyar Tivadar, Damu Roland, Zelei Gábor, Czakó Jenő, Deme Gábor, Császár Gyöngyi, Gombos Judit, Cseke Katinka, Szőlőskei Tímea, Mészáros István, Szirtes Balázs, Román Sándor.

Színház, 1999. január

Szántó Judit: Spiró György: *Honderű*
Csütörtök à la Hongroise
(Részlet)

[...]

Törőcsik Mari és Sinkó László adják csak jeleit kivételes formátumuknak, noha a lexikoncikkekben Annamari, illetve Frídhof aligha vonul majd be kiemelendő teljesítményeik közé; mindenesetre Törőcsik felvonultatja ismert, de mindig elbűvölő eszközeinek egész arzenálját, Sinkó pedig elegáns poentírozásával és a személyét körülengő csöppnyi titokzatossággal még arra is képes, hogy sejtse az a tragikumot, ami az ő figurájáról is csak post festa, távozása előtt öt perccel derül ki.

[...]

Spiró György: *Honderű* (Budapesti Kamaraszínház a Tivoliban) Díszlet: Szlávik István. Jelmez: Szakács Györgyi. Mozgás: Gyöngyösi Tamás. Zene: Melis László. Dramaturg: Magyar Fruzsina. Rendező: Valló Péter. Szereplők: Törőcsik Mari m. v., Gera Zoltán, Haumann Péter m. v., Sinkó László, Ujvári Zoltán.

Színház, 1999. december

Csáki Judit: Klipszínház
Brontë-Schwajda: Üvöltő szelek
(Részlet)

[...]

Peregnek tehát a klipek a szolnoki színpadon; egymásutánjuk többé-kevésbé híven idézi a Brontë-regény cselekményének vázát. Összekötésükkel Törőcsik Mari próbálkozik Ellen Dean kissé felnövelt szerepében. Törőcsik természetesen „nyomdakészen adja” az ép morális érzékű, tisztességes öreg házicseléd figuráját, bár elsősorban is „törőcsikmariságával” képes súlyt adni jelenlétének. Ilyenformán viszont éppen hogy nem összeköti, hanem inkább tovább tördeli a kliphalmazt, igaz, figyelemre méltó betétekkel. Szerepe folytán ugyan neki kellene viszonyulnia a főbb szerepeket játszókhöz, de nem járunk rosszul azzal, hogy ez is fordítva történik.

[...]

Emily Brontë-Schwajda György: *Üvöltő szelek* (Szigligeti Színház, Szolnok) Díszlet: Mira János. Jelmez: Debreczeni Ildikó. A rendező munkatársa: Ignácz Eva. Rendezte: Schwajda György. Szereplők: Törőcsik Mari, Rátóti Zoltán, Szőlőskei Tímea, Mészáros István, Győry Emil, Vida Péter, Szirtes Balázs, Cseke Katinka, Czibulás Péter, Ujlaky László, Horváth Gábor, Sebestyén Eva, Lugosi Claudia.

Színház, 2000. május

Németh László: Széchenyi; Bodnárné
Születésnap előadások
(Részlet)

[...]

Ebben nagy része van a címszerepet alakító Törőcsik Marinak is. Ő teljes mértékben azonosul a rendezés elidegenítő, eldrámaiatlanító fölfogásával. Remekül játssza el, hogy Bodnárné mindent magába fojt, mindent alárendel elhatározott céljának. Törékeny testben nagyon kemény lelket ábrázol. Hogy mit rejt ez a lélek, azt az utolsó pillanatig titkolja. Idegességet is csak egyszer jelez: egyik kezével a másikat dörzsöli, közben egész testében vonaglik. Művin, értelmiségi módra töpreng. Egyébként összhangban a két rafináltan faragott bútordarabbal. A sok elfojtásnak azonban csak a harmadik fölvonásból a darab végére áthelyezett, egyetlen összegző mondatban lenne szabad kipattannia: „Én adtam kezébe a fejszét, én nyomtam a másik fiamat a fejsze alá.” Ez a halkságában is súlyos fel- és beismerés azonban utólag nem változtatja meg mindazt, ami a gyilkosságtól idáig, tehát szinte a teljes második részben történt.

[...]

Németh László: *Bodnárné* (Szigligeti Színház, Szolnok) Díszlet: Kis-Kovács Gergely. Jelmez: Torday Hajnal. Rendező: Verebes István. Szereplők: Törőcsik Mari, Soltis Lajos, Mihályfi Balázs, Görög László, Szalay Mariann, Czibulás Péter, Császár Gyöngyi, UjlakyLászló, Győry Emil, Verebes Linda, Kaszás Mihály, Zelei Gábor, Horváth Gábor, Molnár László, Czakó Jenő.

Színház, 2000. december

Tompa Andrea: Evilág
 Weöres Sándor: Szent György és a sárkány
 (Részlet)

[...]

E spirituális térben azonban realiztikus játék kezdődik, amelyben jellemek és helyzetek bomlanak ki, annak ellenére, hogy a „történelmi dráma” konkrét történetiségére való hivatkozásokat a szövegben megnyirbálták (így is maradt belőlük bősséggel, ám ezeket nem kíséri igazi rendezői figyelem). A Töröcsik Marival kiegészült társulat e színházi nyelvet remekül beszéli - szó szerint is: e nehéz, verses szöveg élvezetesen, érvényesen, konvencióktól és versmondó maníroktól mentesen hangzik el. A teljes társulatot felvonultató előadás karakterekben gazdag, sok jó, humoros vagy drámai szituációval telített. Töröcsik jelenléte - igaz, övé a legjobban megírt szerep: Inganga a legárnyaltabb-legösszetettebb figura - mindvégig feszültséggel teli, még ha „alszik” is. Alakítása minden percében kiszámíthatatlan, önmaga ellentéte, és annak is a cáfolata; ami ellentmondás egy emberben létezhet, azt ő mind képes életre kelteni.

[...]

Weöres Sándor: *Szent György és a sárkány* (Katona József Színház) Dramaturg: Fodor Géza, Ungár Júlia. Díszlet: Khell Csörsz. Jelmez: Szakács Györgyi. Maszk: Szabó C. Mária. Koreográfus: Horváth Csaba. Rendezte: Zsámbéki Gábor. Szereplők: Fullajtár Andrea, Lukáts Andor, Bodnár Erika, Kocsis Gergely, Szabó Gyôzô, Elek Ferenc, Lengyel Ferenc, Nagy Ervin, Ujlaki Dénes, Rezes Judit, Töröcsik Mari, Pelsöczy Réka, Ónodi Eszter, Kiss Eszter, Bertalan Ágnes, Csákányi Eszter, Fekete Ernô, Kun Vilmos, Bán János, Varga Zoltán, Haumann Péter, Rába Roland, Dévai Balázs, Tóth Zoltán.

Színház, 2002. február

Kovács Dezső: Az első száz év
 Inganga: Töröcsik Mari

Kétkerekű kordén gurítják be a manézsba, s az elaggott, törékeny, madárcsontú anyóka Silene város anyakirálynéjának színes gönceibe burkolózva kérlelő-követelődző felcsattanó hangon azonmód parancsokat kezd osztogatni. Az ellenség a kapuknál, a barbár rómaiak éppen lerohanják Silenét, a gonddal, vérrel, verítékkal egykor fölépített nemes város ebek harmincadján. Cannidas király, Inganga ügyefogyott, gügye fiacskája bort nyakal, a vízisárkánynak szánt szüzet hajkurássza vagy a pórnéppel hadakozik éppen. A királyi kordé szemmagasságából nézve az elfuserált államügyeknél előrébb való a meggyötört test kényelme, a szüntelenül félrecsúszó lábpihentető vánkos, amit az ügyetlen, léha Barbara nem képes rendesen megigazítani, meg a hasogató köszvény, amitől ma erősebben sajognak az elsatnyult csontok, mint más napokon.

A Katona József Színház Szent György-fantáziájában Töröcsik Mari bibliai ősanyafigurát mintáz Weöres Sándor remekművű anyakirálynéjából, mi meg ott lenn, a nézőtéren, illetve a színpad két oldalán üldögélve eltöprenghetünk, hogyan lényegül át egy aprócska, megtörtnek látszó test az elpusztíthatatlan életerő hordozójává. „A színek fémessé szépülnek, szavakból paloták épülnek” - mondja a szerző a színházról, s már csak arra kéne választ találni, hogyan is épülnek föl ama bizonyos katedrálisok Töröcsik Ingangájának ajkán. Weöres anyakirálynéja roppant költői erudícióval és műgonddal megformált, igen sokrétegű, polifon nőalak: a termékenység, az élet s a szüntelen újjászületés törékeny nagyasszonya. Töröcsik Ingangája rozzant dédmama és vajákos matróna, aki utolsó leheletéig őrzi hatalmát, s manipulálni akarja környezetét. Méhkirálynő, az apró sejtekből felépített-összerakott kaptár létrehozója és fedelme. Királyi stallumot visel, de hétköznapi énje, biológiai léte fölébe kerekedik a társadalmi rangnak.

Töröcsik a weöresi figura lényegét ragadja meg, amikor felmutatja a halál közelében lubickoló, bölcs, kortalan asszony ironikusan sóvár érzékiségét. Ingangája játékos szellem: utolsó percéig játszik, s a síron túlról is képes megtréfálni környezetét; hogy szenved, inkább csak sejtjük, mint tudjuk. Kikacagja gyarlóságait, finom kis asszonyi, anyai és uralkodói praktikáit, az elsatnyult madártest esendőségét és a lopakodó halált. Pusztulásában is dörzsölt manipulátor: finom, apró szurkálások a lányok - „a libák” - felé, vehemens féltékenységi futamok szenilis zsörtölődésnek álcázva, a test kínjai és megőrzött, töredékes gyönyöre az emlékezésben és az érintésekben, a tapintás élvezete, ahogy kócos férfifürtök között matathat, a hideglelés didergés csillapítása parázssal telt tálkából csent meleggel – „élednek zsábás, pókos ujjaim” -, a pipafüst fanyar íze a szájban és az éjszaka borzongató hűvöse a felhevült bőrön.

