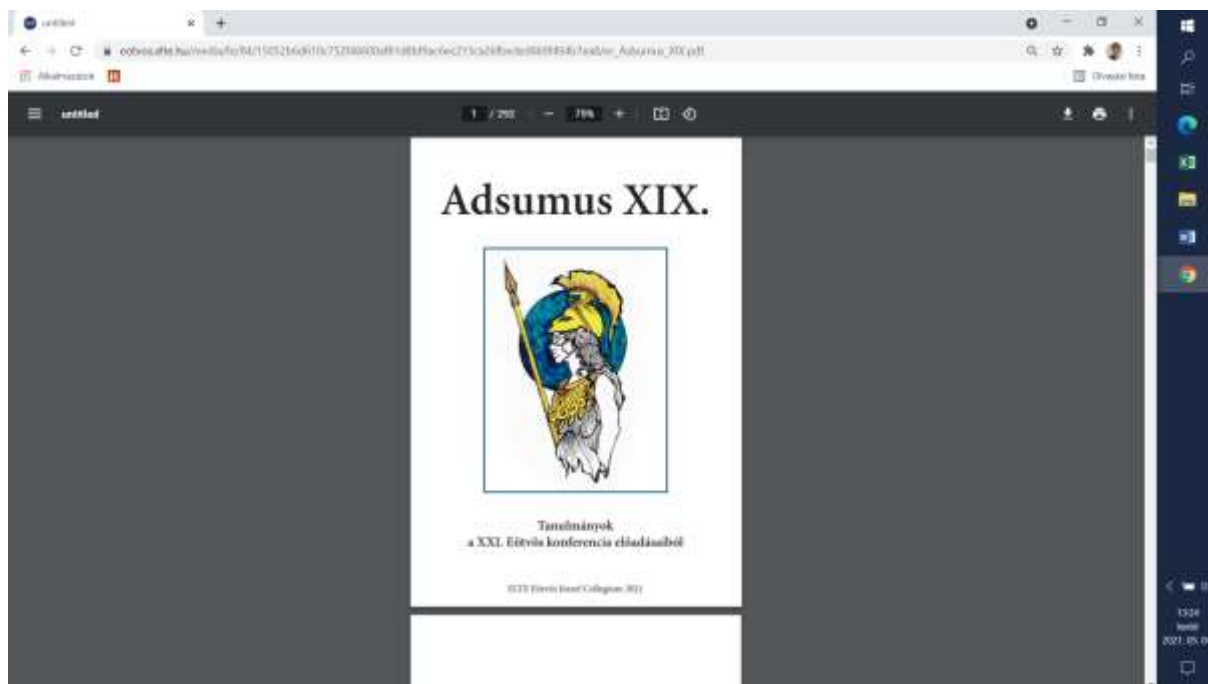
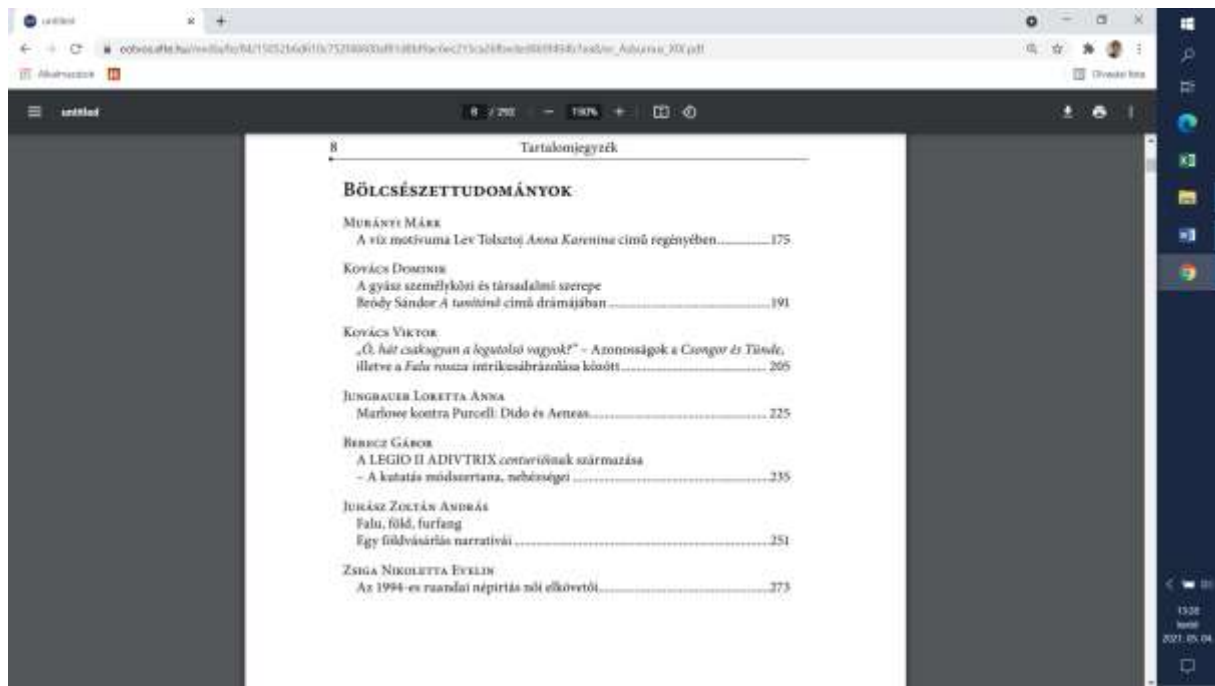




A XXI. Eötvös Konferencia előadásai alapján készült kötet borítóoldala (2021)



Borítóoldal 2.



