

Szaffkó Péter

Tévedések végjátéka, avagy a történelmi dráma értelmezése Shakespeare-ről Shakespeare-re az angolszász kritikai irodalomban

Talán nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy a történelmi dráma értelmezésének hosszú és ellentmondásokkal teli folyamata akkor kezdődött, amikor a *First Folio* szerkesztői, Heminges és Condell külön csoportba sorolták az angol történelemmel foglalkozó Shakespeare-drámákat. Ezzel ugyanis az akkor még vajmi kevés elméleti problémát okozó „tragédia” és „komédia” műfaji kategóriáit kiegészítették egy újjal, amit úgy neveztek el, hogy „history”, azaz „történelem”.

William A. Armstrong szerint a *Folió*ban alkalmazott kronológiai, pontosabban a drámákban vázolt történelmi események kronológiájának megfelelő, elrendezésnek „az időrendiség logikájánál mélyebben gyökerező logikája van”,¹ amit azonban csak századunkban kezdtek felfedezni és vizsgálni. Fokozatosan az az általános és csaknem mindenki által elfogadott kritikai álláspont alakult ki, hogy a két tetralógiából,² a *János királyból* és a *VIII. Henrikből* álló drámaciklus „különálló és egységes drámatípust”³ alkot. Ezt a típust az angolszász szakirodalomban hol „chronicle play”-nek, hol „history play”-nek nevezik, de a fogalom viszonylagos tisztázatlansága, illetve eltérő értelmezése miatt lényegében mindkét elnevezés szinonimájaként is használatos a „historical drama”, azaz „történelmi dráma”, amely lényegesen tágabb kategória. Ezt a nyilvánvaló ellentmondást elkerülendő, néhány drámatörténész szívesebben használja az „English chronicle play” vagy az „English history play” megjelölést, tudatosan elkülönítve a szóban forgó drámákat olyanoktól, amelyek — látszólag — kevésbé egyértelműen nevezhetők történelmi drámának. Ez persze egyben azt is jelenti, hogy jelentősen megkönnyítik önmaguk számára a fogalom meghatározását. Mert bár számtalan nagyszerű tanulmány látott napvilágot a shakespeare-i és Erzsébet kori történelemfelfogásról, a történelmi drámák tartalmi és formai jegyeiről, a tragédia és a történelmi dráma közti lehetséges különbségekről és sok más összefüggésről, a végső kérdés, amelyre mind a mai napig nincs igazán elfogadható válasz, az az, hogy mit tekinthetünk történelmi drámának, melyek azok a jegyek, amelyek alapján definiálni lehet ezt a drámatípust bármely korra és bármely nemzeti irodalomra vonatkoztatva?

1. William Arthur Armstrong (ed.), *Shakespeare's Histories: An Anthology of Modern Criticism* (Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 9.

2. 1: II. Richárd, IV. Henrik I–II, V. Henrik; 2: VI. Henrik I–II–III, III. Richárd

3. Armstrong, p. 9.

Már a jól ismert coleridge-i meghatározás is tartalmazta azt az elemet, amely a későbbi kritikai irodalomban rendszeresen visszatérő ellentmondássá vált. „A történelmi dráma — mondja Coleridge — olyan események összessége, amelyek a történelemből vétetnek, de amelyeket a költészet és a drámai fikció okozati és időbeli kapcsolatba rendez.”⁴ Ezt az általános formai definíciót azonban rögtön leszűkíti az a kitétele, miszerint „ahhoz, hogy egy dráma igazán történelmi legyen, az szükséges, hogy annak a népnek a történelme legyen, amelyhez szól”.⁵ Nyilvánvaló, hogy ez a szűkebb értelmezés csak Shakespeare angol tárgyú történelmi drámáira vonatkozik. Ugyanakkor más helyütt így ír: „Shakespeare valamennyi történelmi darabja közül az *Antonius és Kleopatra* kiemelkedően a legcsodálatosabb”.⁶ Csaknem másfél évszázaddal később Irving Ribner az Erzsébet kori történelmi drámáról szóló könyvének előszavában megjegyzi, hogy bár ő csak azokat a darabokat vizsgálja, „amelyek Anglia történelmével foglalkoznak”, ezek „csupán egy részét képezik a Shakespeare-korabeli történelmi drámáknak”.⁷ A tágabb értelemben vett történelmi dráma fogalmával azonban ő sem foglalkozik behatóbban, sőt meg is fogalmazza, hogy szerinte „egyetlen elképzelhető definíció sem alkalmazható egyformán minden olyan színdarabra, amelyet történelmi drámának (history play) kívánunk nevezni”.⁸ És úgy tűnik, hogy az eddigi kritikai próbálkozások a történelemmel valamilyen viszonyban álló drámáknak valóban csak egy bizonyos csoportjára alkalmazva tudtak némi eredményt felmutatni. Vajon miért?

