

A. C. Grayling

Shakespearova genialnost

Marsikdo izmed tistih, ki so si katero Shakespearovih dram nazadnje ogledali pred več leti ali jo nazadnje prebrali za domače branje, se gotovo sprašuje, ali je poveličevanje tega pisca sploh upravičeno. Konec koncev, bi lahko rekel kateri izmed teh, je Shakespeare samo urejal in prirejaj starejša besedila in svoje igre sestavljal iz koscev Holinshedovih *Kronik*. Priznal bi, da se skozi Shakespearove drame ni lahko prebiti; dolgi govori v tako rekoč tujem jeziku so dolgočasni in prepleteni s smešnimi nesmisli, vse vriskanje in petje na odru pa je prav sramotno. Za takega človeka je čaščenje in oboževanje Shakespeara, ki vre izpod peresa Harolda Blooma (*Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books), najbrž naravnost nepojmljivo.

Jaz Shakespeara obožujem. Drhtim ob njegovih stvaritvah. Le pomislite, kako drugačen bi bil naš svet brez Hamleta, Leara, Jaga, Falstaffa, Prospera, Shylocka, Richarda III., Kleopatre, Macbetha, Romea in Julije. Zamislite si revščino jezika, ki bi mu manjkalo razkošno, nepozabno, pomena polno okrasje Shakespearovih verzov. Pa vendar sem prepričan, da Bloom skoraj histerično pretirava, ko trdi, da je Shakespeare izumil človeka, in temu tudi verjame.

S tem smo se dotaknili vprašanja narave Shakespearove genialnosti. Razen nekaterih ekscentrikov, med katerimi je najbolj znan Tolstoj, se vsi strinjamo, da je bil genij. Vprašanje je, kakšne vrste genij, oziroma, to je morda isto, od kod njegova genialnost izvira. Preučevalec Shakespeara Jonathan Bate predlaga, da zadevo pogledamo z druge strani: po njegovem mnenju bi se morali zavedati, da smo besedo genij v modernem smislu izumili ravno za poimenovanje čudovite Shakespearove ustvarjalne moči in dojemljivosti. Če to drži, je iskanje izvora Shakespearove genialnosti enako nesmiselno kot določanje pariškega standardnega metra glede na šolsko ravnilo.

Bloom pa gre še korak dlje. Njegova hvalnica avonskemu pevcu ima en sam cilj: dokazati, da Shakespeare ni samo upodobil človeške narave v vsej njeni kompleksnosti, in to z osupljivo prodornostjo, temveč jo je kratko malo izumil – ubesedil je namreč značajske lastnosti in vzorce osebnosti, brez katerih danes ne bi mogli razmišljati o človeku na isti način.

Bloom je prepričan, da Shakespearov opus pomeni posvetno biblijo, občudovanje njegovega dela pa bi lahko postalo nova svetovna religija. Svet, pravi Bloom, potrebuje skupno kulturo, ki bi ga povezala. Po njegovem nobena izmed obstoječih religij ni uporabna za tak skupni temelj, medtem ko je angleščina “že postala svetovni jezik, Shakespeare kot najboljši in osrednji avtor angleškega jezika pa je edini svetovno priznani avtor, katerega dela berejo in uprizarjajo vsepovsod”. Njegov vpliv, pravi Bloom, presega Homerjevega in Platonovega in se “z oblikovanjem človečnosti enakovredno postavlja ob rob svetim besedilom tako Zahoda kot Vzhoda”. Shakespearova besedila so postavila temelje civilizaciji, vztraja Bloom, in tako bi *Zbrana dela Williama Shakespeara* prav lahko preimenovali v *Knjigo resničnosti*.

To je tisto pretiravanje, ki sem ga omenil. Vendar pa Bloom postavi nekaj zelo tehtnih trditev. Od vseh raziskovalcev se prav on najbolj približa razkritju bistva Shakespearove genialnosti – kot da bi v trenutku, preden je na grmadi sežgal ves zdrav razum, s svojo plamenico vendarle osvetlil bistvo problema. Da bi videli, kaj se ob tem pokaže, se bomo vrnili na začetek in ubrali drugo pot.