*Kovács Dominik tanulmánya: A gyász személyközi és társadalmi szerepe Bródy Sándor  
A tanítónő című drámájában (191-204. o., terjedeleme: 13 o. összesen)*

**A gyász személyközi és társadalmi szerepe Bródy Sándor *A tanítónő* című drámájában**

## 1. Bevezetés

Dominick La Capra elmélete szerint a traumák a társadalmi nyilvánosság terében egyfajta eredetmítoszokként is funkcionálhatnak, a krízis és katasztrófa ugyanis mindig újrateremt valamit: konvenciókat rögzít, meghatározza a közegen belüli normákat. La Capra szerint minden tradicionális közösségnek szüksége van egy őstraumára, amelyre a szabályok lefektetésekor hivatkozik.<sup>1</sup>

Bródy Sándor *A tanítónő* című „falusi életképének” cselekményében a családi nyilvánosság tere, tehát a Nagy família interperszonális viszonyrendszere, illetve a társadalmi nyilvánosság szférája egyaránt őrzi ezeket a sebkulturális utalásokat. A történetben a címszereplő, Tóth Flóra idegenként, új személyként érkezik a megkövesedett rendi normák szerint működő bácskai faluközösségbe, ahol a falusi előljárók szinte kivétel nélkül „szabad prédaként” értelmezik a fiatalasszonyt. A falu közügyeibe beleszólási joggal bíró ifj. Nagy István szerelmes lesz a fiatal nőbe, aki a folyamatos zaklató közeledés hatására végül feladja az állását, távozik a községből. Hipotézisem szerint a kirekesztés gesztusa az egyéni traumakultúráknak (a családok felszámolódásának, a gyásztapasztalatnak) a közösségi térben való feldolgozási kísérleteként értelmezhető, amelynek ugyanakkor a darab teljes miliójére nézve destruktív következményei vannak. Jelen tanulmányomban tehát a dráma cselekményében megjelenő kollektív emlékezet és traumakultúra példáit (gyász, társadalmi átalakulások, idegenség-tapasztalat) vizsgálom.

## 2. Társadalmi gyász

A drámában ábrázolt fiktív faluközösség a számára megmagyarázhatatlan belső változásokat általában társadalmi változásokhoz köti. Jellemző a községi előljáróság véleményére, hogy szükségszerűen a morális elomlás következményeként definiálja ezeket a folyamatokat. Az első felvonás harmadik jelenetében Flóra arra vonatkozó kérdésére, hogy a kántor miért kényszerül a helyi szatócsbolt vezetésére, a kántor lánya, Kató kisasszony egy meglehetősen bizarr válasszal felel: „Nincs kit temetni. Az öregebbek mind kimentek Amerikába”.<sup>2</sup>

A tömeges elvándorlás sebkulturájára olyan további hiányalakzatok épülnek rá, mint a közösség szakrális traumafeldolgozó rítusainak nemléte, illetve a pusztulásról, az elnéptelenedésről alkotott víziók tömkelege. A falu intelligenciáját képező férfiak köre nemcsak az idegen tanítónőtől, hanem a neki hierarchikusan alárendelt, a lokális társadalom bázisát jelentő parasztságtól is

---

<sup>1</sup> LA CAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore, 12.

<sup>2</sup> BRÓDY Sándor, *A tanítónő* (1964) = B. S., *Színház*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 190.

elhatárolja magát. Egy az erkölcsi értékrendjében bizonytalan, romló közösségként határozza meg a nemi arányaiban is egyenlőtlené vált földműves réteget. A káplán például az első felvonás harmadik jelenetében a parasztasszonyok öltözködésének helytelenségére hívja fel a figyelmet: „Az uratok Amerikában ólombányákban, a kedvesetek katona, és ti hivalkodtok! Kinek?”<sup>3</sup> Ezt megelőzően már az első felvonás második jelenetében tesz arra utalást a postás, hogy az amerikai kivándorolt férfinépeség hiánya a korábbi közösségi normákhoz képest rendhagyó viselkedési formákat eredményez: „Csak asszonyok vannak a postán, elbízik magukat, hogy ők az urak”.<sup>4</sup> A második felvonás harmadik jelenetében pedig a szolgabíró panaszodik: „A népben nincs semmi hazafiasság. Munkaerejét idegen világrészbe viszi, és itthagya ezt az istenáldotta Alföldet...”<sup>5</sup>

A magyar népesség fogyásának traumája a darabban bemutatott középosztály valamennyi tagját foglalkoztatja, a második felvonás negyedik jelenetében például a szolgabíró is kirekesztő, indulatos szöveget fogalmaz meg a többnemzetiségű bácskai régióval kapcsolatban („Hogy a falu kiteszi önt magából, itt nemzetiségektől is vagyunk körülvéve, és meg nem engedhető, hogy egy magyar tanítónő viselt dolgait...”).<sup>6</sup> Ugyanakkor feltételezhető, hogy a közösségi traumatestben realizálódó problémák, a radikalizálódás mögött individuális okok állnak. Ez a legerőteljesebben az iskolaszéki jelenetben mutatkozik meg. Ebben a dialógusban a falu előjáróságának gondolatmenete szinte tobzódik a felületesen észlelt dekadens társadalmi folyamatok felemlítésében. A második felvonás hetedik jelenetében egy olyan alakoskodási eljárás indul el, ami tulajdonképpen a dráma traumatikus keresztmetszetének is tekinthető. Az iskolás gyerekeken és Flórán kívül jelen van öreg Nagy István, a szolgabíró, a káplán, a járásorvos, a törvénybíró, a gyógyszerész, a bérlő és a tanító is. Ez a közösség tekinthető a már több alkalommal is hivatkozott „falusi intelligenciá”-nak.