A válasz nem is olyan bonyolult, mint amilyenek sokan vélik. A dolog lényege az, hogy a legtöbb kritikus a történelmi dráma legtágabb értelemben vett kategóriájába sorolható színdarabok közül mindig csak azokat vizsgálja, amelyek — akár egy, akár több csoportba sorolva — megfelelnek egy általuk feltételezett formai vagy tartalmi sémának, és mivel ez a séma egyben definícióvá is válik, érthető módon az adott meghatározás nem elég tág ahhoz, hogy minden lehetséges színdarabot magába foglaljon.

Ez az értelmezési probléma akkor is fennáll, amikor egy kritikus több típust is megkülönböztet az általa történelminek nevezett drámák csoportjában. Századunk első átfogó és sok tekintetben úttörő tanulmánya e témakörben Felix E. Schellingtől származik, aki az „English chronicle play” eredetét és fejlődéstörténetét vizsgálta.⁹ Valójában azonban hamar kiderül, hogy egyenlőségjelet von a „krónikásjátéknak” nevezett típus és általában a történelmi dráma között. Schelling szerint ugyanis kétféle színdarab létezett Shakespeare korában: az egyik

4. Samuel Taylor Coleridge, „Shakespeare's English Historical Plays”, in: Barrett H. Clark (ed.), *European Theories of the Drama*, newly rev. Henry Popkin (New York: Crown Publishers, 1970), p. 419.

5. Coleridge, p. 419.

6. Samuel Taylor Coleridge, „Antonius és Kleopatra” in: Szenczi Miklós (szerk.), *Shakespeare az évszázadok tükrében* (Budapest: Gondolat, 1965), p. 112.

7. Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (Princeton: Princeton University Press, 1957; repr. 1965), p. 2.

8. Ribner, p. 11.

9. Felix E. Schelling, *The English Chronicle Play: A Study in the Popular Historical Literature* *Envirning Shakespeare* (New York: Burt Franklin, 1902; repr. 1968).