Vzemimo scenarij Toma Stopparda za film *Zaljubljeni Shakespeare*, ki spretno izkoristi tako opus kot legendo ter ustvari domiselno, razgibano zgodbo o mlademu poetu, ki skuša premagati ustvarjalno zavoro pri pisanju *Romea in Ethele, piratske hčere*. Iz pisateljske zadrege ga reši ljubezen, rezultat pa je drama *Romeo in Julija*, katere poetičnost posreduje v erotičnem in romantičnem odnosu med protagonistoma filma. Scenarij je zabaven in ironičen (Shakespeare ima na mizi skodelico z napisom “Spominek iz Stratforda na Avonu”), svoje izkušnje s pisanjem pa je k portretu pisca dodal tudi Stoppard – Shakespeare na primer zbira izreke in domislice drugih in jih pozneje vključi v igro, med čakanjem na navdih pa brezdelno čečka svoje ime.

Vendar je Stoppardova upodobitev zavajajoča na ključnem mestu. Njegov Shakespeare se skuša s pisalom v roki in listom papirja na mizi domisliti izvirne zgodbe. Da mu kolega Marlowe v gostišču predlaga zaplet, je še bolj provokativno. *Romeo in Julija* je namreč predelava pesmi Arthurja Brooka, ki je bila objavljena leta 1562 z naslovom *Tragična zgodba Romea in Julije*. Shakespearova pisalna miza se je v

resnici šibila pod kupom virov, na katere se je nenehno nanašal. Poglejmo samo *Sen kresne noči*: zanj je potreboval Chauserjeve *Canterburyjske pripovedke*, prevod Plutarhových *Življenj* sira Thomasa Northa, Barnersov prevod pesnitve *Huon de Bordeaux*, Scottovo *Odkritje čarovništva*, Cooperjevo delo *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*, Apulejevega *Zlatega osla*, zbirko pesmi *Handefull of Pleasant Delites* avtorjev Clementa Robinsona in drugih ter Ovidovo *Tragedijo Pirama in Tezbe*. Uporaba vseh teh virov je razločno razvidna iz besedila te romantične komedije; veliko je še drugih virov, ki niso tako očitni ali jih ne prepoznamo. Navadno je vire povzemal skoraj dobesedno; Holinshedove kronike so prispevale mnogo dialogov, opisov, nazorov in epitetov v Shakespearovih zgodovinskih igrach, Enobarbusov slavni opis Kleopatre pa je skoraj enak izvorniku.

“Skoraj” je tu ključen. Shakespeare je kot po čudežu alkimije vse raznovrstne vire v svojem duhu pretalil v čisto zlato. Ni se zmenil za pravilo treh enotnosti, ki so ga zahtevali Aristotel in njegovi nasledniki; svoje drame je oblikoval tako, da so predstavile zgodbo v celoti, a ekonomično – vendar nikoli preskopo, da bi občinstvu branilo čutiti z liki, tako da lahko gledalci vseskozi doumevajo položaj in razumejo razvoj dogajanja na odru.

Če bi iskali dokaz za Shakespearovo genialnost, bi morali samo pomisliti na moč, s katero njegov jezik in liki držijo vse naše čute v napetosti. Njegovi liki so arhetipi; njegove besede smo vzeli za svoje, z njimi je naša govorica polnejša, prožnejša. To pa zato, ker bivajo tako globoko v naši domišljiji, da jo v mnogih pogledih tudi oblikujejo. Shakespeare s svojim pisanjem človeški naravi nastavlja zrcalo – povečevalno zrcalo, tako natančno, da se v njem zrcalijo naša mastna, aknastna koža, črni mešički dlak, raznobarvnost šarenic ... Vse to nam je znano, pa se vseeno zdi tako zelo novo in izrazito, da nam vzame sapo. Shakespeare izreče tisto, kar si v svojih najnežnejših trenutkih ali v vihri notranjih muk želijo reči naše duše – zato je slišati njegove besede tako, kot da bi se jih spominjali.

