

TÖRŐCSIK MARI (1935–2021)

# Mari

GELENCSÉR GÁBOR

## MINDENT TUDOTT, AMIT EGY SZÍNÉSZNEK TUDNIA KELL. A MAGYAR FILMMŰVÉSZET HÁBORÚ UTÁNI ÚJJÁSZÜLETÉSE ELKÉPZELHETETLEN NÉLKÜLE.

Távol áll tőlem, hogy írásaimban személyes hangot üssek meg, most mégis kivétel kell tennem, hiszen ennek a vázlatos áttekintésnek az alanya is kivételes, az udvariattalannak ható címadás pedig magyarázatra szorul. Körülbelül tíz évvel ezelőtt az a megtiszteltetés ért, hogy a Vígszínház Házi Színpadán, talán a Színházak Éjszakája program keretében beszélgethettem Törőcsik Marival. Természetesen igen meg voltam illetődve. Előtte a színészbüfében ültünk le, s én zavartan megkérdeztem, hogy szólíthatom a közönség előtt. Mire egyik jellegzetes megszólalási módján (mert hogy rengeteg volt neki), magas fekvésű fejhargon felcsattant: nehogy művésznőzni merjem, hanem csak egyszerűen „Mari”. Lássuk hát, mit adott Mari a magyar filmnek (hogy mit adott a magyar színháznak, tévé- és rádiójátéknak, előadóművészetnek, arra itt és most nem tudok kitérni)! Milyen ívet rajzol meg az a kereken 100 film (a másik közel 100 alakítás tévés szerep), amelyben 1955 és 2017, vagyis több mint 60 éven át játszott. Legutolsó filmszerepe 2020-ban valójában már csak gesztusértékű volt Végh Vozó Zoltán a *Psycho* 60. születésnapja alkalmából 60 színésznővel újraforgatott zuhanyjelenetében, de micsoda nagyvonalú, bátor gesztus a 85 éves művésznőtől, akarom mondani Maritól, akitől sosem állt távol a bátor kísérletezés. Egész pályafutása során újabb és újabb rendezőgenerációk ihletője, szellemi partnere maradt, Fábri Zoltántól – hogy egy Fábri-tanítványt említsek – Janisch Attiláig. Rendkívül sokféle rendezővel, változatos műfajú és stílusú filmekben szinte minden karaktert eljátszott. Volt drámai

és naiv, cserfes és tépelődő, merev és szenvedélyes, vibrálóan élénk és ólmosan fáradt. S ami egy színészi pályán egyáltalán nem magától értetődő: valamennyi életkort eljátszott a „kölyöktől” (Szemes Mihály azonos című 1959-es filmjében) a halál előtt álló, titkot őrző nagyszülőig (Mészáros Márta *Aurora Borealis*ában alakított szerepe méltó búcsú volt). Mi lehetett ennek a titka? Elsősorban az Isten adta tehetség, de talán feltárható egy objektívebb körülmény, a magyar filmművészet második világháború utáni újjászületése, amely nélkül ugyanannyira nem képzelhető el Törőcsik Mari filmszínészi pályafutása, mint ahogyan a magyar film sem képzelhető el nélküle. Az alábbiakban az életmű filmtörténeti hátterét próbálom vázlatosan áttekinteni.

### A KEZDETEK

Az első filmszerep, a Cannes-i bemutató miatt rögtön nemzetközi elismertséget jelentő (a fiatal Truffaut dicséretét kivívó) *Körhinta*, ha nem egyedüli alkotásként is, hiszen ott van körülötte 1954–1955-ből a *Liliomfi* (Makk Károly), a *Simon Menyhért születése* (Várkonyi Zoltán), a *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix), a *Gázolás* (Gertler Viktor), valóban a magyar film újjászületését jelenti a szocialista realizmus sötét éveitől. Törőcsiket még főiskolai hallgatóként, 20 évesen hívja meg Fábri Zoltán a szerepre. Életkorából adódóan – és filmbeli partnereivel, Soós Imrével és Szirtes Ádámmal ellentétben – neki nem kellett sematikus darabokban közreműködni: az ilyesfajta filmek világához legközelebb álló, a dunaújvárosi vasműben játszódó *Kölyök* (1959) már jóval oldottabban viszonyul a termelési

