

nés/emlékezés, a beismerés és a tanúságtétel, tehát a személy autenticitásának kérdésévé, a centrumszerűség igazolhatóságának versus igazolhatatlanságának a kérdésévé gyarapodik, ami viszont túlfeszítené dolgozatom kereteit. Ez nem mentség, csupán magyarázat, miközben a Dávidházi fölvetette kérdés, s erről szerettem volna biztosítani opponensemét, állandóan foglalkoztatta az értekezőt megírás közben és azóta is. Ha abban az irodalomtudomány-típusban és korszakban, amely az értekezőt foglalkoztatja, a történetmondás esélyei még mindig eldöntetlenek és – európai, kritikai, kulturális hagyománykérdésekhez kapcsolódva – még mindig *fültett* kérdések, akkor a jó öreg, ártalmatlannak látszó „epikai hitel” szóösszetétel egyenesen a „Név” és a „Mondás”, illetve az elbeszélte történet hiteléért, sőt valóságosságáért való kezeskedés egész problematikáját, a „ki beszél?” szubjektumkritikai komplexumát hozza felszínre. A monográfiámban föllelhető, ezzel kapcsolatos bizonytalanságokért természetesen magam vagyok felelős, csupán annyit akartam jelezni, hogy tudatában vagyok a megoldatlanságnak, ám azt a máig világító erejű Flaubert-mondást tartottam szem előtt, hogy: „*Nous sommes faits pour le dire et non pour l'avoir.*” (Nyersen fordítva: „*Arra vagyunk csinálva/teremtve, hogy mondjuk és nem arra, hogy birtokoljunk.*”) Egyébként pedig kijelenthetem, hogy szerintem is *van* értelemintenciója a keletkezés és a létrejött fikciós szöveg szempontjából egyaránt annak az azonosságnak, ami „Klára asszony” és az író édesanyjának neve között fennáll. Az ÉVKÖNYV anyafiguráját mindenképpen összefüggésbe kellett volna hozni a korábbi művek fiktív Klaráival és a TAKARÍTÁS tükörbe nézéseivel, azzal együtt, hogy Nádas oeuvre-jét és értekezésemet újraolvasva ma már alaposan gyengíteném az életmű belső egységére vonatkozó egykori állításaim erejét, annál is inkább, mivel a fent jelzett centrális szubjektumnak mint a történetmondás kezesének a problematikája, nevezetesen a centrálás mint sajátos konstrukciós gyakorlat, vagyis az identifikáció tendenciája mellett csaknem ugyanolyan erőteljesnek érzékelem a decentrálás leépítő, ironikus szolamát, különösen az EMLÉKIRATORK...-ban. Ezt próbáltam jelezni a könyv címlapjára helyezett, kopasz önidézettel: „*Az európai személyesség tragédiája és komédiája.*”

Kelecsényi László

---

## P-O-L-T-I, AZAZ PEDÁNS OKOSKODÓ LÁTSZÓLAG TUDOMÁNYOS IROMÁNYA

Gyakorló dramaturgok, a színháztörténet kutatói, a teóriákat a valóságnál jobban kedvelők gyakorta találkoznak a névvel. Van, aki csak épp hogy említi, van, aki orákulumként hivatkozik rá. Olyan, mint a fönixmadár: beszélnek róla, de röpülni még senki sem látta. Ha létezik is, magasba szállni mégsem tud – nincsenek szárnyai.

Nevezük gyorsan néven e fura „madarat”.

Poltinak hívják, Georges Poltinak, vagy, ha jobban tetszik, May Károly és Verne Gyula mintájára Polti Györgynek. A lexikonokban hiába kutatunk utána. Az még hagyján, hogy egyetlen magyar adattár sem említi e francia úr nevét, de még a hazá-

jabeli kézikönyvek sem tartották méltónak arra, hogy néhány sorban megörökítsék tevékenységét.

