

ALI – ALI? IDEOLOGIJA IN ESTETSKA KAKOVOST V KNJIŽEVNI KANONIZACIJI

Willie van Peer

Institut für Deutsch als Fremdsprache, München

Razprava poseže v debato o literarnem kanonu. Izpostavljena je trditev, da so enostranski tako neomarksistični in poststrukturalistični pogledi na kanonizacijo literature kot rezultatu konfliktov moči kot tudi stališča o estetski kvaliteti kot ključnem kriteriju. Z analizo Shakespearevega Romea in Julije ter sočasne obdelave zgodbe pri Arthurju Brookesu avtor razgrne v presojo, kako je s potezami ideološkega in estetskega, in po njegovi izpeljavi odigrajo ideološke komponente v procesih kanonizacije drugačno vlogo, kot je trdila Barbara Herrnstein Smith (1988). Analizo dodatno podpre še s parametri računalniške analize obeh besedil.

Either – Or? Ideology and Aesthetic Quality in Literary Canonization. The article intervenes into the discussions of literary canon. It argues that either neo-Marxist and poststructuralist views on literary canonisation as a result of power conflicts or claims about aesthetic quality as the main criteria are biased. Analysing Shakespeare's Romeo and Juliet and contemporary elaboration of Arthur Brooke's story the ideological and aesthetic features are submitted to arbitration and according to his views ideological components plays a different role as argued by Barbara Herrnstein Smith (1988). Analysis is additionally tested by parameters of computer analyses of the same texts.

1. Dva pogleda na kanonizacijo

V preteklem desetletju so o književnem kanonu v glavnem razpravljali 'politično'. Ker je kanon prestižna družbena kategorija, ki počiva na izbiri in ovrednotenju, na splošno velja prepričanje, da morajo biti postopki pri njegovem udejanjanju ideološke narave. Izbiranje nečesa, kar bo vključeno v kanon (in zavrnitev drugega) naj bi bilo politično dejanje v pravem pomenu besede. Ali ni vrednotenje vedno odvisno od ciljev ali smotrov in ga zato hitro povežemo s političnimi odločitvami? Časovni

999904991

preskus' navsezadnje postane preskus uspešnosti vladajočih razredov. Jasno razlago takega mišljenja najdemo pri Barbari Herrnstein-Smith (1988), ki piše o vladajočih razredih v družbi:

ker so besedila, ki jih izbere in ohrani 'čas', navadno vedno tista, ki 'ustrezajo' (in so bila v resnici pogosto ustvarjena, da bi ustrezala) njihovim značilnim potrebam, interesom, virom in ciljem, ima ta preskusni mehanizem v sebi vgrajene vzode pristranosti (str. 51).

Bodite pozorni na besedo 'vedno' v navedku. Pri Herrnstein-Smithovi in številnih zagovornikih tako imenovane kritične teorije politični nagibi ne igrajo naključne, temveč odločilno vlogo pri izbiri kanoniziranih del. Kanon je v tem pogledu inštrument, ki naj bi uravnal politično ravnovesje v korist tistih, ki so na oblasti, in vzdrževal družbeno neenakost.

Ker so tisti, ki imajo v kulturi moč, navadno pripadniki družbeno, gospodarsko in politično uveljavljenih razredov (ali pa jim služijo in enačijo svoje interese z njihovimi), bodo besedila, ki se bodo ohranila, predvsem tista, ki na videz odražajo in krepijo obstoječe ideologije. (str. 51)

Potemtakem je trditev o vzpostavljanju neposredne povezave med politiko in oblikovanjem kanona dovolj jasna. Na podlagi takih trditev se je razprava o procesih kanonizacije v preteklih letih spolitizirala na škodo meril kakovosti. Medtem ko je v prejšnjih generacijah morda veljalo prepričanje, da kanon sestavljajo dela najvišje estetske kakovosti, zdaj taka merila obsojajo, češ da so teoretsko naivna in politično sumljiva.