filmhez, így a könnyed szerelmi románc legyőzi a súlyos nehézipari környezetet, nem kis mértékben Törőcsik már-már szemtelennek, sőt akár lázadónak, felforgatónak minősülő játékossága, szabad(os)sága révén. A *Körhinta*, majd az újabb Fábri-film, az *Édes Anna* (1958) címszerepe a parasztlány karakterével azonosítja a színésznőt, noha ez már a kezdeteknél sincs így. Később is megfigyelhető ilyesfajta skatulyázás, például a spleenes, keserű, fáradt, megtört középkorú asszony szerepkörébe, amely szintén nem felel meg az igazságnak; a filmes életmű áttekintésekor ezeket a félreértéseket is érdemes tisztázni. A *Körhinta* és majd még inkább az *Édes Anna* ugyanakkor rögtön megfogalmaz egy valóban az egész pályafutást végigkísérő vonást: a karakterek belső erejét, határozottságát, öntudatát.

A törékeny alkatú, rendkívül sokszínű színésznék, ha van „skatulyája”, alakításainak állandó eleme, akkor az a belső tartás. A szerepformálás túlmindez kihat Törőcsik Mari nem jelentéktelen szellemi magatartására is a Kádár-korszakban és a rendszerváltást követő években. Nem volt politizáló alkat, rövid ideig vállalt kisebb-nagyobb vezetői, érdekképviseleti megbízásokat, a függetlenség, az autonóm gondolkodásmód, a szuverenitás, s a mindezt tápláló belső erő azonban áthatotta művészetét és attól elválaszthatatlan személyiségét. Ebben legfőbb támasza, magánéletében is leghosszabb kapcsolata, Maár Gyula volt, akinek filmjeiben is természetesen ilyen karaktereket alakított (*Prés*, 1971; *Déryné, hol van?*, 1975; *Teketória*, 1977). S fontos adalék mindehhez az olyan művészhez fűződő szoros, baráti viszony, mint Pilinszky János. E belső erő tehát már a *Körhinta*-beli alakításából kitűnt: Pataki Mari egy darabig követi a rá mért sorsot, engedelmeskedik apjának, ám amikor anyja életében kirajzolódik előtte a jövője, fellázad és elrohan otthonról, mire apja egyenesen a fejszét hajítja utána. S ez a kemény, dacos akarat ott van a táncjelenet végén, a ziháló, kihevült lány arcán, szinte a (női) test zsigeri lázadásaként. Rejtettebben, kimondatlanabban fogalmazódik mindez meg *Édes Anna*-alakításában. Talán nem túlzás azt mondani, hogy Kosztolányi remekléséhez Törőcsik szerepformálása közelebb hatol, mint



**„Szinte minden  
karaktert eljátszott”  
(Fábri Zoltán: Édes  
Anna, 1958)**

INKEY TIBOR FELVÉTELE

Fábri rendezése (ami nem vonja kétségbe színészválasztási és -vezetési tehetségét). Amíg Fábri igyekszik megmagyarázni Anna tettének lélektani hátterét (mindenekelőtt az expresszív rémálomjelenetekben), addig Törőcsik semmibe révedő „kifejezéstelen” tekintete azt szólaltatja meg a regényből, ami a lényege: az emberi lélek kisimerhetetlenségét.

A belső erő ugyanakkor igen sokféle karakterben szólal meg, már rögtön a pálya elején. Hiszen látjuk őt elnyomott fiatalasszonyként vagy szerelmes lányként munkáskörnyezetben is a *Külvárosi legendában* (Máriássy Félix, 1957) és a *Vasvirágban* (Herskó János,