Z zadnjo pripombo pa smo trčili ob še en pomislek glede Shakespeara, drugačen od tistega, s katerim smo začeli. V mislih imam to, da se zdi preveč vsakdanji in domač. Branje ali gledanje njegove igre resnično daje občutek spominjanja; ali kot je nekoč nekdo igrivo rekel v poklon: Shakespeare je poln klišejev. To morda pomeni, da je naše občudovanje njegova dela izčrpalo, nam pa preprečilo, da bi jih dojeli na pravi način – nekako tako, kot slika kakega starega mojstra zaradi laka in dolgih let obledi in postane motna. Vendar to ne drži – kajti prav nenehno uprizorjanje je tisto, kar Shakespeara ohranja živega. Eksperimentalne predstave,

filmske verzije, priredbe in knjižne interpretacije so enako legitimni deli shakespearevskega kanona kot klasične izvedbe, v katerih legendarni igralci predstavijo svoje razumevanje nesmrtnih vlog. Novost in drugačnost sta novi in drugačni samo na ozadju stalnic; razprave o vrednosti interpretacij igralcev Garricka, Keana, Richardsona ali Gielguda ne bi bile smiselne brez konstant, na podlagi katerih njihove dosežke lahko primerjamo.

Shakespeare je bil deležen enake retorične izobrazbe kot njegovi vrstniki dramatik v času kraljice Elizabete in kralja Jakoba. Tudi on je prebiral Ovida, Seneko, prevode starogrških tragedij, rimsko in angleško zgodovino, Chaucerja in Spenserja, nešteto romanc in pripovedk italijanskih in francoskih avtorjev, Florieve prevode Montaigna, seveda pa tudi sodobnike, predvsem Marlowa in Johna Lylyja. A nobeden izmed teh sodobnikov, ne Marlowe, ne Ben Jonson, ne Beaumont, ne Fletcher, ne Thomas Heywood, še zdaleč ni premogel umetniške moči, s katero je Shakespeare svojim likom ustvaril značaje in jim v usta položil prelep poetičen govor. Njihovi dramski liki so papirnati, njegovi so iz mesa in krvi. Njihov jezik (Marlowe je izjema) je pogosto nenaraven, prisiljen in bombastičen, Shakespearov pa lahкотen in rahločutno poetičen.

Jonathan Bate se loti utemeljevanja Shakespearove genialnosti na podlagi splošno sprejetih zahtev, ki so se od antike naprej izoblikovale skozi razprave o naravi umetnosti. Tradicija je postavila te kriterije, po katerih umetniško delo velja za nesmrtno, njegov avtor pa za genija: biti mora v skladu z naravo in vzbujati čustva, spodbuditi nas mora k razmisleku, biti mora formalno lepo in primerljivo z drugimi velikimi umetniškimi deli. Shakespeare brez dvoma dosega vse te lastnosti, pravi Bate, razen ene. Izjema je "formalna lepota", kajti njegova dela niso oblikovana po vzoru klasično dojete forme. Shakespearove drame se naravnost rogajo enotnosti kraja, časa in zvrsti; nihajo iz tragedije v komedijo in nazaj; v njih hkrati poteka več zgodb, na oder stopa veliko vsakovrstnih likov in na splošno so oblikovane povsem svobodno, z ozirom na svoje lastne potrebe in ne na antična pravila.

Shakespeare je veljal za "neumetniškega" – za naravnega, nešolanega duha – ravno zato, ker se ni zmenil za klasične omejitve. Tako je bila v 17. stoletju njegova genialnost podcenjena, vse dokler ni Dryden prvič pisal o njem; do takrat pa je splošno obveljala sodba sodobnika Jonsona, ki je Shakespearova dela označil za "preprosta in neizumetničena kot petje divjih ptic" in prijazno dodal, da četudi Shakespeare ni učen mož, kot sta bila Marlowe in Jonson sam, mu njegove nevednosti ne moremo zameriti. Ta nazor je dvesto let pozneje prevzel tudi Carlyle, ki je

Shakespeara vztrajno imenoval “warwickshirski kmet” in se pokrovi- teljsko čudil, da se je v Londonu tako dobro znašel. Vendar je Carlyle, ne presenetljivo, zgrešil pravi smisel; v času Coleridgea in Hazlitta, prvih dveh velikih raziskovalcev Shakespeara, je postalo vprašanje treh enot- nosti nepomembno, prav tako tudi univerzitetna izobrazba, in Shake- spearova dela so končno lahko vrednotili po njihovih notranjih zakonitostih.