Van egy jelenet, amelyben magasra függesztett hintácskában imbolyog, és síron túli, elhalóan vékony hangon beszél környezetéhez. Ha lehet, még a szokásosnál is jobban összekuporodik. Maga alá húzza tagjait, mint egy tört szárnyú madár. Szinte már nincs is teste, csak a hangja él, de az vidorul eleven. Mikor lefektetik, úgy hever az összelapátolt kék homokdombon, mint összegyűrt rongycsomó. Máskor fúrmányos öregasszony, népmesei hős, mindannyiunk dédmamája, aki hihetetlen történeteket regél a múltból. Meséket sustorog szerelmes dédunokájának, Laurónak meg a csacska libafalkának, miközben messzi távolról szemléli önmagát, azt, aki egykor volt, s aki mára gyerekké fogyatkozott. De a tört testben ép lélek lakozik: Töröcsik Ingangája megőrizte vidor derűjét, benső tartását, vehemens érzékiségét és humorát. Pehelysúlyú, ölbe kapható kölyökkópé. Vásott gyerekként csimpaszkodik Lauróba, máskor pőfékelő törzsfőnöknő vagy rebbenő tekintetű kendős nénike

Huszárik *Szindbád*jának búcsújáró szentjei közül. Öniróniába burkolt sóvárgással éli újra az egykori pompás és gazdag életének emlékképeit, a perzselő szerelmeket, a szexus kalandjait. Szereti magához közel tudni és megérinteni a fiatal testeket. Végsőkig ki akarja élvezni az élet maradék érzéki adományait, valahogy úgy, ahogy azt Petri utolsó verseiben megírta: „ajándék minden reggel, délelőtt, / kiélvezem a maradék időt, / mint ingyenc a húsos cubákokat / - csontig lerágom végnapjaimat” (Búcsúzás).

A száz viharos évből szikár életbölcselet párolódott: Töröcsik Ingangája pontosan tudja, hogy az élet nevű valamit - még ha királyi is - nem kell olyan halálosan komolyan venni. Komótosan sercint cseréppipája mellől, és tárgyilagosan kommentál: szikár, érzelemmentes, kijelentő mondatokban beszél szenvedésekről, a test gyönyöréről, a homokon várost építő szenvedélyről. Második felvonásbeli monológja megrendítő: nem a test romlása, elhasználódása és megfogyatkozása az igazi veszteség számára, hanem az egykori nemes eszmények, a küzdelmes, teremtő évek, a cselekvő élet gyümölcseinek semmibe hullása. A pokol külső és benső köreinek megtapasztalása, amelyekről beszélni sem akar. Annak a tudása, hogy amit tett, az már az új világban fábatkát sem ér.

Az érzéki vágyak emléke és a frivol, nyers szabadszájúság élteti Töröcsik Ingangáját. Becéző szavai gúnyosan, fájdalmasan csattannak. Öniróniája részvételt teli és esendő. Kiszolgáltatottságában is tekintélyt parancsoló: hol hamuszín arcú vénasszony, hol kipirultan dévaj, rajongó nő. A cseréppipa füstjébe burkolózó ádáz figyelem, a szétzüllött udvar szeszélyes, türelmetlen, öreges egzeciroztatása, a haláltudat és az életbölcselet egyidejűleg rajzolják ki előttünk Töröcsik bravúrosan megformált királynéjának arcélét, aki egyedül „szívja az egész silenei gyehehnát”. Az öregség második gyerekség: angyalian kópés öröm villog az egykori vaskezü királyasszony tigrisszemei mögül.

Ez a villódzó, archetipikus nőalak, Töröcsik százéves királynéja attól lesz olyan titokzatos, hogy megformálója látszólag nem csinál semmit. Egyszerűen csak jelen van. Szöszmötöl, fészkelődik, pöffékel, csettint, kaján mosoly dereng a szája szögletében, összeszűkül szemmel hunyorog. Néha meg az ószövetségi ősanák reszelős szarkazmusába oltott kislányos bakfishangján elejt egy keresetlenül frivol mondatot: „Ne kapkodj, kisfiam, jól célozok, melléd köpök, ne félj!” - Weöres drámai poézise gyöngyözve zubog Töröcsik ajkán. Szikáran kattogó tőmondatok és zsongító tirádák, ringatón előzsolozsmázott titkok és rituális töredékek, érzelemmentes tónus meg játékosan bujkáló, szenttelen irónia, a dolgok kimondása, minden fakszni nélküli megnevezése: Töröcsik Mari az úgynevezett eszköztelen színjátszás magasiskoláját mutatja be előttünk.

Akárcsak tíz éve, egy másik ősanyszerépben, a szolnoki *Száz év magány* Ursulájaként. A jeges konszolidáció évtizedében Weöres megírta e pompás nőalakban az összes pusztuló és elpusztított eszményt. Töröcsik most azt is eljátssza - csillogó alakítása átlibben évadokon, rezsimeken, gödrökön - milyen az, amikor már majdnem minden elveszett.

Színház, 2002. február

Nánay István: Színészarcok
Szabadtéri előadásokból
(Részlet)

[...]

III. Richard

[...]

A legtöbb előadásban a három királyi asszony alakja összemosódik, nehezen lehet követni, ki miért átkozza Richárdot. Ezúttal nagyszerű trió tette árnyalttá e figurákat. Takács Katalin Erzsábeta, Almási Éva Margitja és Töröcsik Mari York hercegnéje nem antik kórus tagjaként jelenik meg a darab kulcsjeleneteiben, hanem pontosan megrajzolt karakterként, akik megbocsáthatatlan sérelmeik miatt kérnek elégtételt, s szállnak szembe a nyomorék trónkövetelővel. Töröcsik Mari visszafogottan, szárazon, alig hallhatóan beszél, de szavai pörölyként csattannak. Almási Éva minden mondata és gesztusa őszintén és igazul egy nagyasszony érzelmi, egzisztenciális és státusbeli kifosztottságáról, ennek a helyzetnek a feldolgozhatatlanságáról szól. Eddig nemigen láttam megvalósulni azt a szerepfelfogást, hogy Richárd kevés valódi ellenfele közé Erzsébet is odaszámítson, de Takács Katalin a kíméletlenül következetes politikus és anyai vagy más érzelmei által zsarolható nő ellentmondásait feltáró, az apró megjelenéseket és a Richárddal játszódó nagyjeleneteket egységben láttató, kemény alakítása igazolja ezt az értelmezést. Szerepformálása alapján igaza lehet Richárdnak, aki Clarence-szel való jelenetében azt állítja: minden baj Edward feleségének, Erzsébetnek a műve.

[...]

Shakespeare: III. Richárd (Szegedi Szabadtéri Játékok), rendező: Valló Péter.

Színház, 2002. november

Tompa Andrea: A nemzet revüje
Experidance: Revans
(Részlet)

[...]

Hogy ebben a revüben mit keres az egyetlen szöveges szereplő, Törőcsik Mari, a darab elején előadott néhány mondatával, arra nincs sem magyarázat, sem mentség. A koreográfus a szereplőt a darab közepén és végén még egyszer visszahozza - nyilván a szimmetria és a rend kedvéért -, de akkor már szöveg és mindenféle dramaturgiai funkció nélkül.

Miután a díszbemutatón mindenki meghajolt, és mindenki mindenkit megtapsolt, jött mégegy - az előadáshoz tartozó? Vagy ráadás? - szám: egy Kovács Ákos nevű sápadt arcú popsztár elénekelt saját költeményét. Miközben jellegtelen dalát jellegtelen hangján előadta, Törőcsik Mari és a tánckar díszletelemként állt-ült mögötte. Úgy vélem, Román Sándor tömegszínházi és showbiz-eszményei itt már nagyon mályra szállították le a színészetet.

[...]

Revans (A Nemzeti Színház, Román Sándor és az Experi Dance közös produkciója)
Koreográfia: Román Sándor. Jelmez: Debreczeni Ildikó. Díszlet: Mira János. Zene: Czomba Imre. Előadók: Törőcsik Mari, Vári Bertalan, Nádas Judit, Varga Attila, Horváth Mónika, Görög Zoltán.

Színház, 2003. május

Nánay István: Költészet és valóság Gyulán
A szarvassá változott fiú; Titus Andronicus
(Részlet)

[...]

Vidnyanszky Attilát évek óta foglalkoztatja a szarvassá vált fiú története. Juhász Ferenc 1955-ben született poémájának motívumaiból filmforgatókönyvet készített, együttesével hónapokig készült a mű dramatizált változatára, aztán egyik tervből sem lett semmi. Most a Gyulai Várszínház felkérésére fogott hozzá ismét a költemény színpadra állításához, s elhatározásában nyilván nagy súllyal esett latba, hogy az Anya „szerepére” Törőcsik Marit sikerült megnyernie.

[...]

A gyulai vár történelmi múltat idéző tere a maga puritánságában áll a néző szeme előtt, a reneszánsz lépcsősort, a vaskos téglafalakat nem csúfítják el oda nem illő díszletelemek. A színpad bal oldalán, elől alakították ki az Anya életterét, itt néhány, a népi kultúra szépségét és praktikumát ötvöző használati tárgy, kis asztalka, parányi szék és vaskályha található: a falusi élet jellegzetes, régi és új ízlést keverő közege. A színpad közepén emberkupac. Bejön Törőcsik Mari, elfoglalja helyét a „szoba-konyhában”, félrebillenti fejét, elmosolyodik, pillantása a távolba s a múltba réved - Anyává válik. Alig hallhatóan, mintha a föld alól jönne valami zaj, megszólal a színpad közepén fekvő kórus, amely elsősorban a mű narratív részleteit tolmácsolja. Zenei kompozíció formálódik a szövegből: az egyszólamú megszólalás átúszik többszólamúba, szólók és kórusok váltják egymást.