Zanimiv vidik izjav, kakršne podaja Herrnstein-Smithova, je, da jih lahko podvržemo objektivnemu preskusu. Če na primer dve književni deli obravnavata isto snov (in sta si tudi sicer podobni), bo imelo tisto, ki bolje odraža in podpira prevladujoče ideologije skupin na oblasti, več možnosti za vključitev v kanon kot tisto, ki take ideologije graja. Z razčlenbo dveh besedil, ki sta si dovolj blizu po času in kraju nastanka, tematiki in predmetu obravnave, se pa močno razlikujeta po ideoloških mehanizmih in vsebini, bom preveril, v kolikšni meri lahko zdrži politični ali estetski pogled na kanon. Razčlenba bo pokazala, da ni mogoče potrditi izključujočega nasprotja: ideologija resnično igra določeno vlogo, čeprav v drugačnem smislu, kot pričakujejo Barbara Herrnstein-Smith in drugi, kajti besedilo, ki natančno odslikava prevladujočo ideologijo vladajoče skupine tistega časa, ni imelo niti najmanjše možnosti kanonizacije, medtem ko je besedilo, ki je ostro nasprotovalo taki ideologiji, doseglo kanonski ugled, ki ga je komaj mogoče zanikati, čeprav so ga v preteklosti poskusili razvrednotiti. Obenem pa bi težko rekli, da tudi estetski dejavniki niso igrali svoje vloge pri kanonizaciji enega in zgodovinskem izbrisu drugega besedila. Primer, ki ga bom preučil, da bi preveril te trditve, je *Romeo in Julija*.

2. Romeo in Julija

Romeo in Julija zasedata osrednje mesto med slavnimi pari zaljubljenecv, ki jih je ustvarila zahodna književnost, poleg Parisa in Helene, Odiseja in Penelope, Tristana in Izolde, Abelarda in Heloize, Paola in Francesce, Lotte in Wertherja in morda tudi Bogarta in Bacallove. Vendar sta Romeo in Julija v tej družbi morda najslavnejša. In od vseh Shakespearovih iger je *Romeo in Julija* po *Hamletu* morda najbolj priljubljena. Od časa Elizabete I. dalje so jo vedno znova izvajali, in kot trdi Levenson (1987: 1), je "bila vedno zelo priljubljena, tako v gledališču kot v tiskani obliki." William Hazlitt v svojih "Uvodnih opombah" k Oxberryjevi izdaji leta 1819 pripominja, da je "med vsemi Shakespearovimi igrami morda ravno ta tista, ki jo igrajo, če ne najpogosteje, pa vsaj tako, da gledalcu nudi največ užitka."¹ To je že samo po sebi malce nenavadno, kajti običajno so jo ocenjevalci Shakespeara označili kot "nezrelo in nepopolno grajeno delo" (Ryan 1988), "ki razočara kritična pričakovanja, kakršna prebudijo in zadovoljijo velike tragedije" (Hamilton 1967: 302). V besedilu, ki sledi, bom zagovarjal trditev, da taka ocena gotovo počiva na nepozornem branju, spodbuja jo zatrta čustvenost ali porogljivo nezaupanje v vsako utopično vizijo odnosa med moškim in žensko. Tako branje tudi ne pojasni priljubljenosti te igre. Zato nastane vprašanje, kako naj razložimo njeno priljubljenost.

Shakespeare je napisal *Romeo in Julijo* okrog 1593/4, v obdobju živahne dejavnosti in viharne pisateljskega razvoja, med katerim je, kot poudarja Gibbons (1980: 29), "preskusil osupljivo širok razpon pesniških in dramskih slogov; gotovo je pisal zelo hitro". Naslov se nanaša na imeni glavnih junakov. Vendar Shakespeare ni edini obdelal zgodbe teh zaljubljenecv. Skoraj prepričani smo lahko, da je povzel témo po noveli v verzih Arthurja Brooka z naslovom *Tragična zgodba Romea in Julije* (1562), ki je bila prav tako ena od številnih elizabetinskih posnetkov in priredb *Ponovno odkrite zgodbe o plemiških zaljubljenicah* (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, okr. 1530) Luigija da Porta. Če sta Romeo in Julija prototipa zaljubljenecv zahodne kulture, je treba pojasniti, zakaj je bila kanonizirana Shakespearova in ne Brookova različica njune usode (ali katera koli druga pred Shakespearom). Katera podmena najbolje pojasni to dejstvo: ideološka ali estetska razlaga? Podrobna primerjava obeh besedil nam bo morda dala zanesljivejši odgovor.