1958). Különösen az utóbbi fontos pillanat a pályán, hiszen az addigi szende csábítóból itt kihívó fruska lesz, aki az első éjszakán odaadja magát a jóképű munkásfiúnak, s ugyanilyen erkölcsi könnyedséggel hozza meg immár morálisan valóban elítélhető döntését, amikor szerelmével szemben a jómódú vállalkozó kitarottja lesz. Az ártatlan szende mellett tehát már a korai években megjelenik a démoni vamp karaktere, mely szintén talán kevésbé szoktuk tárítani Törőcsik Mari színészi palettájához. Kiváltképp figyelemreméltók azok az alakítások, amelyekben a já-

tékos, kissé szeles csitriből érett nővé válik: átéli a csábítás komolyságát, megerősíti a kapcsolatot, így férfitartnere számíthat rá, hozzá kötheti jövőjét. Ezt látjuk romantikusabb hangszerelésben Fehér Imre *Gyalog a menyországba* (1959) című filmjében, az elsőfilmes Latinovits Zoltán partnereként, vagy a drámai *Elveszett Paradicsomban*, Makk Károly 1962-es Sarkadi-adaptációjában. Különösen Mira karakterének íve lenyűgöző a szertelen gyerekességtől a film végi egyszerű és átható, több hangon felcsendülő szerelmi vallomásig, az ötször elismételt „Nagyon szeretlek!”-ig.

**„Passázsjelenetei is súlyosak”**

(Makk Károly: Szerelem, 1970 – Törőcsik Mari és Darvas Iván)



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

## KIÁBRÁNDULT ASSZONYOK

Különös módon még alig harminc éves, de gyorsan megtalálják a csalódott, megfáradt, kiábrándult asszonyszerepeket. Ezt a karaktert hordozza leghosszabbban, ilyesfajta szerepeket formál meg legtöbbször, a legnagyobb szakmai sikereket is ezekkel aratja, így nem csoda, ha Töröcsik Mari ilyenek látjuk: törékeny, ám erős asszonynak, akin súlyos nyomokat hagyott az élet, teste hajlott, haja lompos, arca fáradt, s ha mosoly jelenik is meg rajta, abban van valami lemondó szkepszis – ám mindennek ellenére nem adja fel, talpra áll, küzd tovább, annak a mély belátásával, hogy ez az élet, voltaképpen ez a lényege, „e küzdés maga”. Töröcsik karakterei mindennek egzisztenciális léptékét képesek felmutatni, ám oly módon, hogy azok nem függetlenek a korszak társadalmi folyamataitól. Az egyes szerepek nyilván közvetlenül is felvetik ezt a kapcsolatot, hiszen a *Csend és kiáltás*ban (Jancsó Miklós, 1968) a Tanácsköztársaság bukása utáni rezsím szótlan alattvalóját, a *Szerelmemben* (Makk Károly, 1970) egy koncepció per áldozataként elítélt férfi feleségét, a *Présben* egy jobboldali mitlans politikai szervezet alkalmazottját, a *Szerelmem, Elektrában* (Jancsó Miklós, 1974) pedig az elnyomás elleni örök lázadó kérlelhetetlen alakját formálja meg. De számos esetben elvontabb, költőibb a szerep kontextusa, főképp a Maár Gyula-filmekben (*Déryné, hol van?*, *Teketória*, de a *Prés* parabolikus formájában is erős az elvonatkoztatás). Mindazonáltal Töröcsik Mari életművét átívelő „metaszerepébe” beleláthatjuk az ötvenes években induló szocializmus történetének társadalmi dinamikáját az öntudatra ébredéstől a lázadáson át a csalódásig, a rezignált elfogadásig és végül a „csakazértis” kiállásig. S ehhez jól illeszkednek az egyes időszakok, a rövidebb öntudatra ébredő és lázadó periódustól a kiábrándulás rögtön 1956 után, de legkésőbb 1968-tól beálló hosszú szakaszáig. Ha erőltetettnek tűnik e párhuzam – talán valóban az –, akkor annak az alakítások mélysége – és természetesen a filmek összetettsége – az oka, hogy tudniillik

SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE



a társadalmi-történelmi tapasztalatból merítő élmény nem marad provinciális, hanem általánosabb, lételméletibb szintre emelkedik, világ- és emberképet alkot – a 20. század második felének Magyarországon. A világkép a rendezőknek köszönhető, de az emberkép jórészt az olyan színészeknek, mint amilyen Gábor Miklós, Latinovits Zoltán, Darvas Iván – és nőként egyedülálló módon Töröcsik Mari volt.