Ta prehod pa ni bil enostaven. Vsaka doba ima svoje strahove in ideale in za 18. stoletje je bila zmaga zla nad dobrim nesprejemljiva. Tako je Nahum Tate priredil *Kralja Leara* in mu napisal srečen razplet – Cordelia se poroči z Edgarjem, Lear pa veselo živi z njima do konca svojih dni. Pravzaprav se eden izmed Shakespeareovih virov res tako konča, vendar se Shakespeare dviga nad svoje vire. V 19. stoletju je bilo njegovo opolzko veseljaštvo nesprejemljivo; za viktorijanska dekleta vilinska kraljica Mab, ki uči dekleta ležati na hrbtu in jih “vabi nositi, da bodo kdaj žene čvrsto držale”, pač ni bila primerna. A Shakespeare se dviga nad muhasto modo morale.

Pri določanju tistega, kar ga naredi genija, pa se vsi strinjajo vsaj o enem: ima kameleonsko sposobnost, da zavzame katero koli stališče. To poudarjajo vsi komentatorji, od dr. Johnsona do Jorgeja Luisa Borgesa. Jonson je Shakespeara opisal kot “množico oseb”; za Borgesa je hkrati vsi in nihče. Carlyle inkluzivnost in nepristranskost njegove sposobnosti, da razume in čuti toliko različnih, pogosto nasprotujočih si stališč, razloži takole: “Če bi me vprašali po Shakespeareovi spretnosti, bi vam odgovoril, da je to prvenstvo Intelakta, iz katerega izvira vse preostalo.” Ob tem moramo opozoriti na dejstvo, ki ga večina kritikov spregleda: Shakespeare je bil igralec. V *Hamletu* je igral Duha in Kralja igralca in tudi sicer prispeval k produkciji matičnega gledališča ne samo kot pisec, temveč tudi kot igralec manjših vlog, po večini starih, resnobnih likov, kot je na primer oče princa Henryja. Vsakdo ve, da se mora biti igralec sposoben prepričljivo živeti v kakršno koli vlogo. Shakespeareov slavni izrek, ki ga v igri *Kakor vam drago* izreče Jacques, pravi, da je ves svet oder, moški in ženske pa le igralci; človek najlaže spremeni stališče tako, da prisluhne sebi. Temu dodajte velikodušnega, žlahtnega, inteligentnega duha in vedno jasneje bo, kaj je naredilo Shakespeareove stvaritve uni- verzalne; kaj je tisto, kar je Keats imenoval “negativna sposobnost”. To sposobnost izredno bistro povzame akademik, ki ga Bloom močno spo- štuje (in ki je bil tudi meni poučen in zabaven mentor pri branju Sha- kespeara med študijem), A. D. Nuttall. Shakespeare ni bil, niti ni hotel biti, pravi Nuttall, tisti, ki bi probleme reševal. Ta izjava je odločilnega pomena. Shakespeare je sprejel nejasnost, dvoumnost sveta, v katerem

se stvari navadno končajo z odprtim koncem; njegovo prožnost in trmo. Ko se ljudje sprašujejo po Jagovih motivih, se ne zavedajo, da je Shakespearu zadostovalo, da jih je imel. Ljudje se čudijo, kako je mogoče, da je Macbeth pred umorom Duncana tako omahljiv, potem pa nenadoma postane trden in odločen. Ljudje ne razumejo preobrazbe Lady Macbeth, ki je sprva tako neomajna, nato pa nenadoma šibka in zbegana – domnevajo, da so igralci zaradi jedrnatosti igre tisti del, ki opisuje proces spremembe, izpustili. Vendar za Shakespeara proces ni pomemben, pomembne so spremembe same, kajti tako je življenje.

Bloom vse to vidi; večino tega tudi zapiše. Vendar gre potem dlje, v transcendentalizem in apoteozo. Meni je bliže misel, da je bil Shakespeare človek, obdarjen z izjemnim umom in čudovitim talentom, ki sodi v panteon skupaj z Mozartom, Michelangelom, Aristotelom in Einsteinom. Strinjam pa se z Bloomovo najboljšo in najbolj resnicoljubno trditvijo, in sicer, da je bil Shakespeare med prvimi, ki so raziskovali posameznikovo notranjost in s tem odprli renesansi vrata, da je lahko iztrgala individuum iz mase Bogu podrejenega človeštva, v katero so verjeli dotedanji metafiziki. Shakespeare je eden izmed utemeljiteljev sodobne zavesti o človeku, saj postavlja pred nas samostojne posameznike (ne pa papirnate like, kot so počeli njegovi sodobniki), ki v samogovorih delijo z nami svoje skrivnosti in čustva.