Talán Kosztolányi az első, aki nálunk szóba hozza – no nem Poltit – az általa kiötlött elméletet. Egy 1930-as Esti Kornél-novellában írja: „*A színpadon tudvalevőleg csak harminchatféle helyzet van. Se több, se kevesebb. Mióta az emberek drámákat és komédiákat írnak, Szophoklészától kezdve máig, senkinek se sikerült kisiütni egy újabb, harminchetedik helyzetet.*” Honnan veszi ezt a sarkigazságként leírt törvényszerűséget? Nem nevezi néven forrását, de tudja, hogy „*az életben még mindig támadnak új helyzetek*”. A valóság gazdagabb a tankönyvekbe gyömöszölhető és bemagolható táblázatokba foglalt tudálékosságnál. „*A véletlen ötletesebb. Az minden áldott nap legalább 37 000 000 helyzetet teremt.*”

Ottlik Géza, aki nemcsak szerette, hanem részletekbe menően ismerte Kosztolányi munkásságát, alkalmasint nála olvashatott a drámai helyzetekről szóló tantételről. Egy életrajzfilmről szóló rövid írásában a dramaturgiai lehetőségeket taglalva eltüntet három szituációt a harminchatból: „*a gyártókat mégiscsak kötötte az a kényszer, hogy egy ismert zeneszerző élettörténetéről van szó, a harminchárom drámai helyzet közül tehát kénytelenül egy harmincnegyediket választottak*”. Hivatkozás, forrásmegjelölés itt sincs, hogy honnan az a harminchárom (vagy harminchat) állásfoglalás. Az azért biztató, hogy Ottliknál is győz a valóság szeretete: a megtörtént, hiteles tényeket többre tartja az elméletnél.

Tovább fogynak a helyzetek, ha felütjük a FEKETE GYÉMÁNTOK-at. Jókai Mór 1870-ben csak harminckettőt használt. Igaz, feltételez egy nem ismert harmincharmadik szereptípust, amikor A HARMINCHÁROMFÉLE ASSZONY fejezetben két és fél ezer év művelődéstörténetének fikciójá költött drámai női szerepeit sorakoztatja föl. Hosszasan bíbelődik a kiismerhetetlen, folyton alakot váltó nőiesség örökké más megtestesítőivel. De miért épp harminckettő a historikus élőképparédé szereplőinek száma? Jókai állítólag – a kritikai kiadás jegyzetírója szerint – a fényképezés hőskorában divatos, alig burkoltan erotikus fotósorozatok mintájára állította össze a női szerepek kimerítő, de mégsem teljes szerepkatalógusát.

De még mindig nincs szó Poltiról.

A magyar színteoretikusok legfelkészültebbje nyilván nem feledkezett meg erről a rejtélyes úriemberről. Így is van. Almási Miklósban nem kell csalódnunk. Ha felütjük egyik dramaturgiai esszéjét, a MASZK ÉS TÜKÖR címűt a sok közül, végre keresett alanyunk nyomára bukkanunk. „*Amikor Carlo Gozzi, majd ennek nyomán Polti harminchat drámai helyzetet ír le, meghatározván ezzel az »összes lehetséges« szituációt – nyilván mulatságos iskolamesteri tudálékosságról tett tanúságot. De mégsem véletlen, hogy Goethe is felfigyelt erre a kísérletre.*” Szegény Polti, mihelyt bebizonyosodik végre a létezése, azonnal ki is derül róla, hogy nem saját kútfőjéből merített. A gyakorló kanavaszgyártó Gozzi, akit később nyakra-főre lehetett operaszövegkönyvvé átdolgozni (lásd – vagy inkább hallgasd – Puccini és Prokofjev műveit), szolgáltatta Polti úr rendszertanának alapját.

No de a rendszertanok iránt mindig nagy fogékonyságot mutat, ilyenmibben maga is élenjáró excellenciás úr is felfigyelt Gozzira. Johann Wolfgang Goethe szorgos Eckermannja 1830. február 14-én jegyezte föl: „*Goethe ezután Gozziról és a velencei színházról beszél, ahol a rögtönző színészek mindig csak a darab tartalmát kapták meg. Gozzinak az volt a véleménye, hogy mindössze harminchat tragikus helyzet létezik; Schiller úgy vélte, több, de még ennyit sem sikerült összegyűjtenie.*” Schiller azonban füttyült a rendszertanra, inkább drámákat költött s fordított, ő ültette át német nyelvre Gozzi TURANDOT-ját, melybe – úgy hírlík – bele is dolgozott kicsit.

