

KOVÁCS DOMINIK

A Nagyasszony karakterológiájának azonosságai Bródy Sándor *A tanítónő* című darabjának filmes és színpadi adaptációiban *

Bevezetés

A Vígszínház 1908. március 21-én mutatta be Bródy Sándor *A tanítónő* című falusi életképként meghatározott drámáját Varsányi Irén főszereplésével. Ahhoz, hogy *A tanítónő* különböző intermediális feldolgozásait elemezni tudjam, fontos figyelembe venni a keletkezéstörténetét. A polgári ízlésű újlipótvárosi közönség üdvözölte Bródy témaválasztását, a lezárást azonban – intézményi nyomás hatására – a szerzőnek meg kellett változtatnia. A történet szüzséje szerint Tóth Flóra mint frissen végzett tanítónő kerül a bácskai faluközösségbe, ahol a javarészt középkorú férfiakból álló előjáróság tárgyiasítani akarja. A folyamatos zaklatás hatására a fiatal értelmiségi nő végül arra kényszerül, hogy elhagyja a régiót. Ezt a végkifejletet a Vígszínház akkori vezetése túlságosan is pesszimistának tartotta, pedig már így szelídebb volt, mint a legkorábbi változat.¹ (A dráma előzményének tekinthető *Petrovics Katalin* tárcanovellában a címszereplő az öngyilkosságba menekül. Az írás *A tanítónő* címmel került be *Az asszonyi szépség* antológiába.)²

A tanítónő bemutatójának körülményei, illetve az előzménytörténet ismertetése azért szükséges, mert a jelen tanulmányom középpontjában egy intermedialitásra vonatkozó kérdés áll. Miképpen tud érvényesülni a szüzsé a kortárs, adott esetben audiovizuális effektusokat is használó színpad, illetve a film nyelvén? A cikk elemzési keretét *A tanítónő* utolsó felvonásában megjelenő Nagyasszony karakterológiájára szűkítem, és elsősorban két adaptációt vizsgállok: Novák Eszter 2012-es nemzeti színházbeli rendezését, illetve Léner Péter 1985-ös tévéjátékát. A Nagyasszony figurájának az elemzési folyamat középpontjába való helyezése több szempontból is indokolt. A 2012-es előadásban a szereplő egyénisége egy új vonással egészül ki. Azáltal, hogy Molnár Piroska nemcsak a rendi hierarchiájú faluközösség élén álló öregasszonyt, hanem a 21. századból a múlt felé kíváncsiskodó múzeumi érdeklődőt is alakítja, az öreg Nagynénak megszületik egy alteregója, amelyen keresztül a történeti dimenziók egymásba csúsznak. „Molnár Piroska kettős szerepben jelenik meg: öreg Nagy Istvánnén, a Nagyasszonyon kívül az előadás első részében modern ruhás narrátorként

* A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ Bővebben: Kovács Dominik, *Elhallgatásalakzatok és traumakultúra Bródy Sándor A tanítónő című művében* = *Szitu Kötet* 2019, szerk. DOMA Petra, Bp., ELTE Eötvös József Collegium, 2020, 141–159.

² BRÓDY Sándor, *A tanítónő* = *Uó, Az asszonyi szépség*, Bp., Mercator Stúdió, 2005, 38–42.

is figurál, aki értelmes, tárgyyszerű hangon egy bölcs könyvből tudnivalókat olvas fel az egykori Magyarországról.³ Voltaképpen az ez által a karakter által képviselt két-arcúság legitimizálja a darabban megjelenő intermediális effektusokat. A technikai újítások elemzéséhez pedig szükségszerű az előadásnak a konzervatívabb esztétikai irányt képviselő tévéjátékkal való összehasonlítása.

Az egyes példák

A *tanítónő* első némafilmváltozatát Janovics Jenő rendezte 1917-ben. A címszerepet Berky Lili játszotta, a Nagyasszony szerepében Laczkó Aranka volt látható.⁴ Az alkotás a hazai némafilmkultúra emblematikus alkotásává vált. Ugyancsak hangsúlyos az 1945 utáni fekete-fehér hangosfilm-adaptáció, amelyben ugyancsak Berky Lili volt látható – már nem Tóth Flóráként, hanem a Nagyasszony szerepében. Szemléletes, hogy ezek a feldolgozások a Vígszínház számára írt kényszerbefejezéssel dolgoztak, egyik esetben sem teljesedik be Tóth Flóra kilépése a számára szorongató közegből, hanem igent mond az őt megkörnyékező dandy-életformájú, nárcisztikus földbirtokos, ifj. Nagy István házassági ajánlatára.⁵ Az eredeti, tragikusabb befejezés 1954 után tért vissza a magyar színpadokra, amikor Siklós Olga dramaturg rábukkant Bródy eredeti kéziratára.⁶