A félhomályban nehéz kivenni, ki mikor mozdul meg, csak azt érezni, hogy a térben valami élő, lüktető massa létezik, amelyből egyre többen válnak ki, emelkednek fel. Lépnének, de lábukat hatalmas súly béklyózza: egymásra rakott könyvek kötege van a talpukra erősítve, amely mint óriási koturnus megszabja a színeszek mozgását.

Ebből a közösségből válik ki a Fiú: Trill Zsolt. Olyan, mint a többiek. Bekapcsolódik a szó-zenébe Törőcsik Mari is: „...hallgassatok madarak, ágak, hallgassatok, mert fölkiáltok, hallgassatok halak, virágok, hallgassatok, mert szólni szeretnék, hallgassatok föld mirigyei..., hallgassatok, mert fölkiáltok - gyere haza, édes fiam!” S a Fiú csak azt tudja válaszolni: „Nem mehetek, édesanyám!”

A civilizáció jele, a könyv-pata lekerül a játszókról, új és új formációk alakulnak a szereplők között, de az Anya visszatérő kérése és a Fiú válasza szilárd belső struktúrát ad a jeleneteknek. Aztán megtörténik a találkozás: Trill Zsolt leül Törőcsik mellé, egy kis székecskére. Az Anya ölébe veszi a Fiút. Már-már megszületik az idill, de a tömeg, a másik világ hívása erősebb: az Anya ismét egyedül marad. Törőcsik Mari szótlán fájdalma, várfalnak feszülése, arcának megkeményítése jelzi a tragédiát. De azt is, hogy nem adja fel, hogy az Anya töretlenül hívja, várja fiát.

Változik a játék. A második részben falusi életképsorozat bontakozik ki, amelyben reális szituációk, valós figurák jelennek meg. A zeneiség itt is megmarad, mégis inkább a karikatúrisztikus ábrázolás, a komikum dominál. Megjelenik az Anya két alakváltozata: fiatalkori énjének, illetve a termékenységnek a megtestesítője (Katya Alikina és Szűcs Nelli), valamint az Apa és a Barát (Varga József és Tóth László). A térbe lócák és kellékek (kosarak, szakajtók, demizsonok, poharak stb.) kerülnek, egyre szabadosabbá válik a mulatozás, amelynek ellenpontja az Anya magányos várakozása.

Az életképek után kiürül a színpad, ismét a zeneiségé a főszerep. A szereplők széles talpú, felül kis keresztkonzollal ellátott vaspóznákat hoznak be, a színpadon átlósan sorbarakják őket, s tetejükre helyezik a lócákat. A nézőtér felé emelkedő ösvény alakul ki. A többiek hátán erre mászik fel a Fiú, s a társai által kitámasztott imbolygó szerkezeten elindul előre és felfelé, a sötét és messzi idegenbe. Utoljára hangzik el az Anya kérése - „Gyere hozzám, kislány!” –, Trill Zsolt megáll, szomorún lenéz Törőcsik Marira, s csak annyit mond: „Édesanyám!” Ebben mindkettejük drámája sűrítve megfogalmazódik. A magáramaradottság és a leválás, a felnőtté érés és az önazonosság keresésének drámája.

[...]

Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiú* (Gyulai Várszínház és beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház) Koreográfus: Horváth Csaba. Díszlet- és jelmeztervező: Alekszandr Belozub. Dramaturg: Szász Zsolt. Asszisztens: Kozma András. Rendezte: Vidnyánszky Attila. Szereplők: Törőcsik Mari, Trill Zsolt, Kátya Alikina, Szűcs Nelli, Varga József, Tóth László, Rácz József, Kristán Attila, Kacsur András, Kacsur Andrea, Ferenci Attila, Sötér István, Orosz Ibolya, Orosz Melinda, Béres Ildikó, Vass Magdolna, Ivaskovics Viktor, Szabó Imre, Krémer Sándor.

Színház, 2003. október

Szántó Judit: Egy pofon, egy csók
 Szomory Dezső – Györgyike, drága gyermek
 (Részlet)

[...]

Senki se mondja, hogy Hollósi Frigyes, a csodálatos Molnár Piroska, az unikálisan jelenségértékű Töröcsik Mari (vajh miért vállalta a szerepet?) ne tudná álmából felébresztve is hozni az olyan telivér ziccerfigurákat, mint a Mikar házaspár vagy Pavlits Lori; eszményibb kiosztások el sem képzelhetők. Most láthatjuk mindhármukat, amint csak óriási rutinjukból gazdálkodnak. Hinné-e bárki, hogy Molnár Piroskának nem jön be a „vendégmarasztaló” poén („Hát nem ültök le? Vagy már menni akartok?”), hogy süket csendben pang el a darab vége felé Lori mérgezett abgangja („Megállj csak, kit is tisztelek? A Tersánszky Marit, a nagy tragikát. Nyilván még dolgod is lesz vele.”)?

Pedig így történt január tizenharmadikának estéjén, az Úr 2004. évében, a pesti-soroksári Nemzeti Színházban. Úgy látszik, rendező nélkül még az ilyen abszolút szent szörnyetegek sem ébrednek fel igazán; mint ahogy rendezői szem kellett volna annak belátásához is, hogy a pici vékony, a langaléta és a molett együtt csak akkor adnak ki esztétikus látványt, ha a kontraszthatásnak célja van.

[...]

Szomory Dezső: *Györgyike, drága gyermek* (Nemzeti Színház) Dramaturg: Ari Nagy Barbara. Díszlettervező: É. Kiss Piroska. Jelmeztervező: Szücs Edit. Zene: Selmeczi György. Fény: Bányai Tamás. Rendező: Béres Attila. Szereplők: Kovács Patrícia m. v., Hollósi Frigyes, Molnár Piroska, Schell Judit, Stefanovics Angela m. v., Kulka János, Keresztes Tamás e. h./Marton Róbert, Töröcsik Mari, Szalay Marianna, Vida Péter, Juhász Éva, Ficzer Béla, Jóna Szabolcs, Torma Zsolt, Halápi Zsanett, Andai Kati, Kassai László, Hámori Szabolcs. Zenészek: Marsall Tamás, Lamm Dávid, Pagonyi András.

Színház, 2004. március

Szántó Judit: Nem mind csillog, ami kipukkad
Csiky Gergely: Buborékok
(Részlet)

[...]

A közreműködők névsora sztárokkal is ékeskedik, s játékmesterük maga Törőcsik Mari volt, az eredmény mégsem tér el attól, amit a színház korábbi előadásai alkalmából a kritika már regisztrált (a *Györgyike, drága gyermek* kapcsán ugyan e lap hasábjain magam is írtam erről): egyéni játékmódok burjánzanak el egymás mellett, a társulat még messze van attól, hogy együttesként reprezentálja magát.

[...]

Csiky Gergely: *Buborékok* (Nemzeti Színház) Játékmester: Törőcsik Mari. Díszlet: Horesnyi Balázs. Jelmez: Dőry Virág. Dramaturg: Hamvai Kornél. Rendezőasszisztens: Bencze Zsuzsa. Rendezte: Jordán Tamás. Szereplők: Blaskó Péter, Udvaros Dorottya, Hevér Gábor, Orosz Róbert, Major Melinda, Szalay Mariann, Rátóti Zoltán, Varga Mária, Hollósi Frigyes, Stohl András, Söptei Andrea, Újvári Zoltán, Mészáros István, Murányi Tünde, Kézdy György m. v., Pécs Ottó, Kassai László, Andai Kati, Jóna Szabolcs, Juhász Éva.

Színház, 2004. április

Csengery Adrienne
 Utóhang a POSZT Válogatásához
 (Részlet)

[...]

Életem egyik legnagyobb színházi élménye volt *A szarvassá változott fiú* Vidnyánszky Attila rendezte előadása Beregszászon, az általa alapított színház fennállásának tizedik évfordulóján. A rendező megálmodta darab csodálatos vízó: látomás és asszociáció egy verses oratórium ürügyén. Rendkívüli társulat, rendkívüli, Vidnyánszky válogatta zenék; kimagasló Trill Zsolt és Töröcsik Mari kettőse. De ez az előadás se jöhet Pécsre - szerencsére a stúdió- és kamaraszínházak ezévi fesztiválján már nyert egy fődíjat! –, ezért Vidnyánszky-nak egy másik rendezését választottam. De talán lesz lehetőség a Tettyei Szabadteri Színpadon *A szarvassá változott fiút* is bemutatni.

[...]

És még egy nagy adósság: a *Kései találkozás*, Arbuzov hajdan Tolnay Klári és Mensáros László által sikerre vitt darabja, amely most is két színészfjedelem, Töröcsik Mari és Garas Dezső „jutalomjátéka”: finom, fátyolos, mégis színes és eleven, Alföldi Róbert hihetetlenül gyöngéd rendezésében. Sírnivalóan gyönyörű! Sajnos azonban Garas egészségi állapota nem teszi lehetővé a vendégjátékot.

[...]

Csiky Gergely *Buborékokja* egészen más világ. Már a százharmincadik előadásnál tartottam, amikor elkezdtem félni, hogy a sok kiválóbbnál kiválóbb kamara- és stúdiódarab mellett nem lesz elég nagyszínpadi produkció ebben az évben! Ekkor jött a Nemzeti előadása. S egy újabb meglepetés: a már „leírt”, XIX. századi, poros műemlék színházról kiderült, nem is olyan poros, inkább étellel teli, arányos vígjáték - csak jól kell eljátszani. Jordán Tamás és Töröcsik Mari játékmesteri irányításával még a legkisebb szerepben is odaillő „játszó személyek” vannak, a főszerepekben pedig Udvaros Dorottya és Blasko Peter excellal. Amúgy ez a produkció is kamaraszínpadra készült - de a díszletek miatt szerencsére jobb lesz nagyszínpadon.

[...]

Színház, 2004. június

Karsai György Szoftprolik
 Füst Milán: Boldogtalanok
 (Részlet)

[...]