A szomorú sorsú, ám azt emelt fővel viselő asszonyalakokat Zolnay Pál *Négy lány egy udvarban* (1964) című, fiatal vidéki pedagógusokról szóló filmje indítja el, amelyben a Töröcsik alakította karakter számára csillan fel egy, a reménytelen élethelyzetéből kiutat mutató, ám végül megalázó csalódással végződő kapcsolat lehetősége. A hatvanas-hetvenes években a melodramai mintázatú szerelmi történetek is lehangolttabbak, komorabbak, szürkébbek; agyonnyomja őket a politika és az abból fakadó kilátás-

talanság (Rényi Tamás: *Sikátor*, 1967; Kézdi-Kovács Zsolt: *Mérsékelt égöv*, 1970), s már nem is mindig szerelemről, új kapcsolatról van szó, hanem özvegyeségről (Mészáros Márta: *Holdudvar*, 1968), a háborúban elvesztett fiú utáni reménytelen várakozásról (Gyöngyössy Imre: *Várakozók*, 1975).

Az egzisztencialista színezetű krízisbe hajló drámák esszenciális darabja a *Déryné, hol van?* és a *Teketória* című ikerfilm: ez előbbi egy létező történelmi szereplő, az utóbbi egy kortárs fikatív karakter sorsán keresztül beszél el a feleslegességérzet, a lét peremére szorultság és az onnan való visszavonulás nagyívű lelki folyamatát. Maár Gyula mindkét filmben rendkívül bátor modernista stilizációval tud kilépni egyrészt az életrajzi, másrészt a lélektani film kliséjéből. A stilizált világhoz mérten rendkívül stilizált lesz Töröcsik Mari játéka is: szinte szavalja a dialógusokat, amelyek nem véletlen dramaturgiai megfontolásból jóval inkább

„Talpra áll, küzd tovább”  
(Jancsó Miklós.  
Szerelmem,  
Elektra, 1974)

talanság (Rényi Tamás: *Sikátor*, 1967; Kézdi-Kovács Zsolt: *Mérsékelt égöv*, 1970), s már nem is mindig szerelemről, új kapcsolatról van szó, hanem özvegyeségről (Mészáros Márta:

*Holdudvar*, 1968), a háborúban elvesztett fiú utáni reménytelen várakozásról (Gyöngyössy Imre: *Várakozók*, 1975).

Az egzisztencialista színezetű krízisbe hajló drámák esszenciális darabja a *Déryné, hol van?* és a *Teketória* című ikerfilm: ez előbbi egy létező történelmi szereplő, az utóbbi egy kortárs fikatív karakter sorsán keresztül beszél el a feleslegességérzet, a lét peremére szorultság és az onnan való visszavonulás nagyívű lelki folyamatát. Maár Gyula mindkét filmben rendkívül bátor modernista stilizációval tud kilépni egyrészt az életrajzi, másrészt a lélektani film kliséjéből. A stilizált világhoz mérten rendkívül stilizált lesz Töröcsik Mari játéka is: szinte szavalja a dialógusokat, amelyek nem véletlen dramaturgiai megfontolásból jóval inkább

monológok. Törőcsik – Latinovits-csal ellentétben – kevésbé volt jelentős versmondó; Pilinszkytől is csak néhányat szavalt el. A *Déryné...*-ben viszont mintegy költőien beszél és él (a forgatókönyvet Déryné naplója alapján Pilinszky írta); nem tud és akar elszakadni ettől, s visszavonulni férje polgári életébe (a valódi Dérynével ellentétben), hanem örökké megmarad művésznek. S művésztette szublimálódik a *Teketória* negyvenéves asszonyának életváltásába, legalábbis a film önreflektív zárata szerint, amikor is az összefoglaló nagyjelenetet forgató stábot is látjuk Törőcsik karaktere körül.