az, amely a jelenből merítette a témáját, míg a másoknak az „érdeklődése főleg a múltra irányult: a nemzeti történelemre, kiemelkedő személyiségek életrajzára, legendára vagy folklórra.”¹⁰ Ennek alapján a krónikásjátéknak két nagy csoportját különbözteti meg: „Az egyikbe azok a darabok tartoznak, amelyek a történelemmel és valóságos történelmi személyiségek életrajzával foglalkoznak; a másikba pedig azok, amelyeknek a témái legendák vagy legalábbis olyanok, amelyek többé-kevésbé tudatosan eltérnek a történelmi tényektől.”¹¹ Ily módon nemcsak a *First Folio* tíz drámáját tekinti krónikásjátéknak, hanem a *Lear királyt*, a *Macbethet* és a *Cymbeline*-t is. A különbség köztük csupán az, hogy míg a IV. és V. Henrikről szóló trilógia képviseli „azt a magasságot, amelyre az angol történelmi dráma eljutott”,¹² a *Lear*, a *Macbeth* és a *Cymbeline* az ún. „kvázi-krónikásjáték” (quasi-chronicle) nagyszerű példái. Látható tehát, hogy Schelling igyekezett a lehető legtágabb értelemben közelíteni e drámatípushoz, de azt a csapdát, hogy a történelmi dráma fogalmát ne szűkítse le csupán a „chronicle play”-re, nem sikerült elérnie. A tanulmány végén tesz ugyan egy kísérletet arra, hogy fejlődéstörténeti kapcsolatot találjon pl. az angol és a nem angol tárgyú darabok között, de érvelése olyan általánosságokra épül, amelyek nem meggyőzőek. Abban, hogy „a történelmi dráma végül is elmerült a romantikában” kétségtelenül igaza van, de az a megállapítása, hogy „ez az, ami a történelmi drámát elfordította az angol témáktól olyan idegen országok felé, amelyekben a képzelet elkalandozhat és a drámaíró nem érzi úgy, hogy a következetesség korlátokat szabó követelményei akadályozzák”,¹³ legfeljebb csak részben ad magyarázatot például a római tárgyú történelmi drámák népszerűségére.

A 20. század első felében megjelent Shakespeare-tanulmányokban, amelyek behatóan foglalkoztak történelmi drámáival, az a közös vonás fedezhető fel, hogy mindegyik kritikus valamiféle *értékorientált* definícióval operál, azaz a legjobbnak vélt Shakespeare-drámákból kiindulva határozzák meg a történelmi dráma fogalmát, ezzel természetesen kizárva minden olyan darabot, amely — főleg esztétikai értelemben — alacsonyabb szintű alkotás. Tucker Brooke,¹⁴ G. Wilson Knight¹⁵ és Lilly B. Campbell¹⁶ mellett E. M. W. Tillyard elmélete¹⁷ gyakorolta a legnagyobb hatást a shakespeare-i történelmi dráma értelmezésére. Méghozzá oly mértékben, hogy bár azóta számos tanulmány tudományos alapon cáfolta, de legalábbis kétségbe vonta a Tillyard által propagált Erzsébet kori gondviselés-köz-

10. Schelling, p. 5.

11. Schelling, p. 30.

12. Schelling, p. 122.

13. Schelling, p. 274.

14. C. F. Tucker Brooke, *The Tudor Drama: A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare* (London: Constable, 1912).

15. G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire, Interpretations of Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1930).

16. Lilly B. Campbell, *Shakespeare's 'Histories': Mirrors of Elizabethan Policy* (San Mario, Cal.: Huntington Library, 1947).

17. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays* (London: Chatto & Windus, 1944).

pontú történelemszemléletet,¹⁸ a szóban forgó daraboknak az ezen a koncepción alapuló magyarázata „nem csak az ő írásaiban található meg, de olyan tekintélyes helyeken is, mint alapvető Shakespeare-kiadásokban, a Shakespeare történelmi forrásaival foglalkozó fejtegetésekben és számos, más tekintetben kiváló kritikai írásban”.¹⁹ Amint arra J. Dollimore rámutatott, ezzel az elmélettel nem az az elsődleges probléma, hogy „Tillyard tévedett, amikor a társadalmi rend metafizikáját állította föl, sőt még az sem, hogy a századfordulóra az megszűnt létezni”.²⁰ Az igazi hiba az, hogy ez az elmélet „az emberek kollektív tudata” nevében helytelenül uniformizálja a történelmet és a társadalmi folyamatot”.²¹ És mivel Tillyard számára csak az lehet történelmi dráma, amely tudatosan kifejezi az általa egyedüli és mindent átható Erzsébet kori történelemszemléletet, még a shakespeare-i krónikásjátékokat is kifejezetten alacsonyrendű drámáknak tekinti. Szerinte „Shakespeare történelmi drámái (histories) az English Chronicle Play osztályába tartoznak, és ez az osztály, Holinshedhez hasonlóan, gyakorlatias volt és nem igazán gondolatokkal teli”.²² Ezt a megállapítását aztán később maga cáfolja, amikor kijelenti, hogy „Shakespeare a krónikásjátékot önálló és autentikus drámatípussá formálta ... (amely) nem pusztán a tragédia egyik alárendelt formája”.²³ Ennek az értékváltásnak pedig az az oka, hogy ezekből a darabokból olyan történelmi fejlődésminta rajzolódik ki, amely „alapvetően vallásos, amely alapján az eseményeket az igazság törvényének megfelelően az isteni gondviselés irányítja és amelynek ismert végeredménye Erzsébet Angliája”.²⁴