A jelenet középpontjában idősebb Nagy István áll, aki a többi férfialaktól eltérően nem akar közeledni a lányhoz, talán az ő esetében a legcsekélyebb mértékű az alakoskodás, a társadalmi nyilvánosságnak szánt identitáscsere. A bemutatkozását követő testnyelvi és verbális gesztusok is alátámasztják a társadalmi hovatartozását. A szerzői instrukció szerint „kezet fog, a többi nem”. A káplán pedig kegyúrnak nevezi az öregembert, szólamokat zeng a nagylelkűségéről („Szíves volt eljönni. Kegyeskedik eljönni. Dacára nagyirányú elfoglaltságának”).<sup>7</sup> Az öreg Nagy nyilvánvalóan ellenszenvvel viseltetik Flóra iránt. A megnyilvánulásából kiderül, hogy bár Flóra érzéki kisugárzása rá is hatást gyakorol, az alacsony társadalmi státusza és a szegénysége miatt inkább mint a családjára

---

<sup>3</sup> Uo., 191.

<sup>4</sup> Uo., 186.

<sup>5</sup> Uo., 215.

<sup>6</sup> Uo., 216.

<sup>7</sup> Uo., 220.

leselkedő veszélyt definiálja a fiatal nőt: „Nem szeretem a szegénysorsú szép leányokat, bajt csinálnak a világban. Ha tudtam volna, nem neveztem volna ki”.<sup>8</sup>

A Nagy család egyetlen női tagjának, az öreg Nagy István feleségének a származására nincs vonatkozó információ a drámában – a férje és a közte rendi alapon kialakuló hierarchikus viszonyból, illetve a vagyonhoz való hozzáállásából semmi esetre sem következtethetünk szegényebb társadalmi háttérre –, ebből adódóan egyértelműsíthető, hogy idős Nagy István a másik fia, Péter öngyilkosságára utal ebben a megszólalásában. (Péter ugyanis azért végzett magával, mert az apja nem engedélyezte, hogy elvegye a nálánál alacsonyabb státuszú szerelmét.)<sup>9</sup>

### 3. Péter tragédiája

Jan Assmann szerint az emlékezés mechanizmusait olyan tényezők befolyásolják, mint a társadalmi tér, az idő és az adott terekben felöltött identitás. Assmann értelmezésében így válik külön a belső vagy individuális emlékezet, a társadalmi és a kulturális emlékezet.<sup>10</sup> Az már a korábbi utalásokból is egyértelműnek tekinthető, hogy Péter tragédiája széles körben ismert, mi több, folytonosan a diskurzus tárgyát képezi a falusi középosztály köreiben, az egyéni, illetve a társadalmi emlékezetnek ugyancsak része. Hray Ida például az első felvonás ötödik jelenetében arról tesz említést, hogy az öreg Nagy őt bízta meg „Pista itthon tartásával”.<sup>11</sup>

Mind id. Nagy István, mind Hray Ida idézett megszólalása elhallgatja a tényleges trauma részleteit, azonban a megszólalások tematikája (tehát az utolsó Nagy-sarjnak a teljes dekadenciától, a romlástól, a megsemmisüléstől való távol tartása és a „szegénysorsú szép leány” elutasítása) arra utal, hogy a közösség Flóra számára emlékezhelyként közvetíti Péter alakját. Pierre Nora az *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája* című munkájában jelentős különbséget tesz az ún. *milieux de mémoire*, azaz az emlékezet természetes miliője és a *lieux de mémoire*, azaz az emlékezhely között. Az emlékezhelyeken keresztül elért entitások, történelmi események, ikonikus személyek elsősorban a térben és időben nem velük kortárs befogadókra tudnak hatást gyakorolni, szemben azokkal, akik természetes átélői az adott folyamatoknak, ismerői a

---

<sup>8</sup> Uo., 221.

<sup>9</sup> Uo., 210.

<sup>10</sup> ASSMANN, Jan, *Communicative and Cultural Memory* (2008) = *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ERL, Arl - NÜNNING, Ansgar, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 190.

<sup>11</sup> BRÓDY, i. m., 199.

személyeknek. Az emlékezetmilió pedig a valamikori résztvevői pozícióból továbbítja az adott entitások jelentését a kívülállók számára.<sup>12</sup>

*A tanítónő* szereplőinek belső viszonyrendszerét figyelembe véve feltehető a kérdés: minek tekinthető Péter emléke? Emlékezhelynek vagy emlékezetmilió-teremtőnek? Ha a Flóra személyére irányuló jelentésmezőket nézzük, akkor egyértelműen az emlékezhely-funkció erősödik meg. A fiatal nő nem ismerte az öngyilkos fiút, csupán történeteket hall róla, illetve szembesül a közösség szakralitására gyakorolt hatásával. Ugyanakkor a falusi középosztály tagjainak esetében már nem tisztázott ez a pozíció: ki milyen mértékben vett részt Péter életében? A tragédiáról beszélő személyek kivétel nélkül nagyon bennfentesnek akarnak látszani Flóra előtt: ez azonban kevésbé a balladisztikus homályba merülő, tragikus sorsú alakkal való együttérzésből, hanem az egyszerre kultivált és irigyelt Nagy családdhoz való közelség igényéből származik.