A *Teketória* azon ritka művek egyike a magyar film történetében, amelyről lehámlik a társadalmi kontextus – a *Szerelem* viszont azok sorába tartozik, amelyben a politikai motivációjú konfliktus képes örökérvényű jelentést kapni. S ebben Déry Tibor két elbeszélése, Makk Károly rendezése, Tóth János ope-

ratőri munkája mellett meghatározó szerepe van a színészhármasnak, Törőcsik mellett Darvas Lilinek és Darvas Ivánnak, akik intim rajzolatú alakításukkal jelzik, hogy a szereplők bensőséges szeretetkapcsolatát a még oly kegyetlen külvilág sem kezdheti ki. Ebben a filmben Törőcsiknek még a passzázsjelenetei is súlyosak: ahogy a villamosra ül, ahogy a régi villához közeledve hátratekint, ahogy mielőtt belépne a szobába, megrázza magát, rendezi vonásait és mosolyt erőltet arcára: „Kézit csókolom, Mama!”

A nehéz terhet hordozó női alakok mellett, amelyek kétségtelenül meghatározzák Törőcsik filmszerepeit a hatvanasoktól egészen a kilencvenes évekig, ne felejtkezzünk el az egyébtől élesen eltérő karakterekről sem, mivel ezekből is akadt már a hatvanas évektől jónéhány. A drámaibb szerepek a szerzői filmekben találják meg, de a hatvanas években és a hetvenes évek elején, amikor

még a szerzői és műfaji film aránya kiegyenlített volt, számos műfaji filmben is remekelt. Így szatírában (Gertler Viktor: *És akkor a pasas...*, 1966), századfordulós kosztümös vígjátékban (Dömölky János: *Jaguár*, 1967), krimiben (Hintsch György: *Kártyavár*, 1968), bűnügyi drámában (Szőnyi G. Sándor: *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, 1972). Ezekben alkalmanként radikálisan kilephet a már-már merevnek tűnő szerepsémából (a *Kártyavár*-ban nyugaton élő gazdag örökös alakít szőke parókában), máskor az ismerős karaktert helyezi új kontextusba (a *Jó estét nyár...*-ban nyüzött munkáslányként kerül a lányokat csábító szélhámos hálójába, s ő lesz az, aki feljelenti a fiút). De a vígjátéki vagy szatirikus hangú szerzői filmekben is emlékeztet az alakításai, így az *Egy örült éjszaka* (Kardos Ferenc, 1970) magabiztos, felsőbb körökben forgó kádereként vagy az *N. N. a halál anygala* (Herskó János, 1970) vagány taxis Nusijaként. Komikaként is bátor szerepformáló, élénk, harsány színek-

kel dolgozik, főleg, ha egy-egy félnótás karakter megformálása erre lehetőséget kínál. A *Volt egyszer egy család* (Révész György, 1972) vidéki rokonnaként mindent a feje tetejére állít egy amúgy is összeomló világban, a *Macskajáték* (Makk Károly, 1974) Egérkéjeként pedig kétségbeesetten nyávog. S ezek az alakítások, mint látható, a hatvanas–hetvenes évek fordulójának néhány évéhez köthetők, köztük a korábban felsorolt drámai szerepekkel.

Ezen a ponton érdemes egy pillanatra kitekinteni a filmekből. Törőcsik elfogadott színészi karakterében a legnagyobb változást ugyanis nem filmszerepei hozzák, hanem az előadóművészet, nevezetesen a szanzoneklés. Ráadásul ezt az arcát az a rendező mutatja fel, aki a Törőcsik színészetével egybeforrt krízisbe kerülő asszony szerepét a legmélyebben formáltatta meg vele, de aki egyúttal a legközelebről ismerte őt, s így meglátta benne ezt a tehetséget. Nevezetesen a dizőzét, amit talán a legkevésbé vártunk a mégoly sokszínű színésztől. Maár Gyula rendezett 1982-ben

**„Költőien beszél és él”**

(Maár Gyula: Déryné, hol van?, 1975)



MORVAY PÁLMA FELVÉTELE



a televízió számára összeállítást *Micsoda útjaim* címmel a Törőcsik énekelte dalokból, amelynek anyaga később lemezen is megjelent. A cím önreflektív, amit a tévés produkció bátran nyitott teszt: az egyes számokat régi filmrészletek választják el egymástól, az előadás díszletében feltűnnek a korábbi (színész)partnerek, a háttérben pedig emlékezetes jelenetek fotói. Valóban, micsoda utak, amelyeknek a nyolcvanas években még koránt sincs vége.