Semmiképpen sem akarnám megsérteni őket, de sokszor bizonyított színészek mint *derekas iparosok vegzik munkajukat* a színen, teszik, amit a rendező kért tőlük. De hát azért már csak ne kelljen elismerően csettintenünk, hogy László Zsolt, Gázsó György, Söptei Andrea, Spindler Béla vagy Mertz Tibor képesek tisztességes színvonalon lejátszani néhány jelenetet. Ez nem több ujjgyakorlatnál, könnyed „levezető mozgásnál”; a művészet, a teljesítmény nem itt kezdődik! Minden mozdulatuk, minden szavuk mögött ott érződik az el nem végzett szerep- és történetértelmezés miatti feszültség.

Senki nem tudja ezen a színpadon, kicsoda is ez a nyomdász, ez a nők bálványa Huber Vilmos, ez a *nagy-lottyos indulatú* (copyright by Karinthy), megkeseredett férfi. Miért ilyen? Milyen múlt áll mögötte, mit miért tesz (s mit miért nem tesz) ma, milyen jövő vár rá? Vagy ki ez a Törőcsik Mari által persze fantasztikusan hitelessé formált, egyszerre gonosz, végtelenül önző és svihák anyafigura? Van-e neki története, amely ilyenné tette? Netán partikuláris, megszenvedett igazsága? És így tovább. E kérdéseket valamennyi szereplő esetében fel lehet tenni.

[...]

Füst Milán: *Boldogtalanok* (Nemzeti Színház) Díszlet: Menczel Róbert. Jelmez: Gyarmathy Ágnes. Rendezte: Ács János. Szereplők: László Zsolt, Schell Judit, Vass Teréz e. h., Törőcsik Mari, Gázsó György, Ujlaky László, Mertz Tibor, Söptei Andrea, Spindler Béla, Koleszár Bazil Péter.

Szabó István: Nemzeti – Magyar – Nemzeti
(Részlet)

[...]

Megint egy kis színháztörténet. Színházat igazgatni a korábbi gyakorlat szerint azt jelenti, hogy az igazgató működtet egy társulatot vagy egy épületet. Ebben az értelemben 2000 szeptemberétől nem volt Nemzeti Színház Magyarországon, és a 2002. március 15-i nyitó előadás után lett megint. Csak a történeti hűség kedvéért: Schwajda György elnök vezérigazgató bő másfél évig az építkezést igazgatta, majd a nyitás után - és ez már a színháztörténet szempontjából is feljegyzésre érdemes - két és fél hónapig a színházat is. (Nemcsak a nyitó előadás, hanem az ő rendezésében bemutatott *A vihar-show* is egyértelműen az ő működésének művészeti terméke.) Utódai - Huszti Péter tizenöt napig, majd az ügyvezetőből öt és fél hónapig valóságos igazgatóvá avanzsáló Bosnyák Miklós - már művészeti kérdésekben is dönthettek, s nemcsak a betonkeverőket koordinálták. Persze ne becsüljük le Schwajda szerepét, hiszen rövid működése alatt is hosszú távon maradandót alkotott: ő tette ki az első próbatáblát, ő készítette az első teljes évad programját, és ő szerződtette az első társulatot. Álljon itt a névsor (forrása a Nemzeti honlapja), amely mégiscsak az építésvezető/igazgató érdeme, és máig kiható módon határozza meg a Nemzeti művészeti munkáját: Básti Juli, Blaskó Péter, Borombovits Ágnes, Hollósi Frigyes, Kubik Anna, László Zsolt, Major Melinda, Mészáros István, Molnár Piroska, Murányi Tünde, Pásztor Edina, Pecz Ottó, Rátóti Zoltán, Stohl András, Szalay Marianna, Szarvas József, Tallian Marianne, Tóth Augusztina, Udvaros Dorottya, Ujlaky László, Újvári Zoltán, Vida Péter. Rajtuk kívül Nagy-Kalózy Eszter, Ráczkevei Anna és Törőcsik Mari lett a társulat tagja - ők évad közben szerződtek. Ez a társulat tehát huszonöt színészből állt. Az igazgatás szempontjából átmeneti időszak után Jordán Tamás vezérigazgatói kinevezésével indult meg, és bizonyos fokig tart máig is a konszolidáció. Jordán kinevezése 2003. január 1-jétől 2007. december 31-ig szól.

[...]

Színház, 2006. május

Sz. Deme László: Pénz, paripa, fegyver
Félidőn túl a Nemzeti Színház
(Részlet)

[...]

Román Sándor a *Revans* című, ugyancsak öröklött táncprodukciója átlépte a százas szériaszámot, mégis kilóg a sorból, hiszen a Nemzeti gárdáját egyedül Törőcsik Mari képviseli benne.

[...]

Adódik egy lényeges kérdés: ennyi remek tehetséget el tud-e látni megfelelő szereppel egy színház? Törőcsik Mari briliáns Húberné, miatta érdemes megnézni a *Boldogtalanokat*. Básti Julához illik Hester, *A Macskalápon* főszerepe; Udvaros Dorottya feltehetően hasonló okokból kapta az *Anyám*, *Kleopátra* címszerepét. Csoma Judit jelenleg két jelentősebb és egy jelentéktelen mellékszerepet játszik, pedig rá is lehetne előadást építeni.

[...]

Ács Janos *Boldogtalanok*-rendezése egyszerűen csak halvány, szinte sematikus. A realista belső terek és a színészek játéka pontos, de nem szikrázik fel. Minden olyan, amilyennek lennie kell, és mégsem kerül a helyére. Két fénypont mégis van. Törőcsik Mari apró, vagány Húbernéja lendületes stiklijeivel mindenkit lesöpör a színpadról. Schell Judit pedig végre nőt játszik a vágy tárgya helyett.

[...]

Színház, 2006. május

Victor Ioan Frunzã: Egy hónap Pesten
(Részlet)

[...]

Töröcsik Mari neve elsőbbséget élvez a magyarországi modern színház történetében. Lenyűgöző személyiségében összegzi a XX. századi színészt meghatározó tendenciákat: a kompromisszum elutasítását, a szakmai lelkiismeretességet és hajthatatlanságot. Az *Előtte-utána* előadása alatt megkövült arccal („Szfinx, értelemtől áthatottan”, ahogy Eminescu mondta), néhány lépésre ült tőlem. Eszembe jutott, milyen volt a *Cseresznyés kertben*, néhány éve a *Honderűben*, eszembe jutottak a filmjei. Töröcsik játéka egy hieroglifaszerű világból származik, ahol az igazság vehemensen kimondatik.

[...]

Színház, 2006. május

Szántó Judit: Egy talpraesett este
 Gerhart Hauptmann: A bunda
 (Részlet)

[...]

Nagyon kíváncsi volnék, mire mennek a mai német rendezők (köztük a nemzetközi elit jó néhány tagja) Gerhart Hauptmann-nal. Azt hazai példákból is tudjuk, hogy a romantika - elsősorban Schiller - készségesen kitarulkozik a merész rendezői vízióknak, Büchner, Kleist és a *Sturm und Drang* szerzői sem tanúsítanak ellenállást, Ibsen pedig éppenséggel eszményi nyersanyagnak bizonyul a kísérletezéshez; Hauptmann nevét azonban nemigen hallani.

Lehet, hogy a színpadi naturalizmus még szűzföld? Vagy az egykori, köztudottan a hitleráj által is respektált írófejedelem ez idő szerint utókorának egy hálátlan szakaszát éli, és életművére globálisan a mellőzés árnyéka vetül? Ez esetben Nemzeti Színházunk és a vendégrendező Verebes István az újrafelfedezés munkájára vállalkozott, amiért mindenképpen kijár az elismerés. És elvégre dicséretes az ettől merőben különböző másik szempont is, amely a dramaturgiát ebbe az irányba vonzhatta, hogy tudniillik Töröcsik Marinak kerestek annyi kitűnő epizódalakítás után végre abszolút főszerepet - jogosan s méltánylandón.

[...]

Hauptmann életszeletet tálal fel - az objektivitást szemernyi líraiság sem festi alá. A logika azt kívánja, hogy itt jegyezzem meg: Verebes a rendezői színház gesztusával akarja kiküszöbölni ezt az orvoslandónak vélt sajátosságot. Amikor az előadás felütéseként a Leontinét játszó Nemes Vanda fehér balerinaruhában az előszínpadon, a színpad szintje alatt kecsesen, spiccben piruettezik, bevallom, megborzongtam: a rendező exhibicionista névjegyleadását éreztem ki a kis játékból, és rettegtem, mi jöhet még ezután. Nos, félelmem nagyrészt alaptalan volt: két idézőjel között, egy közbeeső harmadikkal megspékelve, tisztességes, sőt talpraesett realista színjátszás következik, különösebb hozzátét nélkül. Kivéve - a felütés mellett - a két felvonásvéget.

Az elsőben a sokat tudó színpad egyik eleme felemelkedik, és von Wehrhahn, az előljáró (beszélő név, *védkakast* jelent) piedesztált kap maga alá, jelezve, hogy közvetlenül Vilmos császárnak a magasban látható portréja alatt ő áll a drámai hierarchia csúcsán. Ez a tabló minősülhet még szájbarágásnak is, annál önállóbb leleményű a befejezés, amikor a sugárzóan elégedett Wolffné von Wehrhahn szintjére emelkedik, s egy üdvözült kézfogás pecsételi meg a nagy gazemberek és a kis csalók rendszerfenntartó szövetségét.