Péter emlékének társadalmi jelenséggé válásában az a tény is közrejátszik, amiről Marek Tamm ír Jan Assmannra hivatkozva. Vélekedése szerint az adott kollektív történeti narratívák lényege nem magukban az eseményekben, a térben, az időben és a cselekvésben rejlik, hanem a személyi emlékezet is jelentős mértékben hozzáépül ezekhez a tényezőkhöz. A történeti narratívák lényege nem maga a múlt, hanem az emlékezett múlt, a felidézés mikéntje.<sup>13</sup> Ennélfogva Flórára sem a tragédia tényleges oka és a körülményei gyakorolnak hatást, hanem a feldolgozási kísérletek nyomán feltűnő jelenségek, így például István hedonizmusa, az öregek kényszeredett vagyonféltése. Tamm elméletével némiképp rokonítható Amelia Jones tézise, amely Freud és Lacan munkái alapján a performatív történetek és a belső traumatikus tapasztalat összefüggéseit kutatja.

*A tanítónő* cselekményében mikro- és makroszinten is megjelennek ezek a cselekvéssorok: ide sorolható Flóra öndefiníciója a társadalmi nyilvánosság terében, amely kényszerűen próbálja elrejtetni a magánvilág történéseit, a privát szféráját érintő érdeklődésre valamennyi esetben a társadalomértelmező diskurzusok semleges nyelvi regiszterével válaszol. De ilyen például a cselekményen belüli múlthoz tartozó öngyilkosság is, ami a traumatikussága miatt abba az Amelia Jones-i keretrendszerbe illeszthető, amely szerint az esemény során törés alakul ki a tapasztalat és a megértés között. Minél közelebb van egy személy a performatív cselekvéshez, annál nehezebb az értelmi feldolgozás, ezért fordul elő, hogy az utólagos megértési kísérletek által a múlt többféle formában reprezentálódik a jelenben.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> NORA Pierre, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999, (14. évf.) 3. sz., 144.

<sup>13</sup> TAMM, Marek, *Introduction: Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory* (2015), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2-3.

<sup>14</sup> JONES, Amelia, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History* (2012) = *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, szerk. Jones, Amelia, and Heathfield, Adrian, Bristol/Chicago: Intellect, 29.

Péter alakja tehát traumatestként realizálódik a Nagy család értékrendjében, az utód elvesztésének természetes fájdalma olyan további sebkulturális elemekkel egészül ki, mint a presztízsvesztéstől, az elszegényedéstől való félelem. Rebecca Schneider szerint a test egyfajta archívumként, kollektív emlékezeti terepként funkcionálhat.<sup>15</sup> Ha a testre nemcsak a fizikai, hanem a tudati értelmében gondolunk, rájöhethetünk, hogy az archiváló funkció, az emlékek, sérelmek begyűjtése, és az egyes individuumokra történő ráillesztése *A tanítónő* alakkultúrájának is alapvető sajátossága. A Péter körüli mítoszépítés, Flóra bűnbakként való értelmezése, vagy az öreg Nagy István indulatos ellenérzete a saját fia iránt egyaránt ebből az érzelmi-tudati alapból származik.

#### 4. Ifjabb Nagy István és a társadalmi térben való reprezentáció

A főúr a harmadik felvonás ötödik jelenetében ítéletet mond az öreg Nagy és a felesége fölött, kifejezetten kritikus ifj. Nagy István viselkedésével szemben is. (Szembetűnő, hogy a főúr az, aki korábban a betegségére hivatkozva nem tud jelen lenni Flóra fegyelmi tárgyalásán – meglehet, a pártolói véleményét restelli felvállalni az elszánt, kirekesztő közeg előtt –, illetve a zárásban is ő fogalmaz meg bírálatot a környezetéről.)<sup>16</sup>

„Én ott voltam, mikor a másik fia végzett magával. Akkor még kutya-kemény ember volt. Nem sírt a’. Csak annyit mondott: ha ezt tette, jól tette, csak azután vágódott el, mint a zsák. De már a másik héten fekete ruhában kupeckedett, fekete kesztyűkben fogta meg az ekeszarvát.”<sup>17</sup>

A főúr nyilatkozatában szintén az a tendencia mutatkozik meg, ami a falusi előljárók részéről a Nagy család megközelítésekor általános. A környezet képekben rögzíti a hierarchikus felsőbbrendűséget, a társadalmi nyilvánosság előtt felöltött szerep egy-egy mozzanatát kimerevítve teremti meg azt a mitológiai rendszert, amelynek a Nagy család modellje ugyan, de nem résztvevője, alakítója. Ennek a kollektív tudatban történő kimerevítésnek a hierarchikus fölérendeltségen, a befolyásosságon túl a családot meghatározó, árulkodó diszkrécióval kezelt gyász is az eszköze.