A *tanítónő* következő (és eddig utolsó) filmes feldolgozása 1985-ben készült. Ez a változat hűen követi a dráma szövegekönyvét, ugyanakkor a történet olyan képsorokkal és eszközökkel egészül ki, amely többletjelentést ad a cselekménynek. A Léner Péter rendezte tévéjátékban Kovács Mária alakítja ifj. Nagy István édesanyját, míg a Novák Eszter-féle adaptációban Molnár Piroska. Ahogyan azt a korábban idézett tanulmányomban megjegyzem, a szövegekönyvben a Nagyasszony megjelenéséhez olyan nonverbális, szakrális kísérőelemek tartoznak, amelyek már a nő belépésekor definiálják, hogy ő áll a falu társadalmi hierarchiájának az élén. „Inas előbb egy trónszerű karosszéket tol be. Első öregasszony hozza utána a sámlit, a párnát. Második öregasszony a parazolt és a kendőt hozza. Harmadik öregasszony karonfogva vezeti. Nagyasszony egyenesen, emelt fővel jön. Mind a négyen feketében, gögösen bólogat a fejével. Flóra nagyasszony elé megy, kezét akar neki csókolni, az elhárítja.”⁷

Léner Péter filmjében érvényesülnek az eredeti szerzői instrukciók. A Nagyasszony kísérettel jelenik meg. Az viszont már a mozgóképes műfajok sajátossága, hogy

³ SZÁNTÓ Judit, *A tanítónő, kinyitva*, Színház.net, 2012. február 5., <http://szinhaz.net/2012/02/05/szanto-judit-a-tanitono-kinyitva/> (utolsó megtekintés: 2021. szeptember 02.)

⁴ XANTUS Gábor, *Filmjáték Mozifalván (dokumentumfilm-szemelvények) – Erdélyi magyar filmtükör*, Korunk, 13(2002), 1. sz., 45–58. A konkrét hely: 53.

⁵ BÁNOS Tibor, *Húsz esztendő – Világmegváltástól a Kossuth-díjig*, Magyarország, 2(1965), 12. sz., 20.

⁶ RAJNAI Edit, *Utószó = BRÓDY Sándor Válogatott drámái*, vál. RAJNAI Edit, Bp., Unikornis Kiadó, 1996, 393–400. A konkrét hely: 398.

⁷ BRÓDY Sándor, *A tanítónő = Uő, Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1964, 181–255. Az idézet: 184. A jelenet részletes elemzése itt olvasható: KOVÁCS, *i. m.*, 154.

a dialógus során a közelítés és a gyors fókuszváltások miatt nem maradhatnak végig a jelenetben, még mielőtt filmdramaturgiailag fölöslegessé válnának, idősebb Nagy István intésére elhagyják a teret.⁸ A 2012-es nemzeti színházi változatban az öreg cselédekből álló kíséret elmarad, helyettük a darab cselekményébe metaszinten kerülő muzsikuskok, zenészek kísérik az idős házaspárt Tóth Flórához.⁹ Olyan különbség ez, amely alighanem a két interpretáló művészeti forma gyakorlati igényeltetéséből származtatható. Ameddig egy élő, kortárs színházi produkcióban inkább monotonnak tűnik a Nagyasszony indulati állapotának allegorikus kivételéseként értelmezhető néma asszonyhadserg, a zenészek pedig a késleltetés, illetve a folyamatos figyelemfenntartás funkcióját tekintve is hasznosabbnak bizonyulnak, addig a film hangsúlyosabban koncentrál a vizualitás lehetőségeire. Az egyforma ruhába öltözött, sötét árnyalakok sokkal erősebb képi megjelenést nyújtanak, mint a zenészek tudnák tenni.

Deres Kornélia szerint a századelő időszakát kutatva is lehet találkozni olyan fontos rendezői koncepciókkal, amelyek élnek az akkoriban születő mozgóképi lehetőségekkel. A tévéjáték műfajközi megítélésekor érdemes abból a gondolatból kiindulni, hogy a „huszadik század folyamán a televízió megjelenése, illetve a videotechnika és később a digitális technológiák előretörése lehetővé tették a képek élőben történő sugárzását”.¹⁰ Léner Péter műve esetében nyilvánvalóan nem beszélhetünk élő közvetítésről, ugyanakkor a tévéjáték bizonyos sajátosságai, a statikus térhasználat, a külső helyszínek mellőzése egyértelműen törekednek a jelenvalóság, az „itt és most” tapasztalat imitációjára. Az 1945-ös filmváltozat látványosságait vizsgálva egyértelműnek tűnik, hogy ez a feldolgozás jóval nagyobb mértékben demonstrálja a filmjelleget, több helyütt elszakad a szöveggönyv dramaturgiájától, míg a kontextuális szempontból modernebbnek tekinthető Léner-mű, mint azt korábban említettem, szigorúan ragaszkodik a Bródy-darab alapvetően színpadigényű felépítéséhez.