Ez persze túlmegy Hauptmann szándékán, de némi agytornával azért - no nem, nem kiolvasható a szövegből, inkább beleolvasható, és újabb agyketyegtetéssel akár a máig is meghosszabbítható. Megjegyzendő, hogy az előadás egészéből viszont hiányzik ez a stilizációs szándék, ami kifogásolható, bár alapvetően nem zavaró; az egészből jóízű, kellemes színházi este, pontos és csiszolt vígjátéki előadás kerekedik ki, köszönhetően mindenképp két nagy színésznek: a Wolffnéra termett Töröcsik Marinak és Bodrogi Gyula nem kevésbé telitalálat Krügerjének. Pontosabb lenne, ha a Töröcsik Marira termett Wolffnéról beszélnék, hiszen nagy művésznőnk nem az alakváltók, hanem a mindent magukhoz hajlító mesterek kategóriájába tartozik. Felvethető, hogy a legföljebb negyvenes (két tizenéves leánnyal bíró) Wolffné nem az ő szerepe, de eltekintve attól, hogy a szupersztárok - egy Sarah Bernhardt, egy Jászai, egy Bajor - világában az életkor viszonylagossá válik, Töröcsik, aki már fiatalabb korában is vállalt idősebb szerepeket,

időskorára - vékonyka termetével, rugalmas fürgeségével, bámulatosan mozgékony arcával, fantasztikus reakcióképességével - kortalan lett. Alakítása meglepetést nem szerez, de élvezetesen tölti be a várakozásokat - ha másért nem, miatta tényleg érdemes volt elővenni *A bundát*.

[...]

Gerhart Hauptmann: *A bunda* (Nemzeti Színház) Sebők Zsigmond fordításának felhasználásával. Dizlettervező: Kiss-Kovács Gergely. Jelmeztervező: Tordai Hajnal. Dramaturg: Faragó Zsuzsa. Zene: Selmeczi György. A rendező munkatársa: Herpai Rita. Rendező: Verebes István. Szereplők: Törőcsik Mari, Papp Zoltán, Benedek Miklós, Bodrogi Gyula, Mertz Tibor, Újvári Zoltán, Varga Mária, Nemes Vanda e. h., Nagy Cili e. h., Hollósi Frigyes, Ujlaky László, Vida Péter.

Színház, 2006. június

Urbán Balázs: A küzdelem szépsége
William Shakespeare - Lear király
(Részlet)

[...]

És ezzel elérkeztünk a másik problémához. Bocsárdi színháza olyan színészeket kíván, akik egyszerre tudnak személyiségük erejével hatni, s közben teljes vértetben, magától értetődő természetességgel, nagyon tág színészi eszköztárral élni. Aki nyomon követte a sepsiszentgyörgyi társulat utóbbi néhány évét, láthatta azt a folyamatot, ahogy a néhány kivételes képességű vezető színész mellé fokozatosan felnőtt az ezt a nyelvet mindinkább elsajátító társulat több tagja. Talán túl szép is lett volna, ha a rendező és a Nemzeti társulatának első találkozása rögtön meghozza azt a gyümölcsöt, melynek éréséhez odaát évek kellettek. De azért a bemutató színészi hozama mindenképpen elmarad a várttól. Tulajdonképpen három alakítás illeszkedik maradéktalanul a Bocsárdi alkalmazta színházi nyelvhez: Töröcsik Mari kortalan, mindent értő, semmit sem sajnáló, elképesztően ruganyos, dinamikus Bolondja, László Zsolt kivételesen szuggesztív, jelentős mozgáskultúrát is mutató Edgarja és Stohl András váltakozó modalitású gesztusokból felépített, pontosan körvonalazott, igen erőteljes Edmundja. Sokat köszönhet az előadás Blaskó Péternek is, aki valóban intenzív energiákkal él a színpadon, megérteti és elfogadtatja a koncepció lényegét, a játék végén pedig egészen szép pillanatokot szerez - de szövegmondása helyenként túlforszírozott, néhol pedig önisméltésre kényszerül.

[...]

William Shakespeare: *Lear király* (Nemzeti Színház). Fordította: Mészöly Dezső, Vörösmarty Mihály. Dramaturg: Sebestyén Rita. Díszlet: Bartha József. Jelmez: Dobre-Kóthay Judit. Mozgástanácsadó: Gyöngyösi Tamás. Zene: Könczei Árpád. A rendező munkatársa: Bencze Zsuzsa. Rendező: Bocsárdi László. Szereplők: Blaskó Péter, Varga Mária, Söptei Andrea, Vass Teréz, Jordán Tamás, László Zsolt, Stohl András, Bodrogi Gyula, Töröcsik Mari, Spindler Béla, Gázsó György, Hevér Gábor, Orosz Róbert, Újvári Zoltán, Vida Péter, Cmarits Gábor, Ficzer Béla, Előd Álmos, Kassai László, Fadgyas Ábel.

Színház, 2007. április

Karsai György: A színművészet magasiskolája
 Marguerite Duras: Naphosszat a fákon
 (Részlet)

Anatolij Vasziljev évtizedek óta egyike a legnagyobb neveknek a nemzetközi színházi életben. Európa számos országába hívják folyamatosan rendezni, Moszkvában a városvezetés néhány évvel a rendszerváltozás után saját színházat épített neki (az utóbbi években ugyan komoly támadásoknak van kitéve, éppen színháza igen gyatra teljesítménye miatt). A kaposvári Vasziljev harmadik magyarországi rendezése, mindannyiszor Schwajda György - jelenleg a Csiky Gergely Színház igazgatója - meghívásának tett eleget (1994: Művész Színház, Dosztojevszkij: *A nagybácsi álma*; 1998: Szolnok, Osztrovszkij: *Ártatlan bűnösök*), s bár előző két munkája annak idején alapvetően pozitív visszhangot váltott ki, mégis nehezen vitatható, hogy Vasziljev „magyar rendezéseinek” legfőbb hozadéka, hogy Törőcsik Marival olyan művészi munka-harmóniát és ebből következő színészi-színházi minőséget sikerült létrehoznia, amely - bizton kimondható - örök időkre az egyetemes színháztörténet arany lapjain fog szerepelni.

Marguerite Duras darabja messze nem tartozik a XX. század drámairodalmának kiemelkedő alkotásai közé (és akkor még finoman fogalmaztunk): ha legalább magas színvonalon kidolgozott párbeszédekkel lenne ékes, vagy a szereplők összecsapásaiból kialakított szituációk atmoszférája ragadna magával, vagy a dráma struktúrájának tökéletes kidolgozottsága ellensúlyozná az erősen közhelygyűjtemény jellegű történetet! De ilyesmiről sajnos szó sincs, mindössze egy jóindulattal tisztességes iparosmunkának nevezhető szövegkönyvről van szó, panel-szereplőkkel és -konfliktusokkal: autoriter anya, egykoron szeretetre vágyó, de jórészt méltánylandó, objektív okokból azt soha el nem nyerő fiú; mára helyrehozhatatlanul eltérő értékrendek anyja és fiú kapcsolatában; mindehhez mellékszálként egy ízig-vérig romantikus perdita-történet a fiú párizsi barátnőjéről; tragikusnak szánt, az első pillanattól kiszámítható, szirupos befejezés - s mindez sajnos nem párosul olyan virtuóz kidolgozással, amely elfogadhatóvá tenné ezt a tucattörténetet, amelynek színvonala meg sem közelíti a szerző olyan munkáit, mint a *Szerelmem*, *Hirosima* vagy *A kínai szerető*. A megvallottan önéletrajzi, súlyosan traumatikus élményeket feldolgozó kisregény (1954) színpadi változatát az író adaptálásában a párizsi Odéon Színház mutatta be 1965-ben, Jean-Louis Barrault rendezésében (a jelmeztervező az algériai háború poklában szerzett idegösszeomlásából és az azt követő súlyos drogfüggőségéből még éppen hogy csak lábadozó, fiatal, tehetséges divatszakember, bizonyos Yves Saint-Laurent volt).

Az Indokínában született Duras egy interjúban elmesélte, hogy az ő anyja soha semmire nem mondta azt gyermekeinek, hogy szép. Huszonöt évesen került Ázsiába, két férjtől három gyermeket, két lányt és egy fiút szült, és negyvenévesen özvegyült meg. Soha egyetlen könyvet el nem olvasott, fia korán elhagyta, míg két lányát egyszerűen nem volt képes igazán szeretni. Sűrű, nehéz életanyag, valóban drámaíró tollára kívánczik.

Hogy Vasziljev az egyetemes drámakínálatból miért éppen ezt a darabot választotta, indifferens lenne, ha a rendezés meggyőzne arról, hogy a Duras drámájából készített előadás itt és most érvényes válaszokat ad életünk bármely szegmensében felmerülő kérdéseinkre. De sajnos sem a rendezés, sem a megjelenített történet nem győz meg arról, hogy értékes mondanivalókat közlő anyaggal találkoztunk. A mégis bekövetkező, az egész estét ünneppé avató, lenyűgöző és minden dohogást-fejcsóválást elsőprő csoda Törőcsik Mari alakítása. Vasziljev még a kilencvenes évek közepén így határozta meg, mit vár színészeitől: „Az a színész érdekel, aki nem szerepalak. Már nem az érdekel, hogy a színész valamilyen szerepalakot jelenítsen meg. Személyként, költőként, személyiségként akarom látni őt magát,

és nem mást. Nem akarom, hogy a rendező akaratát teljesítse, nem akarom, hogy a színész a szerepalak rabjává váljon, sőt azt sem akarom, hogy a színész a darab rabja legyen. Amikor beülök a nézőtérre, kivételes személyiséget akarok látni, és ettől a személyiségtől felfedezéseket várok” (Polina Bogdanova Vasziljev módszeréről, SZÍNHÁZ, 2008. november).

Töröcsik Mari játéka mintha csak ennek a rendezői ars poeticának a tökéletes illusztrációja lenne. Maradéktaalanul teljesül mindaz, amit Vasziljev megfogalmazott: minden pillanatot uraló jelenlét, fölényes, magabiztos szövegtudás, a mozdulatok és a megszólalások személyiségen átszűrt hitelessége: a *Naphosszat a fákon* egy Nagy Színészegyeniség közönség előtt prezentált ünnepe.