Balázs Béla *A halál esztétikája* című műve szerint a pillanatok, mozzanatok rögzítésének paradoxona, hogy életet akar ábrázolni, miközben pontosan múlt idejűvé, lezárttá, élettelené tesz egy folyamatot.<sup>18</sup> Természetes, hogy az elhunyt fiú hiányalakzata elbírja ezeket a képeket, mint az apa gyötrő, kegyetlen aszketizmusa (ez a főúr perspektívája), a szerelmi kiteljesedéstől való megfosztottság (ez az analógia az érintettség miatt inkább István gondolatmenetében erősödik fel).

<sup>15</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *Archives. Performance Remains* (2001), Performance Research, Vol. 6, 103.

<sup>16</sup> BRÓDY, i. m., 221; 255.

<sup>17</sup> Uo., 251.

<sup>18</sup> BALÁZS Béla, *Halálesztétika* (1974) = B. B., *Halálos fiatalság*, Magyar Helikon Kiadó, Budapest, 295.

Az viszont már tévedése a falusi közegnek (és István apjának is), hogy a lezárult sors paradigmáit a még élő és (a maga értékelvei szerint) tervekkel rendelkező ifj. Nagy István életére alkalmazzák. A fiatal férfi tehát nemcsak a maga akaratából helyezkedik bele a dekadens dandy szerepkörébe, hanem egy külső nyomás is kényszeríti erre. Egy idő után képtelenné válik nem ennek az analógiának megfelelően cselekedni.

Az első felvonás nyolcadik jelenetében, amikor a családi tragédiáról beszél, ifj. Nagy István elítélő a testvére tetteivel szemben. A halál mint (ön)identifikációs jelenség egy igen összetett koncepció részeként van jelen a férfi gondolatmenetében. „Péternek nem volt igaza” – mondja, majd önmagát a „parasztmilliomos fia”-ként határozza meg, aki csak fölfele házasodhat a gyerekeiért, a szüleiért, ahogy fogalmaz: „...az apámért, akinek az ambíciója rettenetes, akit kárpótolni kell az ostoba fiáért.”<sup>19</sup> Ugyanakkor a titok, az elhallgatás-alakzatok, a mögöttes kifejezésére irányuló kísérletek dramaturgiai funkciójának figyelembe vételével nem nehéz rájönni, hogy a halott testvér elmarasztalása csupán látszólagos. A megőrült fiú nevének elhagyása arra utal, hogy ifjú Nagy István ekkor még szívesen illeszti magára ezt a romantikus-heroikus identitást, amelyhez a családi érintettség miatt meglehetősen közel van, s amely azonban inkább csak a hódítás eszköze a kezében.<sup>20</sup>

A későbbi gesztusrendszerét figyelembe véve kiderül, hogy nagyon is megterhelővé válik számára az elhibázott, tönkrement élettel való folytonos azonosulás.

„Péternek igaza volt! Most én mondom, igaza volt! És ti kergettétek a halálba, ti! Csak gyűjteni, gyűjteni! Bele vagytok örülve a gyűjtésbe! Minek, kinek? Nekem ugyan nem! Én füttyölök a millioidra!”<sup>21</sup>

Ebből a harmadik felvonásbeli megszólalásból még nem volna helyes az egyértelmű szerepelhagyási igényre következtetni, hiszen István éppen a testvére igazát ismeri el. Azáltal viszont, hogy látványosan megtagadja a szüleit, illetve a velük együtt járó társadalmi státuszt is hajlandó volna eldobni, megszakítja a Péterrel való analogikus összefüggés sorát. Ez ugyanis az a gesztus, amit Péter sohasem tett meg. Ő a legkétségbeesettebb pillanataiban is az apjához fordult segítségért.

Ifj. Nagy István az első felvonás nyolcadik jelenetében a következőképp emlékezik meg Péter tragédiájáról:

---

<sup>19</sup> Uo., 210.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Uo., 254.

„IFJ. NAGY. [...] Én régen nem szoktam házasodni. Tizennyolc éves koromban akartam utoljára. Nekem nem is lehet tréfálni ezzel a szentséggel. A családban már rosszul jártak ezzel a tréfás kis házassággal. Péter, az öcsém, hogy is mondjam, a házasság miatt egy kissé főbe lőtte miatt. [...] Ulánus önkéntes volt, négy amerikait vett, írt az apámnak, fizesse ki. És hogy elvehesse a kantinos lányát. Az apám azt felelte mind a kettőre: nem! A fiú visszasürgönyözte: jó! Másnap végzett magával.”<sup>22</sup>

Ezzel szemben önmagát a következőképp pozicionálja a társadalmi nyilvánosság terében:

„Na hát én szakítok az apámmal és az anyámmal, veled is! És kérdelem magától, ha ebben az egy ruhában, így, ahogy vagyok... hajtani tudok, a lóhoz értek, kocsis lehetek, így állok magához, akar-e akkor?”<sup>23</sup>

Ebben a beszédaktus-értékű kijelentésben a fiatal férfi tulajdonképpen minden olyan koncepciót lebont, ami korábban az önmaga és a környezete által, a szerepfelvételen keresztül az identitásához épült. A péteri sorsot egyértelműen ellöki magától: nem a halálban, a megsemmisülésben gondolkodik, hanem a társadalomból való kilépésben. Azonban semmiképpen sem önmagára talál ebben a pozícióban, inkább egy újabb romantikus szerepre, amelynek ugyanakkor a tényleges felvétele legalább akkora szenzációval jár, mintha öngyilkos lenne.