A magyar dramaturgiai irodalom Rakodczay Páltól kezdve Hevesi Sándoron át egészen napjaink e kérdésben legtöbbet publikáló jeles szerzőjéig, Czímer Józsefig bezá-

rólag hallgat a misztikussá növekvő harminchat helyzetről. Kivétel egyetlen akad, Cserés Miklós, aki előbb egy filmkritikájában: „*a világirodalom drámáiról, a legöregebb Aiszkhülosztól a legfiatalabb Osborne-ig, két és fél ezer éven át mindig ugyanazt a 36 drámai helyzetet variálták-permutálták, miként ezt Georges Polti szellemesen kimutatta*” – majd egy nagyobb rádióesztétikai tanulmányában veszi teljességgel komolyan, mintegy mester-számba ezt az obskúrus rendszerezőt, mikor ekként ír róla: „*minden valamirevaló dráma, amit eddig írtak és amit majd ezután fognak írni, voltaképpen a lehetséges 36 drámai helyzet (ami ezenfelül van, az nem igazi, az csak álszituáció) valamelyikét hordozza magában, amennyiben valóban drámának tekinthetjük*”.

Kétségkívül van ebben valami tetszetős. Egyszer mindenkorra megoldani a színpadi tér összes lehetséges gondját-baját. Rendet csinálni mindörökre. Fordulhat a világ, korábban nem ismert élethelyzetek bukkanhatnak napvilágra, kerülhetnek drámaírók tollára, de mint a Mengyelejev-féle periódusos rendszerben már megvan a helyük a még föl nem fedezett elemeknek, ugyanígy véglegesen lezárt univerzum a színpadi tér. Ezt még az egyetemes művelődéstörténet legnagyobb rendszerező elméje, Hegel is megirigyelhetné. Ő azért igyekezett, hogy egymásból származtatott fogalmai között valamilyen szerves összefüggést mindig kimutasson. S Bach (valamint Sosztakovics) se gondolta, hogy mind a huszonnégy lehetséges hangnemben írott prelúdiu- maik és fúgák kimerítik a zongorán megszólaltatható érzelmek teljes skáláját.

Mégis, ennek a 36-os számnak bűvös vonzása van. Négyzetszám; a hatos számrendszer kiténtetett egysége. A Kabala szerint 36 dimenziója van a létezésnek, és – profánra váltva a szentből – a jóskártya is 36 lapból áll. A lapok keveredésének milliárdnyi variációja lehetséges, de a személyeket (bíró, tolvaj, szerető, ellenség, lelkész stb.), eseményeket (utazás, betegség, házasság, halál stb.), érzelmeket és tárgyakat ábrázoló lapocskák száma véges, azaz éppen harminchat darabból áll.

Vajon a mi Poltink nem pörgette a jövőbe látás kartonlapocskáit, mielőtt rendszerező munkájába belefogott?!

Az 1859-ben született és az előző századforduló idején több színházelméleti művet, darabot, sőt regényeket is publikáló Georges Poltinak 1924-ben már harmadik kiadásban látott napvilágot LES 36 SITUATIONS DRAMATIQUES című munkája. Ebből idézzük most a szerinte az összes színpadi helyzetet kimerítő konfliktusok felsorolását (zárójelben a lehetséges alváltozatok száma).

- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| 1. Könyörgés kegyelemért (10) | 16. Órültség (6)                                       |
| 2. Megváltás (3)              | 17. Végzetes óvatlanság (8)                            |
| 3. Bűn megbosszulása (16)     | 18. Önkéntelen szerelmi bűntény (8)                    |
| 4. Családi bosszú (5)         | 19. Fel nem ismert rokon megölése (17)                 |
| 5. Üldözöttség (4)            | 20. Önfeláldozás egy eszméért (9)                      |
| 6. Szerencsétlenség (10)      | 21. Önfeláldozás közeli hozzátartozóért (10)           |
| 7. Kiszolgáltatottság (5)     | 22. Önfeláldozás nagy szenvedély jegyében (9)          |
| 8. Lázadás (4)                | 23. Áldozat a családi kötelességért (9)                |
| 9. Vakmerő kísérletek (8)     | 24. Egyenlőtlenek versengése (25)                      |
| 10. Szöktetés (7)             | 25. Házasságtörés (23)                                 |
| 11. Rejtély, titok (6)        | 26. Szerelmi bűntények (11)                            |
| 12. Birtoklás (3)             | 27. A szeretett lény méltatlanságának felismerése (18) |
| 13. Gyűlölet a családban (10) |  |
| 14. Testvérharc (10)          |  |
| 15. Gyilkos házasságtörés (3) |  |