Nagyon erős felütéssel kezdődik az előadás. Töröcsik hihetetlen energiákat képes mozgósítani, a közönség pedig csak ámul és bámul, amikor nyitásként rögtön ott egy huszonöt perces monológ. Mint a görög tragédiák prologosza, beavat az előzményekbe, a színpadi jelent megelőző események tényszerű, mégis a hősnő személyiségén átszűrt krónikáját adja. Töröcsik lehengerlő erővel, virtuóz beszéd- és gesztusrendszerét csillogtatva idézi fel az idős asszony máig vezető életútját. Szinte szenttelen hangon kezdve meséli el, hogyan edződött acélkeménnyé, ha kellett, kegyetlenné, ez a madárka-testű, légiesen könnyű asszony. Fel-felizzó indulattal tekint vissza Indokínában átélt lelki és fizikai szenvedéseinek sorára, felidézi a harcokban és vagyongyűjtésben töltött élet főbb momentumait, amelynek végén most eljutott ide, Párizsba, hogy előttünk megállva-megpihenve anyaként kísérelje meg felmérni, miért vesztette el kapcsolatát egyetlen fiával, mi történt közöttük abban a múltban, amely eljuttatta életének, ha talán nem is az egyetlen, de mindenesetre örökre feldolgozhatatlan kudarcához, fia idegenn éválásához.

Ez a nyitó monológ (amely a regényben és a drámában jóval később és nem is ilyen időmennyiségben hangzik el) persze nekünk, nézőknek szóló győzelmi ének is (mindenekfelett az!); nekünk, akik tudjuk, hogy a művésznő megjárta a halál birodalmát, és visszajött onnan, ahonnan az alvilági istenek tiltják bárkinek is a visszatérést (Catullus). Töröcsik nemcsak visszatért, de itt van, a sokat tudás cinkos mosolya bujkál ajka körül, tele életerővel, apró teste betölti a teret, és mindenkinél élesebb ésszel és megközelíthetetlen élettapasztalatok birtokában mutat példát - nem a történet szereplőinek (hiszen valójában - sajnos - az egész Duras-dráma majdnem egészen mellékes ezen a színházi estén), nekünk, nézőknek, minket tanít élni és bölcsnek lenni. Korábban soha át nem élt, revelatív élmény, igazi ajándék Töröcsik Mari játékában gyönyörködhetni.

[...]

Marguerite Duras: *Naphosszat a fákon* (Csiky Gergely Színház, Kaposvár) Jelmez-díszlet: Antal Csaba. Rendezte: Anatolij Vasziljev. Szereplők: Töröcsik Mari, Gubás Gabi, Kocsis Pál, Nyári Oszkár.

Színház, 2010. január

Ugrai István és Zsedényi Balázs: A Csiky Gergely Színház 2009/2010-es évadjáról
(Részlet)

[...]

A politikáról többször megvetően, a politika szakmába való beavatkozásáról pedig kifejezetten ellenségesen nyilatkozó, ugyanakkor a polgármesteri „meghívást” elfogadó Schwajda az első évben nem elégítette ki a kisöprésre vágyókat, de az évad két jelentős(nek szánt) produkciója is csupán a kaposvári társulat kvázi-statisztálásával született. Anatolij Vasziljev *Naphosszat a fákon* című előadása tulajdonképpen Törőcsik Mari apoteózisa: „Maradéktalanul teljesül mindaz, amit Vasziljev megfogalmazott: minden pillanatot uraló jelenlét, fölényes, magabiztos szövegtudás, a mozdulatok és a megszólalások személyiségen átszűrt hitelessége: a *Naphosszat a fákon* egy Nagy Színészgyéniség közönség előtt prezentált ünnepe” - írja Karsai György, utalva arra, hogy az elképesztő színészi és nézői koncentrációt igénylő, amúgy mind a történetet, mind a színpadi formát tekintve közhelyes, a gicstől sem idegenkedő előadás mindent ennek rendel alá; a végén a közönség valóban ünnepel: Törőcsik Marit. Rajta kívül Vasziljev minden színpadi jelet végletesen stilizált, merevvé és művivé teremtett, a figurákat mintha hatásvadász marionettbábokként mozgatta volna.

[...]

Marguerite Duras: *Naphosszat a fákon* (Csiky Gergely Színház, Kaposvár) Jelmez-díszlet: Antal Csaba. Rendezte: Anatolij Vasziljev. Szereplők: Törőcsik Mari, Gubás Gabi, Kocsis Pál, Nyári Oszkár.

Színház, 2010. július

Bérczes László: Jambó
Beszélgetés Trill Zsolttal beszélget
(Részlet)

[...]

- *Eszembe jut mindkettőnk kedvenc színésznője, Törőcsik Mari. Ő sokszor hozza fel példaként Taub Jánost, aki precíz kottát diktált a színésznek. Törőcsik ezt szabadságként élte meg, míg volt színész, aki azt élte meg, hogy kalodába kényszerítik.*

- Taub zseniális fickó volt. Nézd meg *A hetvenkedő katonát*: mértani pontossággal kiszámított minden másodperc, és közben a színész a pillanat legkisebb törtrészében teljesedik ki. De hát ez a szabadság: nem bármit hőzöngeni-hablatyolni a kontúr nélküli nagy semmiben, hanem a kicsi töredékben meglelni a teljességet. Ez ám az élvezet. Élvezi a színész, és élvezzi a néző. Marinak tökéletesen igaza van.

- Nemcsak a rendező, a színészpartner, a játszótárs is adhat vagy vehet el szabadságot. A *Szarvassá változott fiúban* éppen Törőcsik volt a partnered. Egy mindent tudó bölccsel, egy zsenivel játszottál együtt. Nem feszélyezett ez?

- Nem, mert nem egy zseni ült ott, hanem a saját szerepével, az előadással viaskodó, egyenrangú társ. Nem magyarázott, de már a pillantásával segített. Finomsággal, egyszerűséggel, szeretettel fordult felénk, egy volt közülünk, ezért értettük őt, ezért értett ő bennünket.

[...]

- Az biztos, hogy Cserhalmit nagyon tiszteltem, nyilván Gáspár Tibit is, de valahogy másképp. Ez nem elhatározás kérdése. Az olvasópróbától a legutóbbi közös előadásig ez beépült a zsigereimbe. Úgy tűnhet, mintha Törőcsiket nem tiszteltem volna, Cserhalmit meg igen. Mindenkiel más-más kapcsolat alakul ki. Odaadom magamat a találkozás pillanatainak, aztán születik valami.

[...]

- Nem tudhatod, mit hoz a holnap. Eljöhet még az a pillanat is, na jó, most csak ábrándozok, hogy egyszer majd megállapodunk. Hogy nem őrjöngve, nem kapkodva, hanem nyugalomban, szeretetben elkezdünk újra színházat csinálni Beregszászban. Egyszer majd csak utolérem magamat én is. Törőcsik Mari a példa: ahogy újjászületve, hetvenötödik évesen játszik! Megnéztem most Kaposváron, hát az nem piskóta.

- Olyan energiákat mozgósít, amilyeneket te szoktál.

- Másként nem érdemes. Nyugdíjas színházasdinak semmi értelme. Langyosan, petyhüdtlen, kényelmesen... azt minek?!

[...]

Színház, 2010. augusztus

Urbán Balázs: Egy válogató emlékiratai II.
Urbán Balázs a POSZT-válogatásról
(Részlet)

[...]

A Maladype saját Bázisán vitte színre a *Figaro házasságát*. Gyakorlatilag szobaszínházi előadás jött létre Beaumarchais darabjából - ráadásul mi, nézők nem mászkálunk, hanem hagyományos nézői pozícióban ülünk a szobában. Zsótér Sándor rendezése általában következetesen redukálja a szituációkat: az emberi érzelmek, kapcsolatok a fontosak, ezek többnyire ott, előttünk születnek meg, igazán szép színészi pillanatokat szerezve (a legtöbb ilyen talán a két női főszereplő, Ligeti Kovács Judit és Tankó Erika játékában fedezhető fel). Öröm nézni azt is, hogy egy olyan jelentőségű művész, mint Töröcsik Mari, milyen erővel és kedvvel játszik együtt szobaszínházat ifjú kollégáival.

[...]

Színház, 2011. június

Szabó István: Nők a színházigazgatói székben
(Részlet)

[...]

Az igazgatói posztok pályáztatásának bevezetése 1986-ban, majd általánossá tétele 1992-ben nem serkentette a rendező- és színésznők ambícióit. A főiskolai képzés már említett „egyenetlensége” következtében ekkortájt nemigen volt szakmai pályafutásának zenitjére jutott művész, a pályázatokon nyilván ezért sem jelentkeztek új aspiránsok. Az igazgatóváltások forgószínpadán az elmúlt huszonkét évben fellépő direktorok elenyésző kisebbsége volt nő, számuk a statisztika szerint az 1, azaz egy százalékot sem érte el. Általánosítani, konzekvenciákat levonni ilyen szerény mintából nem lehet, de a helyzetkép mélyén rejlő okokon érdemes elgondolkodni. Mindegyik eset más, a történetek sem igen vethetők össze, bár néhány esetben lehet az az érzésünk, hogy nincs új a nap alatt. 1993/94-ben a XX. század második felének legnagyobb színésznője, Töröcsik Mari lett részese egy látványos igazgatói kudarcnak, ami a rendszerváltás utáni átrendeződés egyik legfrekvenciáltabb színházához, a Tháliához kötődik. Jogilag sok tekintetben tisztázatlan, gyakorlatában kiforratlan volt a helyzet, és ehhez társult még egy szakmai szempontból nonszensz vezetői szerkezet. Töröcsik Mari ugyanis egy triumvirátus nevében, Schwajda György és Taub János képviselőjében pályázott. Már a Művész Színház néven alakult társulat létrejöttét is ellenséges közhangulat fogadta, a továbbiakban aztán az anyagi nehézségek nem várt eszkalációja és a művészeti program egyenetlensége hamar a kényes egyensúly megbomlásával járt. Egy évad, hat bemutató után bekövetkezett a csőd. A színház fennmaradásának az amúgy is igaztalanul meghurcolt Töröcsik Mari lemondása lett az ára. Mellékesen megjegyezzük, hogy a trió egyik tagja, még a színházvezetői gyakorlattal rendelkező Schwajda György sem lépett a helyére. Töröcsik Mari azóta is keserű szavakkal - és jogos indulattal - emlékszik vissza a történetekre. Későbbi művészi pályáját ez a kellemetlen epizód szerencsére nem befolyásolta.