A leánykérés rendhagyó formanyelvében megmutatkozik látszik az Arnold van Gennep által definiált három szakaszú rítusrendszer: az elvásztó, a határhelyzeti és a befogadó fázis.<sup>24</sup> Az István szándékában álló teljes átlényegülést az hiúsítja meg, hogy Flóra, annak ellenére, hogy beleszeretett, a korábbi traumatikus élmények miatt egy abjekt<sup>25</sup> testként látja ifj. Nagyot, határozott nemmel válaszol a férfi kérésére.

## 5. Ifj. Nagy István szülei

Korábbi kutatásaim során már részletesen elemeztem azokat a tematikai jegyeket, amelyek idős Nagy István és a felesége, a Nagyasszony közötti hierarchikus különbségre utalnak. Bár a társadalmi nyilvánosság tereiben zajló kommunikáció – ahogyan az előzetesen ismertetett

---

<sup>22</sup> Uo., 210.

<sup>23</sup> Uo., 254.

<sup>24</sup> VAN GENNEP, Arnold, *Átmeneti rítusok* (2007), ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 25. (Arnold van Gennep hármas osztásának lényege, hogy valaki egy kiinduló állapotból vagy státuszról egy átmeneti perióduson keresztül átjut egy másik állapotba vagy státuszba. Az elvásztó fázis lényege, hogy az emberek eltávolodnak valahonnan, eltávolodnak az eredeti kiindulási pontjuktól, s mielőtt a másik helyre érnének, átmeneti rítusokat végeznek. Így válik kulcsfogalom a határhelyzet, a küszöb és az átmeneti rítus.)

<sup>25</sup> Tanulmányomban az *abjekt* terminus használatát Julia Kristeva meghatározására támaszkodom, aki a komplex és nehezen meghatározható *abjekt* fogalma alatt egy meghasonlásból és undortapasztalatból származó érzelmi elutasítást ért, amitől ugyanakkor az átélő képtelenné válik szabadulni. (KRISTEVA, Julia, *Approaching Abjection* = K. J., *Powers of Horror* [1982], ford. Ruidez, Leon S., New York, Columbia University Press, 1-2.)

részletekből kiderül – a legtöbb esetben az öregembert tünteti fel a vagyon birtokosaként, s így a kollektív hierarchiarendszer csúcsaként, a családon belüli párbeszédek egyértelműsítik, hogy idős Nagy István a felesége irányítása alatt áll. Kettejüknek a gyermekeikhez fűződő attitűdje merőben különböző. Ameddig az apa a község előjárói, így a tanítónő előtt is kritikusan kommentálja ifjabb Nagy István életvitelét, lustaságát, indulatoságát, addig a Nagyasszony elnézőbb a fiú vétségeivel szemben, elsősorban amiatt, mert rendületlenül hisz a családjuk küldetésében és felsőbbrendűségében. A fiával szembeni ellenállás az öregembernek az állandóságot jelképező földbirtokhoz és a kettejük genealogikus összefüggéséhez való viszonyulásában is megmutatkozik. A harmadik felvonás harmadik jelenetében például azzal tréfálgat, hogy kitagadja ifjabb Nagy Istvánt az örökségből („Isten Mária uccse! Megcselekszem azt a tréfát, hogy minden a papoké legyen, pedig utálok őket. Ha meghalok”). Ezáltal éppen az a reprezentációs érték semmisülne meg, amely a család számára a vagyon biztosította mindenhatóság legfőbb nyomatéka: a reprodukció egyértelműsége, a vérkötelégi folytonosság.<sup>26</sup>

A harmadik felvonás harmadik jelenetében, miután idősebb Nagy István felidézte a gyermekkori sérülés emlékét, voltaképpen azt fejezi ki, hogy a fia biológiailag rossz, determinálva van a hasztalan, a szüleit keserítő életre. „Bajának kell lenni, másképpen nem lehet” –mondja.<sup>27</sup> Michel Foucault a rendellenesekről szóló írásában megalkotja az „emberi szörny” fogalmát, aminek az értelmezési kerete mindig egy adott törvényrendszertől függ. A szörny jellemzője, hogy a létezésében és a formájában a társadalom törvényein túl a természet törvényeit is megszegi.<sup>28</sup> Idősebb Nagy István a fiára vonatkozó megjegyzéseiben tulajdonképpen szörnyként definiálja a leszármazottját, eltávolítja magától a genealogikus összefüggést.

Ugyancsak szemléletes Tóth Flóra (hiányalakzatokban bővelkedő) válaszreakciója az Öreg Nagy elmúlással kapcsolatos gondolataira: „Ilyen szép öregember, bácsi! Tovább él, mint a fia, főképp, ha...”. Magától értetődően következhetne ebből a felvetésből, hogy idősebb Nagy István felháborodik, ám az öregember reakciójában sokkal erőteljesebbnek tűnik a fia iránt érzett harag és az önmagára, illetve a megszerzett vagyonára való hiúság. „Persze, hogy tovább élek. Megszerzi nekünk azt a csúfságot, hogy nekünk kell eltemetni őt, és nem, mint ahogy rendjén van, neki – minket. De hogy él ő és hogyan élek én? Egész nap kocsin ülök, ott vagyok minden vásáron.” A következő jelenetben már nyíltabb trauma-reprezentációk is jellemzik az öregembert. A szolgabíró érkezésekor a következőket jegyzi meg: „Mintha a másik fiam volna. Volt nekem másik fiam is.”<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> *Uo.*, 244.