Az 1957-ben megjelent *The English History Play in the Age of Shakespeare*²⁵ című tanulmányában Irving Ribner meglehetősen részletesen elemzi a korábbi történelmi dráma értelmezéseket és meggyőző érveléssel mutat rá azok korlátaira. Ugyanakkor ő maga is több olyan hibát elkövet, amelyek következtében számos helyen önellentmondásba keveredik. Szerinte pl. értelmetlen dolog különbséget tenni a „chronicle play” között, hiszen „azok a színdarabok, amelyek bármely ország történelmével foglalkoznak, mind történelmi drámák, és semmi más kritikai fogalomra nincs szükség”.²⁶ Ezzel a megállapítással egyszerre előre is lép meg

18. Vö. S. C. Sen Gupta, *Shakespeare's Historical Plays* (London: Oxford University Press, 1964); John Wilders, *The Lost Garden: A View of Shakespeare's English and Roman History Plays* (London: Macmillan, 1978); Jonathan Dollimore – Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare, New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press, 1985); és Graham Holderness – Nick Potter – John Turner, *Shakespeare: The Play of History* (Basingstoke: Macmillan, 1988.)

19. Wilders, p. x.

20. Jonathan Dollimore, „Introduction: Shakespeare, cultural materialism and the new historicism” in: J. Dollimore – A. Sinfield, *Political Shakespeare* (Manchester: Manchester University Press, 1985), p. 5.

21. Uo.

22. Tillyard, p. 3.

23. Tillyard, p. 320.

24. Tillyard, pp. 320–321.

25. Ld. 7.

26. Ribner, p. 3.

visszafelé is. Elméletileg lehetőséget ad arra, hogy ne csak az angol tárgyú drámákat tekintsük történelminek és ezt előtte kevesen tették meg. Ugyanakkor a későbbiekben világosan külön kategóriába sorolja — többek között — a „történelmi románcot”, „amelyet nem szabad összetéveszteni az igazi történelmi drámával (history play)”.²⁷ A lényegi különbség e két típus között abból fakad, érvel Ribner, hogy míg a „history play” csak az lehet, amely eleget tesz az Erzsébet-korban művelt historiográfiai irányzatok által megkövetelt „történelmi célok” valamelyikének, a romantikus történelmi drámák „nem tesznek kísérletet arra, hogy komoly történetírói célokat érjenek el”.²⁸