[...]

Színház, 2013. március

Jelölések, díjak (Színírtikusok díja)

Színírtikusok díja 1979/1980

Legjobb női főszereplőnek jelölte:

OSGYÁNI CSABA (Magyar Rádió) (Kurácsi mama, győri Kisfaludy Színház)

Nem jelöli, csak méltatja:

BÁNYAI GÁBOR (Magyar Televízió) (Kurácsi mama győri Kisfaludy Színház)

SZEKRÉNYESY JÚLIA (Élet és Irodalom) (évi teljesítményét)

TAKÁCS ISTVÁN (Magyar Ifjúság) (Kurácsi mama győri Kisfaludy Színház)

Színház, 1980. október

Színírtikusok díja 1981/1982

Nem jelöli, csak méltatja:

BÁNYAI GÁBOR (Magyar Televízió) (Háromgarasos Opera Nemzeti Színház)

BARABÁS TAMÁS (Esti Hírlap) (Háromgarasos Opera Nemzeti Színház)

VARJAS ENDRE (Élet és Irodalom) (Háromgarasos Opera Nemzeti Színház)

Színház, 1982. november

Színírtikusok díja 1982/1983

A legjobb női alakításért járó díjat megosztva kapja:

TÖRŐCSIK MARI (A régi nyár, József Atti la Színház) és TÍMÁR ÉVA (Agónia, Peer Gynt, miskolci Nemzeti Színház)

Jelöli:

BÁNYAI GÁBOR (Filmkultúra)

BARABÁS TAMÁS (Esti Hírlap)

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA (SZÍNHÁZ)

MÁRIÁSSY JUDIT (Élet és Irodalom)

PÁLYI ANDRÁS (SZÍNHÁZ)

SZÁNTÓ JUDIT (Magyar Színházi Intézet)

Nem jelöli, csak méltatja:

FÖLDES ANNA (Nők Lapja)

KOLTAI TAMÁS (SZÍNHÁZ)

Színkritikusok díja 1983/1984

A legjobb női alakítás díjára jelöli:

MÁRIÁSSY JUDIT (Élet és Irodalom) (Ó, azok a szép napok!, Kecskemét)

MIHÁLYI GÁBOR (Nagyvilág) (Ó, azok a szép napok!, Kecskemét)

Nem jelöli, csak méltatja:

BÁNYAI GÁBOR (Filmkultúra) (A fizikusok),

BARABÁS TAMÁS Esti Hírlap, Új Tükör (A fizikusok)

Színház, 1984. október

Színkritikusok díja 1985/ 1986

A legjobb női mellékszereplőnek járó díjat kapja a következő szerepekért:

Félkegyelmű, József Attila Színház;

Macskajáték, Játékszín;

Trójai nők, Nemzeti Színház

Jelöli:

BARABÁS TAMÁS (Új Tükör, Esti Hírlap) (Trójai nők, Nemzeti Színház; Macskajáték, Játékszín; Félkegyelmű, József Attila Színház)

ÉZSIÁS ERZSÉBET (Film Színház Muzsika) (Trójai nők, Nemzeti Színház; Macskajáték, Játékszín)

FÖLDES ANNA (Nők Lapja) (Trójai nők, Nemzeti Színház; Macskajáték, Játékszín)

MÁRIÁSSY JUDIT (Élet és Irodalom) (Félkegyelmű, József Attila Szín-ház)

MIHÁLYI GÁBOR (Nagyvilág) (Trójai nők, Nemzeti Színház)

NÁNAY ISTVÁN (Színház) (Félkegyelmű, József Attila Színház)

TARJÁN TAMÁS (ELTE XX. századi Magyar Tanszék) (Macskajáték, Játékszín - az Egérkeség lélektanáért)

ZAPPE LÁSZLÓ (Népszabadság) (Macskajáték, Játékszín)

Nem jelöli csak méltatja:

MOLNÁR GÁL PÉTER (Mozgó Képek) (Félkegyelmű, József Attila Színház)

RÓNA KATALIN (Film Színház Muzsika) (Félkegyelmű, József Attila Színház)

Színház, 1986. október

Színkritikusok díja 1986/1987

Nem jelöli, csak méltatja:

BÉRCZES LÁSZLÓ (Film Színház Muzsika) (Három lány kékben).

Színház, 1987. október

Színkritikusok díja 1987/1988

A legjobb női alakításért járó díjat kapja a következő szerepekért:

Kozma, Pesti Színház

és

Az oroszlán télen, József Attila Színház

Jelöli:

BARABÁS TAMÁS (Új Tükör) (Kozma, Pesti Színház és Az oroszlán télen, József Attila Színház)

BARTA ANDRÁS (Magyar Nemzet) (Kozma, Pesti Színház)

CSABAI TIBORNÉ (Színház) (Kozma, Pesti Színház és Az oroszlán télen, József Attila Színház)

CSÁKI JUDIT (Színház) (Kozma, Pesti Színház)

FÖLDES ANNA (Nők Lapja) Törőcsik Mari (Kozma, Pesti Színház)

KOLTAI TAMÁS (Élet és Irodalom) Törőcsik Mari (Kozma, Pesti Színház)

KŐRÖSPATAKI KISS SÁNDOR (Új Tükör) (Kozma, Pesti Színház)

NÁNAY ISTVÁN (Színház) (Kozma, Pesti Színház)

STUBER ANDREA (Film Színház Muzsika) (Az oroszán télen, József Attila Színház és Kozma, Pesti Színház)

SZÁNTÓ JUDIT (Színház) (Az oroszán télen, József Attila Színház)

ZAPPE LÁSZLÓ (Népszabadság) (Kozma, Pesti Színház)

Színház, 1988. október

Színkritikusok díja 1988/1989

Jelöli:

CSABAI TIBORNÉ (Színház) (Majális, Játékszín *A legjobb női mellékszereplő*)

FÖLDES ANNA (Nők Lapja) (Majális, Játékszín *A legjobb női mellékszereplő:*)

ZAPPE LÁSZLÓ (Népszabadság) (Majális, Játékszín *A legjobb női mellékszereplő:*)

Nem jelöli, csak méltatja:

NÁNAY ISTVÁN (Színház) (Majális, Játékszín)

Színház, 1989. október

Színkritikusok díja 1989/1990

A legjobb női mellékszereplő díját megosztva kapja:

ESZENYI ENIKŐ (Koldusopera, *Vígszínház*) és TÖRŐCSIK MARI (*Csoda*, József Attila Színház)

Jelöli:

CSÁKI JUDIT (Színház) (Az interjú, Játékszín és *Csoda*, József Attila Színház)

ÉZSIÁS ERZSÉBET (Mai Nap) (*Csoda*, József Attila Színház)

FÖLDES ANNA (Nők Lapja) jelöli Törőcsik Mari (Csirkefej, Katona József Színház A *legjobb női alakítás* és Csoda, József Attila Színház)

METZ KATALIN (Népszava) (Csoda, József Attila Színház)

MIHÁLYI GÁBOR (Nagyvilág) (Csirkefej, Katona József Színház)

STUBER ANDREA (Esti Hírlap) (Csirkefej, Katona József Színház)

SZÚCS KATALIN (Kritika) (Csoda, József Attila Színház)

TARJÁN TAMÁS (ELTE Bölcsészettudományi Kar, XX. sz. Magyar Tanszék) (Csoda, József Attila Színház) és

Nem jelöli, csak méltatja:

BARABÁS TAMÁS (Igazság - Esti Hírlap)

RÓNA KATALIN (Film, Színház, Muzsika) (Csoda, József Attila Színház és Csirkefej, Katona József Színház)

Színház, 1990. október

A X. Országos Színházi Találkozó díjai

A legjobb női alakítás: Pap Vera (Leonce és Léna, Budapesti Kamaraszínház) és Törőcsik Mari (*Száz év magány*, szolnoki Szigligeti Színház)

Színház, 1991. július

Színkritikusok díja 1990/1991

A legjobb női alakítás díját kapja: TÖRŐCSIK MARI (*Száz év magány*, Szolnok)

Jelöli:

BARABÁS TAMÁS (Esti Hírlap) (méltatja a Figaro házasságában (Nemzeti Színház) is).