Ezzel szemben a vizsgált színházi előadás helyenként a film megoldásait kölcsönzi. Az archaizáló nyelvhasználat nemcsak a Nagyasszony 21. századi altergójaként fellépő múzeumi teremőrő kommentjei által kap magyarázatot. A színpad tetején egy palatábla-formájú vetítővászon látható, amelyen időről időre megjelennek az idegen szavakként ható latinizmusok, archaizmusok mai változásai, magyarázatai.¹¹ Nem véletlen, hogy ez az alapvetően groteszk hatású vizuális elem csak a melodramatikus hatású első felvonásban érvényesülhet, a későbbiekben megszűnik. A folyamatos

⁸ BRÓDY Sándor, *A tanítónő*, rend. LÉNER Péter, Magyar Televízió, 1985, 1:22:09–1:22:14. <https://www.youtube.com/watch?v=wajCExBkwa4> (utolsó megtekintés: 2021. szeptember, 02.) A továbbiakban *A tanítónő* [1985] címmel hivatkozom rá.

⁹ BRÓDY Sándor, *A tanítónő*, rend. NOVÁK Eszter, Nemzeti Színház, 2012. február 03. (Hozzáférés: Az OSzMI katalógusának 3802-es jelzetű felvétele. A továbbiakban *A tanítónő* [2012] tételként hivatkozom rá.)

¹⁰ DERES Kornélia, *Színház, technológia, intermedialitás. A mozgókép hatásesztétikája a kortárs színházi előadásokban*, doktori disszertáció, kézirat, 2015, 14.

¹¹ *A tanítónő* [2012].

kommentálás által ugyanis egyszersmind súlytalanná is válik a darab konfliktusa, pontosabban eltolódik a kortárs befogadóktól. A darab örökérvényű problémafelvetése, a fiatal tanítónő egyéni függetlenségéért vívott harca már nem kerülhet idézőjelbe.

Ahogy P. Müller Péter állítja, a teatralitás voltaképpen behatárolhatatlan, performatív helyzetek bárhol, bármikor előfordulhatnak. A *tanítónő* cselekménye, ha nem is tartalmazza a hamleti „színház a színházban” mozzanatait, tágabb keretben értelmezve a P. Müller Péter által megfogalmazottakat, a „performativitás a performativitásban” már ráérthető a mű cselekményére.¹² A második felvonás hetedik jelenetében például Tóth Flóra egy fegyelmi bizottság elé áll, ahol a falusi előjáróságot képező férfiak köre társadalmi szerepek mögé bújva próbálja orvosolni a privát sérelmeit. Szemléletes azt látni, ahogyan erre a többrétegű performativitásra az intermedialitás eszközei épülnek Léner Péter adaptációjában.

A Kovács Mária alakította Nagyasszony a jelenetek többségében ülő pozícióban látható, elsősorban a kamera ráközelítései érzékeltetik azt a rendszert, amely mögé az indulatait bújtatja. A társadalmi nyilvánosság előtt folytatott kommunikációjában a rossz egészségű, szomorú sorsú, szenvedő anya pozícióját képviseli, agressziója, elfojtott indulatai csak azután törnek elő, miután a fia nyilvánosan ellenük fordul. A Novák Eszter-féle színpadi adaptációban Molnár Piroska mozgásrendszere is ragaszkodik a statikusabb pozíciókhoz, ugyanakkor jóval szenvedélyesebb figura keletkezik az alakításában, szemléletesek a felpattanásai, a dühkitörések, amelyek egybefüggenek a rohamszerű köhögéssel. A Nagyasszony általában akkor kezd el fuldokolni, amikor olyan szituációval találkozik, amelyre a társadalmi pozíciójából fakadó viselkedéskultúrával nem tud választ adni, ugyanakkor semmiképpen sem szeretné reflektálatlanul hagyni. Következésképpen az indulati elfojtás összekapcsolódik a betegség narratíváival. Molnár Piroska hektikus köhögése éppúgy egy pszichikai tünet, mint Kovács Mária benuháza.¹³ Jellemző, hogy a rendezői koncepció mindkét esetben alkalmazkodik a mediális környezethez. A színpadi térben a ritmikus köhögés, az ahhoz társuló látványos gesztusok, a zenei aláfestés bizonyul kifejezőbbnek, a tévéjáték szűkebb terében viszont lehetőség van a Nagyasszony lélektani sajátosságainak csendesebb elbeszélésére.