- |                                      |                                   |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| 28. Akadályokba ütköző szerelem (9)  | 33. Justizmord (17)               |
| 29. Ellenségek szerelme (11)         | 34. Lelkiismeret-furdalás (6)     |
| 30. Nagyratörő becsvágy (6)          | 35. Egymásra találás (11)         |
| 31. Harc Istennel (7)                | 36. Hozzá tartozók elvesztése (5) |
| 32. Megalapotatlan féltékenység (12) |                                   |

A derék iskolamester hivatkozásai szinte érdekesebbek, mint konfliktuskatalógusa. Meglepően sokszor említ zeneszerzőket, főként franciákat (Berlioz, Bizet, Delibes, Massenet) és prózáírókat (Balzac, Crébillon, Daudet, Dumas père, Flaubert, Anatole France, Maupassant, Zola), honfitársai mellett idegen klasszikusokat (Cervantes, Dosztojevszkij, Tolsztoj), sőt Conan Doyle-t is. A prózai és zenés színpadi hatás két zsenijének nevét, Beaumarchais-ét és Mozartét azonban hiába keressük. A drámatörténetben járatosak számára már egy felületes áttekintés után világos lehet, milyen kor színpadi irodalma alapján költötte vagy inkább töltötte meg Polti dramaturgiai rubrikáit. (Mérget lehetne venni rá, s nem színpadi mérget, hogy előbb volt meg a harminchat rovat, s aztán kezdte keresni beléjük a megfelelő példákat, sorsokat. A rendszerezőknek ugyanis nem az élet fontos a maga sokszínű, gazdag változatosságában, hanem az általuk kiagyalt szisztéma.) A klasszikus francia dráma, elsősorban Corneille és Racine, kevésbé Molière színpada köszön vissza az összeállításban. A becsület rettenete (CID), az érzelmek és a családi kötelek összeütközése (PHAEDRA), a szerelem és hatalom gyökeres ellentéte (BERENIKÉ), ilyen és hasonló helyzetek adják a drámai kollízió alapját. A „grand siècle” értelmisége, XIV. Lajos korának drámaírói mind kiválóan ismerték az antikvitást, a görög-római világképet kitűnő iskolamesterek csepegtették beléjük. A melléjük szegődő teoretikus, a színházi stílusváltásról mindig lekéső, mert hivatása szerint csakis később felbukkanó dramaturg általában belefulladás spekulációiba. Így járt a két fenséges tragédiaköltő, a Corneille és Racine oldalvizen halhatatlanságba evezni szándékozó Boileau is. A reneszánsz közvetítéssel kézhez kapott dramaturgiai zsinórmértéket, Arisztotelész POÉTIKÁ-jának félreolvasott és túlhajtott félmondatát, melyből az úgynevezett hármasegység-szabály származik, túl komolyan vette, dogmát gyártott belőle, s irodalmi szabálygyűjteményével a racionalizmus terrorját kényszerítette, ha nem is cenzorként, de mintegy legfőbb orákulumként szegény színpadi szerzőkre. A szabadon szárnyaló shakespeare-i szellem feledésre van ítélve, az igazi dráma egy helyen játszódik néhány óra leforgása alatt – Boileau szerint legalábbis.

A mi Georges Poltink is efféle jócskán elkésett Boileau. Nem volna értelme föleleveníteni elvetélt „linnésítő” kísérletét, ha – mint láttuk – időről időre föl nem bukkan a neve és ténykedésének eredménye még komoly tollforgatók munkáiban is. Az íróknak és az olvasóknak – nem is kevés szer – szellemi fogódzókra van szükségük, s olyankor jól jön egy efféle cukorspárga, amibe bele lehet kapaszkodni. De ki mondhatná, hogy az élet teljes spektruma mindössze harminchat szituációba sűrítve kerülhet színpadra. Lám, még Polti is engedményeket tett önmagának, amikor az alváltozatokkal 341-re bővítette, azaz majdnem megtízszerezte a lehetőségeket.