Če bi bil Bloom v svojih sodbah bolj zadržan, bi se pokazala prava teža dveh njegovih ugotovitev, in sicer, da nam Shakespeare s svojim sijajnim jezikom in skozi velike teme predstavi dva med seboj povezana pojavi, ki sta povsem nova in izredno pomembna ravno zaradi literarne ubeseditve. Prvi je ideja pristne individualnosti – ideja samotne duše, reflektirajočega sebstva, ki govori sebi in se poslušča ter se dejansko zaveda svojega trpljenja in strasti. S tem je povezana druga ideja – ideja notranjega, intimnega življenja, ki ni le nekaj, kar obstaja, temveč tudi nekaj, kar se da raziskati, čemur se da prisluškovati in kar se da uporabiti kot gibalno dramskega dogajanja; tako kot tudi v resničnem življenju odloča o dejanjih posameznika. Bloom v svojem hvalisanju ti ideji vztrajno označuje z geslom “iznajdba človeka” – in si tudi verjame –, kot da kaj takega, kot je individualno notranje življenje, pred Shakespearom sploh ne bi obstajalo. Razlika med tem dvojim je, da imamo Shakespeara lahko za ubeseditelja notranjega dogajanja ter za prvega in najučinkovitejšega portretista individualne subjektivitete kot etičnega dejstva tega sveta, lahko pa ga imamo za dejanskega izumitelja vsega tega. Čeprav se s tem težko strinjamo, Bloom vztraja pri drugem, saj pravi, da brez kategorij in jezika, ki bi jih izražale – Shakespeare ponudi oboje – notranje življenje in individualnost ne bi obstajala.

Po vsem tem gotovo ni presenetljivo, da je Bloom, kot tudi Charles Lamb in drugi pred njim, prepričan, da so Shakespearova besedila pre-dobra za odrsko uprizarjanje. Pravi, da bi jih morali javno prebirati, ne pa igrati; po njegovem besedila trpijo v rokah igralcev in režiserjev, ki iz Richarda III. naredijo fašističnega Oswalda Mosleyja, iz *Sna kresne noči* primer erotomanije, *Vihar* pa sprevržejo v tekst antikolonialistične propa-gande, katerega glavni junak je Kaliban. Blooma ni mogoče prepričati o nasprotnem; celo najodličnejše predstave so zanj le še dodatni dokazi, da bi morali Shakespearova besedila nehati uprizarjati. Pravi, da je bil najboljši Richard III., ki ga je kdaj videl, in sicer v interpretaciji Iana McKellena v britanskem Kraljevem narodnem gledališču, "preveč mogočen in silen; s tem je sicer komičnega podleža prikazal kot mešanico Jaga in Macbetha". Tej Bloomovi sodbi se moramo začuditi, predvsem glede na to, da ima Richarda tudi sam za grozljivega, brezčutnega, nemoralnega zapeljivca, ki že ob prvem srečanju omreži vdovo moža, ki ga je pravkar umoril.

Je pa želja, da bi uživanje Shakespeara omejili na branje, skladna z Bloomovim religioznim pogledom na dramatikova dela; o avtorju namreč govori kot o nekakšnem modrecu preroku, o njegovih besedilih pa kot o svetih spisih – dostojanstvenost in togost javnega branja pa sta precej podobni vzdušju cerkvenih obredov. Prav predstavljamo si lahko, kako se pred vsakim monologom in po njem po prostoru širita zvonko zvonje-nje in kadilo, ali pa gluho tišino, medtem ko si nadškof Bloom šepetaje mrmra opolzke odstavke, neprimerne za laična ušesa.

Odgovor sem že zapisal: prav uprizarjanje Shakespeara je močno zaslužno za ohranjanje njegove svežine; in ravno skozi množico različnih interpretacij lahko odkrivamo trpežno relevantnost njegovih besedil. Posvečevati ga tako, kot bi od nas želel Bloom, je najhujša oblika pobožnja-štva; s tem bi Shakespeara ubili, ga mumificirali in pokopali.

Prevedla Špela Brecelj