A falusi közösségben fejedelmi pozíciót viselő Nagyasszonyra mindkét adaptációban érvényes Edmund Plowden Erzsébet-kori jogtudós elmélete, amely szerint a királynak alapvetően két teste van: természet alkotta test (*body natural*) és államtest (*body politic*). A természetes test kívánalmi és szenvedései háttérbe szorulnak az államtestre háruló reprezentációs kötelességekkel szemben. A természetes test mulandóságához képest az államtest voltaképpen halhatatlan.¹⁴ Azt a további szereplők elbeszéléseiből tudhatjuk, hogy idősebb Nagy István és a felesége alapvetően törekszenek arra, hogy

¹² P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, akadémiai doktori értekezés, kézirat, 2009, 8.

¹³ Kovács Mária darabbeli statikusságát valószínűleg a kényszer szülte. A forgatás idejére a színésznő mozgása egy agyvérzés következtében korlátozottá vált. Lásd. MOLNÁR GÁL Péter, *Egy vidéki tragikára*, Népszabadság, 2003. július 21., 10.

¹⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 115.

minél érzelemmentesebb kép éljen róluk a falu közegében. A káplán például elbeszéli Flórának, hogy az öregember rezzenéstelen arccal fogadta a másik fia, Péter öngyilkosságának hírért, „csak utána vágódott el, mint a zsák”. A következő héten már fekete kesztyűben fogta meg az eke szarvát, úgy ment a piacra is.¹⁵ A Nagyasszony érzelmi kitörése, a természetes test diadala az „államtest” felett tehát nemcsak a szűk család szerkezetében jelent megrázkódtatást, hanem felkavaróan hat a falu közösségére is.

Vélhetően a mediális különbségek miatt is lehet, hogy az öreg házaspár közötti hierarchikus rendszer merőben másként jelenik meg a Léner Péter-i, illetve a Novák Eszter-féle adaptációban. Amíg Raksányi Gellért idősebb Nagy Istvánja hideg és parancsoló, addig Bodrogi Gyuláé komikus és határozatlan. A tévéjáték öregemberre uralkodik a bénult és viselkedésmániás felesége felett, ezzel szemben a színpadi adaptációban megjelenő nagygazda képtelen jelentékenynek látszani a hatalmaskodó felesége mellett. Mozgástere ugyanakkor kiterjedtebb. Ahogyan Lénárt Ádám fogalmaz az előadásról megjelent kritikájában, „a harmadik felvonásban Molnár Piroska immáron nagyasszonyként jelenik meg, s kevés eszközzel, rutinból formál méltóságteljes, kemény parasztasszonyt, aki mellett Bodrogi Gyula a rafinált, kapzsi öreg Nagy István szerepében annyira hajlik, hogy éppen ne törjön”.¹⁶ Földes Anna pedig a következőképp jellemzi a két színész alakítását: „...soha nem hittem volna, hogy Molnár Piroska és Bodrogi Gyula ilyen érdekesen összeillő furcsa párost alkothat. Ők ketten a szerep kínálta karikatúrisztikus lehetőségeket kerülve, komolyan és megfelelő súllyal ábrázolták a vagyonukból és vagyonukért élő gőgös parasztmilliomosokat.”¹⁷

Összefoglalás

Mindent összevetve úgy gondolom, a két adaptáció egymással való összevetése jól láttatja, hogy egyazon drámaszöveg milyen sokféleképp tud hatni egymástól eltérő mediális terekben. Annak ellenére, hogy a Novák Eszter rendezte *A tanítónő* színpadi előadásként olykor intermediális kiegészítőkkal dolgozik, amelyeket a film eszköztárából kölcsönöz, a Léner Péter-féle tévéjáték pedig a mozgókép műfajiságán belül használja a színház hatáskeltő elemeit, a két előadás között a Nagyasszony alakjához kapcsolódóan inkább különbségek, mint hasonlóságok figyelhetők meg. Ez ugyanakkor nem feltétlenül csak a 21. századi intermediális színház és a 20. századi tévéjáték tematikai különbségeiből fakadhat, hanem például Molnár Piroska és Kovács Mária eltérő színészi alkatából. A kutatás lehetséges folytatásaként határozom meg a bevezetőben említett további filmadaptációknak az elemzésbe való bevonását.

¹⁵ BRÓDY, A *tanítónő*, 221.

¹⁶ LÉNÁRT Ádám, Életképes előadás – Bródy Sándor: A tanítónő, *Nemzeti Színház*, Revizor – A kritikai portál, 2012. február 19., <https://revizoronline.com/hu/cikk/3864/brody-sandor-a-tanitono-nemzeti-szinhaz> (utolsó megtekintés: 2021. szeptember 2.)

¹⁷ FÖLDES Anna, *Tóth Flóra Odisszeája, avagy A tanítónő és akiknek nem kell*, *Színház*, 21(2012), 7. sz., 9–12. Az idézet: 10.