CSÁKI JUDIT (Színház) (*Száz év magány*, Szolnok)

FÖLDES ANNA (Magyar Nők Lapja) (*Száz év magány*, Szolnok) és Figaro házassága (Nemzeti Színház- legjobb női mellékszereplő)

KOLTAI TAMÁS (Színház) (*Száz év magány*, Szolnok)

KOVÁCS DEZSŐ (Kritika) (Száz év magány, Szolnok)

METZ KATALIN (Új Magyarország) (Száz év magány, Szolnok)

MIHÁLY GÁBOR (Nagyvilág) (Száz év magány, Szolnok és Figaro házassága, Nemzeti Színház, legjobb női mellékszereplő)

NÁNAY ISTVÁN (Színház) (Száz év magány, Szolnok)

RÓNA KATALIN (Pesti Hírlap) (Száz év magány, Szolnok)

SÁNDOR L. ISTVÁN (Száz év magány, Szolnok)

TAKÁCS ISTVÁN (Új Magyarország) (Száz év magány, Szolnok)

TEGYI ENIKŐ (Magyar Nemzet) (Száz év magány, Szolnok)

TARJÁN TAMÁS (ELTE Bölcsészettudományi Kar, XX. sz. Magyar Tanszék) (Száz év magány, Szolnok)

ZAPPE LÁSZLÓ (Népszabadság) (Száz év magány, Szolnok)

Nem jelöli, csak méltatja:

BÉRCZES LÁSZLÓ (Magyar Napló) (Száz év magány, Szolnok)

Színház, 1991. szeptember

Színkritikusok díja 1993/1994

Jelöli a legjobb női alakítás díjára:

DÖMÖTÖR ADRIENNE (A nagybácsi álma, Művész Színház)

FÖLDES ANNA (Bálint György Újságíró Iskola) (A nagybácsi álma, Művész Színház);

KOLTAI TAMÁS (Színház) (A nagybácsi álma, Művész Színház)

MIHÁLYI GÁBOR (Magyar Lettre Internationale) Töröcsik Mari (A nagybácsi álma, Művész Színház);

SÁNDOR L. ISTVÁN (A nagybácsi álma, Művész Színház)

TASNÁDI ISTVÁN (A nagybácsi álma, Művész Színház)

Nem jelöli, csak méltatja:

METZ KATALIN (Új Magyarország) (A nagybácsi álma, Művész Színház)

NÁNAY ISTVÁN (Színház) (A nagybácsi álma, Művész Színház)

Színház, 1994. október

Színkritikusok díja 1995/1996

A legjobb női alakítás díjára jelöli:

NÁNAY ISTVÁN (Színház) (A székek, Thália Stúdió; Osztrigás Mici, Szolnok)

Nem jelöli csak méltatja:

MAGYAR JUDIT KATALIN (A székek, Thália Stúdió)

Színház, 1996. október

A SZÍNIKRITIKUSOK DÍJA 1996/1997

BÖGEL JÓZSEF

Vasárnapi Hírek, Színháztechnikai Fórum szavaz *A legjobb nőimellékszereplő*: Törőcsik Mari
(Romeo és
Júlia, Szolnok)

Színház, 1997. október

Színkritikusok díja 1997/1998

A legjobb női alakítás díját kapja a következő szerepeiért:

Ártatlan bűnösök, Szolnok;

Képcsinálók, Thália Színházi Társaság

Jelöli:

BARABÁS TAMÁS (Pesti Műsor) Romeo és Júlia, Szolnok - a legjobb női mellékszereplő)

CSÁKI JUDIT (SZÍNHÁZ) (Ártatlan bűnösök, Szolnok)

GABNAI KATALIN (Színház- és Filmművészeti főiskola) (Ártatlan bűnösök, Szolnok)

HOCHENBURGER ÁGNES (Critica Lapok) (Képcsinálók, Thália Társaság)

KOLTAI TAMÁS (SZÍNHÁZ) *A legjobb női alakítás*: (Ártatlan bűnösök, Szolnok)

MAGYAR JUDIT KATALIN (Népszava) (Képcsinálók, Thália Társaság)

NÁNAY ISTVÁN (SZÍNHÁZ) (Ártatlan bűnösök, Szolnok)

SÁNDOR L. ISTVÁN (Ellenfény) (Ártatlan bűnösök, Szolnok)

URBÁN BALÁZS (Ártatlan bűnösök, Szolnok)

Nem jelöli csak méltatja:

SZÚCS KATALIN (Critikai Lapo) (Ártatlan bűnösök, Szolnok)

Színház, 1998. október

Színkritikusok díja 1999/2000

Jelöli:

DÖMÖTÖR ADRIENNE (Honderú, Budapesti Kamaraszínház - a legjobb női főszereplő)

Nem jelöli, csak méltatja:

SÁNDOR L. ISTVÁN (Ellenfény) (Honderú, Budapesti Kamaraszínház)

Színház, 2000. október

Színkritikusok díja 2000/2001

Jelöli:

BÖGEL JÓZSEF (*Színháztechnikai Szemle*) (Bodnárné, Szolnok - legjobb női főszereplő)

KOLTAI TAMÁS (*Színház*) (Bodnárné, Szolnok - legjobb női főszereplő)

MAGYAR JUDIT KATALIN (*Népszava*) Töröcsik Mari (Bodnárné, Szolnok - legjobb női főszereplő)

URBÁN BALÁZS (Bodnárné, Szolnok - legjobb női főszereplő)

Nem jelöli, csak méltatja:

NÁNAY ISTVÁN (*Színház*) (Bodnárné, Szolnok)

Színház, 2001. október

Színkritikusok díja 2001/2002

A legjobb női főszerepért járó díjat kapja TÖRŐCSIK MARI (*Szent György és a Sárkány*, Katona József Színház) szerepéért.

Jelöli:

BÓTA GÁBOR (*Magyar Hírlap*)

BÖGEL JÓZSEF (*Színháztechnikai Fórum*)

CSÁKI JUDIT (*Színház*)

DÖMÖTÖR ADRIENNE

GABNAI KATALIN (*Színház- és Filmművészeti Egyetem*)

KARSAI GYÖRGY (*Színház- és Filmművészeti Egyetem*)

KOLTAI TAMÁS (*Színház*)

KOVÁCS DEZSŐ (*Kritika*)

MAGYAR JUDIT KATALIN

METZ KATALIN (*Magyar Nemzet*)

NÁNAY ISTVÁN (*Színház*)

PERÉNYI BALÁZS (*Ellenfény*)

SÁNDOR L. ISTVÁN (*Ellenfény*)

SZÁNTÓ JUDIT (*Színház*)

SZŰCS KATALIN (*Criticai Lapok*)

URBÁN BALÁZS

ZALA SZILÁRD ZOLTÁN (*Criticai Lapok*)

ZAPPE LÁSZLÓ (*Népszabadság*)

Színház, 2002. október

Színikritikusok díja 2003/2004

Jelöli:

SZÚCS KATALIN ÁGNES (*Critikai Lapok*) (*A szarvassá változott fiú*, Beregszász – legjobb női főszereplő)

Nem jelöli, csak méltatja:

BOTA GÁBOR (*Magyar Hírlap*) (*A szarvassá változott fiú*, Beregszász)

Színikritikusok díja 2005/2006

Jelöli:

BALOGH TIBOR (*A bunda*, Nemzeti Színház - a legjobb női főszereplő)

BOTA GABOR (*Magyar Hírlap*) (*Boldogtalanok*, Nemzeti Színház; *Előtte-utána*, Katona József Színház - legjobb női mellékszereplő)

GABNAI KATALIN (*Színház- és Filmművészeti Egyetem*) (*A bunda*, Nemzeti Színház - a legjobb női főszereplő)

METZ KATALIN (*Magyar Nemzet*) (*A bunda*, Nemzeti Színház - legjobb női mellékszereplő)

URBÁN BALÁZS (*A bunda*, Nemzeti Színház - a legjobb női főszereplő)

Nem jelöli, csak méltatja:

CSIZNER ILDIKÓ (*A bunda*, Nemzeti Színház)

NANAY ISTVAN (*Előtte-utána*, Katona József Színház)

Színház, 2006. október

Színikritikusok díja 2006/2007

Jelöli:

BÓTA GÁBOR (*Magyar Hírlap*)(*Lear király*, Nemzeti Színház - a legjobb női főszereplő)

JÁSZAY TAMÁS (*Lear király*, Nemzeti Színház - a legjobb női mellékszereplő)

METZ KATALIN (*Magyar Nemzet*) (*Lear király*, Nemzeti Színház - a legjobb női mellékszereplő)

PAPP TÍMEA (*Lear király*, Nemzeti Színház - a legjobb női mellékszereplő)

URBÁN BALÁZS (*Lear király*, Nemzeti Színház - a legjobb női mellékszereplő)

Színház, 2007. október

Színkritikusok díja 2009/2010

A legjobb női főszereplőnek járó díjat: KEREKES ÉVA (Arturo Ui feltartóztatható elemelkedése, Örkény Színház) és TÖRŐCSIK MARI (Naphosszat a fákon, Kaposvár) kapta.

Jelöli:

BÓTA GÁBOR (Népszava) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár) és Mein Kampf, Nemzeti Színház – legjobb női mellékszereplő

BUDAI KATALIN (OKM (NEFMI)) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

CSÁKI JUDIT (Magyar Narancs; Revizor) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

CSIZNER ILDIKÓ (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

DÖMÖTÖR ADRIENNE (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

JÁSZAY TAMÁS (Revizor) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

KARSAI GYÖRGY (Színház- és Filmművészeti Egyetem) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

KELEMEN ORSOLYA (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

KOVÁCS DEZSŐ (Kritika) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

MARKÓ RÓBERT (nyulbeka.freeblog.hu) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

MIKLÓS MELÁNIA (Revizor) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

NÁNAY ISTVÁN (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár és Mein Kampf, Nemzeti Színház)

PROICS LILLA (nyulbeka.freeblog.hu; kultura.hu) (Naphosszat a fákon, Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

SZÁNTÓ JUDIT (SZÍNHÁZ) (Naphosszat a fákon Csiky Gergely Színház, Kaposvár és Mein Kampf, Nemzeti Színház)

TOMPA ANDREA (Színház) (Naphosszat a fákon Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

SZZAPPE LÁSZLÓ (Népszabadság) (Naphosszat a fákon Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Színház, 2010. október

Színkritikusok díja 2011/2012

BÓTA GÁBOR (Népszava) (Egy nyári éj mosolya, Centrál Színház - a legjobb női mellékszereplő)

DÖMÖTÖR ADRIENNEA (A fősvény, Nemzeti Színház - a legjobb női mellékszereplő)

Színház, 2012. október

Színkritikusok díja 2012/2013

BÓTA GÁBOR (Népszava) (Átutazók, Vígszínház - a legjobb női mellékszereplő)

CSIZNER ILDIKÓ (Critikai Lapok) (Átutazók, Vígszínház - a legjobb női mellékszereplő)

KÁLLAI KATALIN (Átutazók, Vígszínház - a legjobb női mellékszereplő)

NÁNAY ISTVÁN (Átutazók, Vígszínház - a legjobb női mellékszereplő)

STUBER ANDREA (Átutazók, Vígszínház - a legjobb női mellékszereplő)

Színház, 2013.