Tegyünk azonban néhány kísérletet a drámai irodalom klasszikusainak besorolására, mielőtt végleg hasznavehetetlennek ítélnénk ezt a dramaturgiai nagy-Brehmet. (A hamburgi állatkert-igazgató a természet könyvében lapozgatott, úgy térképezte föl az állatok világát. A HAMBURGI DRAMATURGIA írója, Lessing száz évvel korábban tett kísérletet, nem a rendszerezésre, hanem a vitára, épp a Polti által kedvelt merev sémákkal dolgozó francia klasszicizmussal. Lessinget és Brehmet nem csupán tevékenységük

színtere köti egymáshoz: a XVII–XVIII. század irodalma igen gazdag ebben a paradigmikus műfajban, Lessing maga is írt ilyesmit, és egy hosszabb tanulmányt szentelt elődei munkáinak.) Egyértelmű, hogy az OIDIPUSZ KIRÁLY a 19-es számú skatulyába való (fel nem ismert rokon megölése), mint ahogy a ROMEO ÉS JÚLIÁ-t akadálytalanul sorolhatjuk a 29-esbe (ellenségek szerelme), A VIHAR-t pedig a 35-ösbe (egymásra találás). De már a HAMLET-t bajba sodródunk. Hová tegyük? Egyszerre férne bele a 3-as, 4-es, 11-es, 13-as és 16-os rovatba, hogy csak a leginkább reá illőket említsük. S mit kezdjünk olyan drámákkal, mint például a FAUST vagy AZ EMBER TRAGÉDIÁJA? S akkor hol van még a XX. század egész drámairodalma?! A GODOT-RA VÁRVA talán belefér a 3-asba vagy a 31-esbe, de mibe gyömöszöljük Shaw, Brecht, Ionesco vagy Örkény István darbjait? Igaz, hogy Varró őrnagy örült, ám mit sem mondtunk még a TÓTÉK-ről, ha ráütjük a 16-os számú dramaturgiai pecsétet.

A legtöbb színteoretikus saját korának gyakorlatából merít. Polti azonban két évszázaddal korábbi színpadról vette a sémáit, Corneille és Racine gyakorlatából merevítette dogmává elveit, a végtelen lehetőségeket véges számúakra korlátozva. Nem elég, hogy lekéste saját százada színháztörténetét, elment Musset, Sardou, Rostand darbjai mellett (hogy csak franciákat említsünk), holott egyikük-másikuk rendszertanának örömeire szolgált volna, de még be is zárkózott ebbe az önkéntes szellemi ketreche. A klasszicizmus és a pozitívizmus talált egymásra és kötött megbonthatatlan szövetséget munkájában. Elgondolni is szörnyű, mit szólna egy mai táncszínházi vagy bármilyen kísérletező jellegű produkcióhoz. Gyanítható, hogy Beckett, Mrožek vagy Nadas Péter színpadi művei sem nyernék el a tetszését. „*A drámának nincsenek mindenkorra érvényes szabályai, s nemcsak azért, mert ezek korhoz kötöttek, hanem azért is, mert szinte minden igazi drámának megvannak a maga külön törvényei.*” Czímer József mondta ezt, a magyar dramaturgok doyenje, aki sok kötete egyikében sem ejtett egy árva szót Poltiról.

A világot ugyanis minden újabb darabban előlről kell kezdeni – ezt az összes jó drámaíró tudja, ha nem kamatoztatja is mindig ezt a tudását. Nem az előtt, hanem az után dőlnek el a dolgok, amikor fölmege a függöny, vagy kivilágosodik a színpad. Jó esetben legalábbis.

---

### *Felhasznált irodalom*

- Almási Miklós: MASZK ÉS TÜKÖR. Magvető, 1966.  
 Arisztotelész: POÉTIKA. Magyar Helikon, 1974.  
 Boileau: ARS POETICA. In: A KLASSZICIZMUS. (Szerk.: Rónay György.) Gondolat, 1967.  
 Czímer József: FÜGGÖNY NÉLKÜL. Interjú Nádor Tamással, *Könyvilág*, 1985. 2. sz.  
 Cserés Miklós: A HARMADIK LÍCEUM. *Filmvilág*, 1959/9. sz.  
 Cserés Miklós: RÁDIÓESZTÉTIKA. Kossuth, 1974.  
 Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Magyar Helikon, 1973.  
 Hevesi Sándor: A DRÁMAÍRÁS ISKOLÁJA. Gondolat, 1961.  
 Jókai Mór: FEKETE GYÉMÁNTOK. Akadémiai (kritikai kiadás), 1964.  
 Kosztolányi Dezső: PILLA. In: ESTI KORNÉL. Szépirodalmi, 1981.  
 Lessing: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSAI. Gondolat, 1982.  
 Ottlik Géza: PATT. *Új Idők*, 1946. június 10.  
 Polti: LES 36 SITUATIONS DRAMATIQUES. Paris, 1924. 3. édition.  
 Rakodczay Pál: DRAMATURGIA. Budapest, 1902.