A hetvenes és nyolcvanas években egyre többen fordultak ismét Shakespeare történelmi drámáihoz és újabb és újabb elméletekkel gazdagították a Shakespeare-kritikát. A marxizmustól az új historicizmusig szinte minden kritikai irányzatban születtek jelentős tanulmányok, amelyekben az egyik közös — és a korábbiakhoz képest új — vonás az összehasonlító elemzés. Vagyis sorra jelentek meg olyan dolgozatok, amelyek a shakespeare-i vagy Erzsébet kori történelmi drámát már nem izoláltan vizsgálják, hanem valamilyen viszonyrendszerben. Philip Edwards például az angol és az ír nemzeti dráma kialakulása közti hasonlóságokat keresi a történelmi drámák jellemzőinek összevetése alapján,²⁹ Walter Cohen pedig az angol és a spanyol reneszánsz színház közös vonásait elemzi és következetesen használja a „nemzeti történelmi dráma” (national history play) fogalmát.³⁰ Herbert Lindenberger, Matthew H. Wikander és még néhányan viszont még tovább lépnek, amikor a történelmi drámát összeurópai fejlődésében próbálják megragadni és ezzel ők jutnak legközelebb annak megértéséhez, hogy ez a fogalom *történetileg szükségszerűen változó kategória*, amelynek vannak — jobb szó híján — „tisza” típusai és olyanok, amelyek csak lazán kapcsolódnak ehhez a csoporthoz. Az is közös ezekben a tanulmányokban, hogy szinte kivétel nélkül mindegyik kritikus a shakespeare-i történelmi drámamodellt tekinti a műfaj csúcspontjának és — következésképpen — viszonyítási pontnak is. Ez történetileg mindenképpen indokolt, bár elgondolkodtató Lindenbergernek az a megjegyzése, hogy „a spanyol dráma egy saját, egyedi történelmi világot teremt; ha az európai dráma elemzésében ezt használnám a shakespeare-i modellem helyett, az így kialakuló kép rendkívüli mértékben eltérő lenne attól, ami ebben a fejezetben található”.³¹ Wikander úgyszintén tudatában van annak, hogy a shakespeare-i modell mint összekötő kapocs a műfaj történeti elemzésében nem feltétlenül meggyőző: „...a Shakespeare-utánzás kérdése, amely ezt a történelmi drámáról szóló tanulmányt összekapcsolja, alkalmasint olyan kérdéssé válik, amely a történelmi dráma eseté-

27. Ribner, p. 25.

28. Ribner, p. 267.

29. Philip Edwards, *Threshold of a Nation, A Study in English and Irish Drama* (Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1979).

30. Walter Cohen, *Drama of a Nation. Public Theater in Renaissance England and Spain* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1985).

31. Herbert Lindenberger, *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1975), p. 181.

ben, meglehetősen gyorsan paradoxonná válik”.³² A történelmi dráma meghatározásával azonban végül is mindketten adósok maradnak, bár néhány alapvető jellemzőt elég részletesen taglalnak. Lindenbergernek abban is igaza van, hogy egy „szoros értelemben vett definícióval egyáltalán nem lehet kategorizálni a történelmi drámát mint műfajt, bár beszélhetünk a történelmi drámák speciális formáiról, amelyek bizonyos történelmi időszakokban léteztek — mint például a középkori misztérium-ciklusok, az 1590-es évek angol krónikásjátékai, a német történelmi tragédiák Goethe korában vagy az 1960-as évek dokumentum-drámái”.³³

Jelenleg tehát ott tartunk, hogy szinte már a történelmi dráma kritikai irodalmának is saját története van, és e történet igencsak a vége felé jár. De úgy gondolom, a megoldást csak akkor találhatjuk meg, ha megpróbáljuk elkerülni azokat az elvi és gyakorlati hibákat, amelyeket nagyon vázlatosan fentebb vázoltam. Vagyis meg kell szabadulni attól a szemlélettől, hogy a definíciót esztétikai vagy más hierarchia alapján határozzuk meg és — ha bármely korszak vagy szerző drámáit vizsgáljuk — a fogalmat mindig úgy kell értelmezni, hogy az ne csak akkor és ott legyen alkalmazható, hanem — legalábbis kiindulópontként — általános érvényű legyen. Ehhez viszont az szükséges, hogy a történelmi dráma kategóriája adjon lehetőséget a történeti (vertikális) és a tipológiai (horizontális) felosztásra egyaránt.