<sup>27</sup> *Uo.*

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel, *A rendellenesek* (2015), ford. BERKOVICS Balázs, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 65.

<sup>29</sup> BRÓDY, *i.m.*, 244.

Megerősítést nyer az az állítás, hogy az idősebb Nagy István konfliktuskezelésében, illetve problémafelvetésében őstraumának tekinthető a másodszülött gyermek tragédiája.

Teljesen más eszközöket alkalmaz a Nagyasszony a traumafeldolgozás során. Az ő értékrendszerében az ifjabb Nagy István által a társadalmi nyilvánosság tereiben képviselt identitás, a kicsapongó, hedonista életforma felvállalása egyértelműen az életigenlés megnyilvánulásaként értelmeződik, ez a sebkultúra-lélektan körkörösségének is nyomatéka lehet. A Nagyasszonynál az emlékezet nem a halállal, az elmúlással való kapcsolatteremtés eszköze, hanem sokkal inkább szolgál az eleven lét mozzanatainak felidézésére. erről árulkodik például az asszony azon megnyilvánulása, amikor elmeséli, hogy a fia egyszer egy hercegnővel táncolt a király előtt. Ahogy fogalmaz, a hercegnő beleszeretett, „de a fiam azt se vette el. [...] Ha a hercegnő szerette, pedig asszony volt... megkérlek, legyél a kedvese!”<sup>30</sup>

Jól látható tehát, hogy amíg az öregember a fiával szembeni kritikus attitűddel próbálja leküzdeni a mulandóság traumáját, s végig meghatározza egy tartózkodás az ifjabb Nagy István által képviselt fogyasztói létformától, addig a Nagyasszony elfogadóbb a pazarló dzsentrifelfogással. Ez természetesen származhat abból, hogy István anyja az öreg Nagynál ösztönösebben azonosul a szülői szereppel. De következménye lehet annak is, hogy a Nagyasszony szerint a második utód szerelmi öngyilkossága legalább akkora dekadenciaként értelmeződne a társadalmi nyilvánosság terében, s éppúgy az életművük megsemmisülését jelentené, mint az, hogy István a rangján alul választ társat magának, vagy az életvitelével fölemészti a szülők által összegyűjtött vagyont. Arról a Nagyasszony sem vesz tudomást, hogy István traumafeldolgozó mechanizmusa a természeténél fogva nem azonos Péterével. Míg idősebb Nagy István partnernek, üzletfélnek tekinti Flórát, addig a feleség jóval emocionálisabb, nyíltabb, olykor agresszívabb a férjénél.

## 6. Tóth Flóra reakciói

Az elmúlással való szembesülés, a folyamatok, hatalmi helyzetek végességének kényszerű felismerése esszenciálisan képviseltetnek Tóth Flóra alakjában (mivel egy teljesen idegen, új világot hoz a bácskai falu társadalmába), s ezek azok a tulajdonságok, amelyek az intim közeledések elhárítása mellett a legjobban felháborítják a zárt közösség értelmiségének körét, a káplánt, a szolgabíró, a tanítót – és a dandy idoljába helyezkedő Nagy Istvánt.

De mi az az abjekt élmény, ami minden kapcsolatot és ragaszkodást megszüntet Flóra és a bácskai falu között, és távozásra bírja a fiatal tanítónőt? A második felvonás hetedik jelenetében

---

<sup>30</sup> Uo., 248–249.

kibontakozó iskolaszéki tárgyalás elemei. Miután az első felvonásban Flóra több falusi előjáró közeledését is visszautasítja, azok sajátos bosszút fogadnak. Egy éjszakai szerenád miatt fegyelmi eljárást indítanak a kisasszony ellen. Flóra eddigre a kollektív tudat számára mint a közösségi traumatesten vétetett seb definiálódik.

Jól látható, hogy a jelenlevő testületi tagok szerepek mögé bújnak, eljárásrendszerükben gyakoriak a performatív formulák. A realista drámapoétikai rendszer itt gyakran felszámolódik. Erre utal például a káplán felszólalását („Uram, iskolaszék. Amiért jöttünk, az a tiszta erkölcs.”) követő gondolat-ritmikus reakciósorozat. A szolgabíró, a bérlő, a bíró és a járásorvos egymással versengve, egyértelműen a groteszk túlzás jegyeként ismételtetik a morál szót.<sup>31</sup>

A falusi középosztály átmeneti jellegéről árulkodik, hogy pár megszólalással később az orvos elmondja a freudi utalásokat tartalmazó szövegét, hisztériával gyanúsítja Flórát, amire az öreg Nagy előítéletekkel reagál: „Aki bűnös, az persze mindjárt beteg. Ezek az új irányok, beteg, bolond, nem tehet róla.” Röviddel ezután pedig a híressé vált történelmi frázis kifordításával jelentkezik: „Boszorkányok nincsenek, de rossz nők vannak”. Olyan megszólalások ezek, amelyek egyszerre árulkodnak némi történelmi-tudományos tájékozottságról, illetve a felületesség, a közhelyek, a doktriner populizmus iránti fogékonyságról is.<sup>32</sup>