### BÚCSÚZÁSOK

Törőcsik Marinak megadott, hogy hosszú és aktív életet éljen. (Személyes belső erejét bizonyítja, hogy 2008-ban a klinikai halálból tért vissza, utána ismét színpadra állt, és tíz filmben is szerepelt.) Idős korában nemcsak az anya- és nagymama-szerepek találták meg, mint a megint csak komikus tehetségét kamatoztató *Szamárköhögésben* (Gárdos Péter, 1987) vagy *Telitalálatban* (Kardos Sándor – Szabó Illés, 2003) – mindkettő '56-os történet, ám a vígjáték műfajában –, továbbá a nyugdíjas-karakterek, mint a *Hoppában* (Maár Gyula, 1992) vagy a *Noé bárkájában* (Sándor Pál, 2006) – mindkettőben Garas Dezső a partnere –, hanem a személyiség krí-

### „A közelgő halál érintése”

(Mészáros Márta: Aurora Borealis Tóth Ildikó és Törőcsik Mari, 2017)

zisét végtelenségig, tudniillik a „vég”-ig fokozó halál-szerepek is. Igen, nem túlzás így nevezni a Törőcsik által többször is megformált feladatot, amit tehát még saját életében is „eljátszott”, amikor visszajött a kómából. Hozzá tartozik mindehhez finom ellenpontként, hogy ezt a szerepet először fiatal, pályakezdő rendezők filmjeiben alakította. Xantus János első nagyjátékfilmje előtt forgatott rövidfilmjében (*Női kezekben*, 1981) titokzatos jósnőt játszik, aki előre látja a bekövetkező katasztrófát. Janisch Attila még kockázatosabb vállalkozásra kéri fel Törőcsiket (aki már a rendező 1982-es rövidfilmjében, az ugyancsak Shirley Jackson novellája nyomán készült *Ziziben* is szerepel), amikor a *Hosszú alkonyban* (1997) a meghalás folyamatát követi nyomon, azaz olyan tudatfilmet forgat, amely az ismertből az ismeretlenbe vezet. A fizikai térben zajló utazás benső történéssé Törőcsik arcán válik. Fazekas Csaba *Swingjében* kiüregedett dizőzként szintén érzékelhető karakterén a közelgő halál érintése. S természetesen idetartozik az utolsó film, az *Aurora Borealis*, amit viszont nemzedéktársával, Mészáros Mártával forgatott, s amely-

ben kettőjük tudása miatt is oly szépen jelenik meg a távozás pillanata.

Mindebben rengeteg bölcsesség ismerhető fel: a szakmai tudáson kívül ez is áthatotta Törőcsik Mari játékát. Különösen idős korára sokat nyilatkozott, s ezekben mindig a lehető legegyszerűbben beszélt összetett dolgokról, miközben a bonyolult kérdéseket szinte indulatosan elhárította. Az egyszerűségben azonban érezni lehetett, hogy ez a bonyolulton túli egyszerűség, idáig el kell jutni. Talán inkább belül, mint a színészet külsőségeiben, hiszen az egyszerűség már a *Körhinta* „Mariját” is jellemezte. Sosem volt teátrális (vagy ha igen, akkor azt rögtön idézőjelbe tette, mint komikai szerepeiben); ezért is szerette őt annyira az intímabb kamera (s talán ezért késett a hatvanas évek végéig színpadi kiugrása, hogy aztán ott is maradandót alkosson). Színészi eszközei jól kitapinthatók (gesztusrendszere: a behúzott vállak közé ejtett fej, arcjátéka: a lebiggyedő ajkak, s különösen hangja: a mélyen zengő alttól az éles, sivítő magasságokig), de az összhatás mégis szétszalazhatatlan egységet alkot, s mint ilyen, megfejthetetlen. Törőcsik Marinak titka volt, s ezt a titkot a filmvásznon, a magyar filmtörténet megannyi kiváló alkotásában szerencsére itt hagyta nekünk. •