Mindezek alapján úgy vélem, hogy a történelmi dráma olyan gyűjtőfogalom, amely az esztétikai értéktől függetlenül magába foglal minden olyan drámai és színpadi alkotást, amelyekben a cselekmény a mű keletkezését megelőző, felismerhetően más történelmi korszakban játszódik és amelyek az azzal a korrall kapcsolatos vagy arra jellemző személyekről, eseményekről és/vagy szituációkról szólnak, tekintet nélkül arra, hogy előadásra, felnőtteknek vagy gyerekeknek íródtak, vagy hogy a szerzői szándék művészi, didaktikus vagy éppen szórakoztató. Másképpen fogalmazva: a történelmi dráma általános fogalmába nemcsak azok a darabok értendők bele, amelyeknek a tárgya a történelem, hanem azok is, amelyekben a történelem csupán másodlagos avagy kísérő szerepet tölt be. A tipológiai felosztásnak éppen az lehet az egyik alapja, hogy milyen kapcsolat van a dráma témája és a történelem mint a mű egyik eleme között. Amennyiben a történelem — akár cselekmény, akár történelmi személyiség formájában — központi szerepet játszik a drámában, akkor a hagyományos vagy klasszikus értelemben vett történelmi drámáról beszélünk. Ez az a típus, amelyet az angolszász kritikusok viszonylag következetesen „history play”-nek vagy egyszerűen „history”-nek neveznek. Sajnos magyarul nagyon nehéz megfelelő szóval jelölni a tágabb és a szűkebb értelemben vett történelmi drámát, de hogy mégis különbséget tudjunk tenni közöttük, ez utóbbit nevezzük el „történelemdrámának”.³⁴

32. Matthew H. Wikander, *The Play of Truth and State: Historical Drama from Shakespeare to Brecht* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1968), p. 2.

33. Lindenberger, p. ix.

34. Bármennyire is szokatlanul hangzik ez a szóösszetétel, úgy vélem, hogy a magyar nyelv szabályait nem sérti, hiszen ha a „történelemlétkönyv”, a „történelemtanár” vagy éppen a „történelem-szemlélet” szavakra gondolunk, az analógia nem is olyan erőltetett.

A történelmi dráma nagy csoportjának másik típusa az, amelyben a mítosz, a legenda vagy a valóságos történelmi múltból vett személyek vagy események másodlagos szerepet töltenek be ahhoz, hogy a drámaíró saját korának valamilyen erkölcsi, politikai vagy társadalmi problémáját vizsgálja. Ezek nevezhetők „kvázi-történelmi” vagy „áltörténelmi drámáknak”, bár ez utóbbi kifejezés óhatatlanul értékítéletet is hordoz. Pedig éppen az a lényege, hogy a típus megnevezése semmiképpen se az esztétikai/művészi értékre utaljon, hiszen bármely csoporton belül lehetnek kiemelkedő és kifejezetten gyenge alkotások, de ez a tipologizálásnál nem vehető figyelembe.

Végül a harmadik típus — a „kosztümös dráma” — az, amelyikben a történelmi elem csak ürügyként szolgál a drámaírónak ahhoz, hogy valamilyen érdekes, látványos vagy humoros történetet elmondjon. Kétségtelen, hogy az ebbe a csoportba tartozó darabokban meglehetősen laza kapcsolat van a történelem és a drámai cselekmény között, de mindig van valamilyen megmagyarázható oka annak, ha a drámaíró egy előző korba helyezi a cselekményt a jelen helyett. Ez az az eset, amelyre Schellingtől Lindenbergerig többen is utalnak, amikor úgy fogalmaznak, hogy minden drámatípus már keletkezésekor magában hordozza azt a romantikába hajló elemet, amely a későbbiek során, amikor a „történelemdráma” már betöltötte a kor követelte funkcióját, egyre inkább dominánssá válik mint kordivat.

A jelen dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy részletesen taglaljam e három fő történelmi drámatípus további változatait és azok jellemzőit, de ez nem is volt célom. Csupán arra akartam rámutatni, hogy melyek azok a főbb ellentmondások, amelyek fellelhetők a történelmi dráma angolszász kritikai értelmezésében és hogy ezek feloldása nélkül igencsak hosszúra nyúlna e „tévedések végjátéka”.