Természetesen a testnyelvi kísérőelemek is hozzáépülnek a cselekményszakasz dramaturgiai szerkezetéhez. Az öreg Nagy és Flóra „kölcsonös bókkaal üdvözlik egymást”. Mint az erkölcstelensége bizonyítékát, a Zola-kötetet is elkobozzák a fiatal tanítónőtől. Flóra kollégája, Tuza Zsolt ekkor azzal a szándékkal áll fel, hogy szóljon a kisasszony érdekében, de a makacs bizottság beléfojtja a szót. Amikor a törvénybíró Flórának szegezi a kérdést („Nem akar az ifjasszony valamit a jegyzőkönyvbe vétetni?”), „Flóra int, hogy nem”.<sup>33</sup>

A szólás lehetőségének testnyelvi gesztusokkal való szabályozása további konfliktusokat eredményez. Az orvos nem fogadja el Flóra reakcióját. „Egyáltalán nem akar felelni?” – kérdezi a nőtől, aki a következőkkel indokolja a testnyelvi eszközök használatát: „Ezek aljasságok, erre nincs mit felelni”.<sup>34</sup>

Végül éppen a betörhetetlen csend, Flóra hallgatása az, ami a legvégső indulatokig fokozza a testület hangulatát. Az egyre agresszívabb és személyeskedőbb vallatások hatására a tanítónő

---

<sup>31</sup> Uo., 222.

<sup>32</sup> Uo., 224.

<sup>33</sup> Uo., 226.

<sup>34</sup> Uo., 226.

elsírja magát, itt meta-szinten épül a szövegtesthez a csend traumatikus, figyelemfelhívó funkciója: „A nagy csendben hosszú keserves sírás” – olvasható az instrukcióban.<sup>35</sup>

Talán ez a sírás okozta abjekt tapasztalat terjed ki ífj. Nagy István alakjára is, akit Flóra az esetleges vonzódása ellenére sem tud független individuumként kezelni a traumák uralta térben. A gyász motívuma Flóra távozásakor is meghatározó *A tanítónő* cselekményében. Nem véletlen, hogy utoljára a falu szakrális vezetője, a főúr búcsúzik el a fiatal nőtől, akinek utolsó a közeghez intézett szava a „dicsértessék”. A közeg perspektívájában Flóra éppúgy egy megsemmisülő, mitikus homályba merülő identitássá válik, mint az öngyilkos Péter, aki szintén a saját elhatározásából számolta fel a személyiségét.<sup>36</sup>

## 7. Összefoglalás

Bízom benne, hogy a tanulmányomban ismertetett példák megerősítik azt a gondolatot, hogy a társadalmi nyilvánosság terében közvetített gyásztapasztalat összefüggésben áll Tóth Flórának a közösség általi megítélésével, meghurcoltatásával. Azt is remélem, hogy az elsősorban a modern drámák vizsgálatokor alkalmazott analitikus megközelítés által a kortárs színházelmélet számára is hangsúlyosabbá válik Bródy Sándor drámairodalma. A kutatás következő lépéseként szándékomban áll a drámával azonos című, de korábban más címváltozattal is megjelent előzménynovella szoros olvasással való elemzése, majd pedig a kutatási eljárásnak a filmváltozatok (az 1917-es némafilm-, az 1945-ös hangosfilm-, illetve a 1988-as tévéjáték-feldolgozás) vizsgálatával való bővítése. A jelentékeny számú színpadra állítások közül Novák Eszter 2012-es nemzeti színházi és Rusznyák Gábor 2013-as miskolci rendezését elemzem. E két adaptáció azért kiemelten fontos a számomra, mert a gyakorlati megvalósítás, a látványvilág mindkét esetben felszámolja a realiztikus ábrázolásmód tendenciáit: ez az elvonatkoztatás természetesen nem terjed ki a színház szemiotikájának minden részletére, inkább egy reflexív viszonyt épít ki *A tanítónő* meglevő játsszási hagyományával.

## 8. Felhasznált irodalom

ASSMANN, Jan, *Communicative and Cultural Memory* (2008) = *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ERLI, Arl - NÜNNING, Ansgar, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 109-118.

---

<sup>35</sup> Uo., 227.

<sup>36</sup> Uo., 255.

BALÁZS Béla, *Halálesztétika* (1974) = B. B., *Halálos fiatalság*, Magyar Helikon Kiadó, Budapest, 285-328.

BRÓDY Sándor, *A tanítónő* (1964) = B. S., *Színház*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 180-225.

FOUCAULT, Michel, *A rendellenesek* (2015), ford. BERKOVICS Balázs, L'Harmattan Kiadó, Budapest.

JONES, Amelia, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History* (2012) = *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, szerk. Jones, Amelia, and Heathfield, Adrian, Bristol/Chicago: Intellect, 11-15.

KRISTEVA, Julia, *Approaching Abjection* = K. J., *Powers of Horror* [1982], ford. Ruidez, Leon S., New York, Columbia University Press, 1-31.

LA CAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2001.

NORA Pierre, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999, (14. évf.) 3. sz. 142-157.

SCHNEIDER, Rebecca, *Archives. Performance Remains* (2001), *Performance Research*, Vol. 6, 100-108.

TAMM, Marek, *Introduction: Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory* (2015), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

VAN GENNEP, Arnold, *Átmeneti rítusok* (2007), ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan Kiadó, Budapest.