3. Primerjava besedil

Za začetek povejmo, da je Shakespearova igra bistveno bolj zapletena kot Brookova novela. Vsebuje več junakov (in skupin junakov) in zaplet zgodbe je bolj razvejan. Opazno je tudi nasprotje med javnimi in zasebnimi prizori, med 'visokimi' in 'nizkimi' junaki (glej Levin 1967:

110-4)² in med resnostjo in šaljivostjo, ki je v celoti spet Shakespearov domislek, kot je pripomnil Snyder (1979). Nadalje je krivulja zgodbe v Shakespearovem besedilu močno strnjena. Medtem ko je časovni razpon v Brookovi različici devet mesecev, je čas v Shakespearovi igri skrčen na dva dneva. Kombinacija zapletene tematike in kratkega časovnega razpona morda poglobi vpliv na čustva občinstva.

Druga bistvena razlika med besediloma je perspektiva pripovedi. V Brookovi noveli gre za gledališče zunanjega pripovedovalca, ki pri pripovedovanju zgodbe ne skriva svojih nagibov, povsem jasno razloženih v predgovoru z naslovom "Bralcu":

Dobrota naj premaga nepoštene namene in pobude. In s tem ciljem (za dobrega bralca) je napisana ta tragična pripoved, da bi mu predstavila par nesrečnih zaljubljenecv, ki sta se predala nečastni strasti, nista se menila za avtoriteto in nasvete sorodnikov in prijateljev, temveč sta poslušala predvsem nasvete pijanskih opravljalcev in praznovernih menihov (seveda voljnih hujskačev k nečistosti), ki radi sprejmejo vse mogoče nevarne izzive, da bi našli slast, po kateri hlepijo, pri tem pa zlorablajo zaupane jim izpovedi (ki vodijo v razvrat in izdajstvo) za doseg svojih ciljev, častivredni zakonski stan izkoriščajo za prikrivanje prevar in nazadnje z nepoštenjem na vse načine pospešijo nesrečno smrt.³

Zaljubljenca tu nista samo 'tragična', temveč tudi 'nepoštena' (dvakrat) in 'nesrečna'. O Brookovih nagibih, da je objavil svoje delo, kot je označil z glasom pripovedovalca, ne gre dvomiti: želel je moralizirati, posvariti bralca pred brezpogojno ljubeznijo, kakršna je opisana v njegovi zgodbi. Ta perspektiva obvladuje vse stvarne pripovedne vidike besedila in ga spremeni v karseda dolgočasen propagandni izdelek, ki mu v slogu in duhu manjka erotike in utopičnosti.

Čeprav v dramski igri navadno ne zasledimo pripovedovalčevega gledišča, v *Romeu in Juliji* vseeno najdemo sledove glasu zunaj dogajanja v igri, ki komentira dogodke in tako poskrbi za perspektivo. Takoj opazimo, da v Shakespearovem delu sploh ni moralnih nauk, kakršni prežemajo Brookovo besedilo. In nikjer ni rečeno, da bi bila zaljubljenca 'nečastna'. Prolog, ki ga na začetku igre pripoveduje zbor, je v tem pogledu povsem jasen:

/Nastopi ZBOR/

Med najbolj čislanima vseh domov
(v Veroni – ki jo prizorišče kaže -)
prepir iz stare mržnje vstane nov,
in bližnjih kri bližnjih roke umaže.
V sovražnih hišah sta se porodila
zaljubljenca pod zvezd sovražnih sij,
očeta nista sprave prej sklenila,
da bridko sta končala sin in hči.
Ljubezni pot, s smrtjo zaznamovane,
in zli srd nezadržne razprtije,

ki nad grobom otrok šele zastane,
v dveh urah zdaj na odru se odvije.
Glejte nas dobrohotno: spodrsrljaje
odtehtal bo igralcev trud igraje.

(str. 81)

Glavna junaka še zdaleč nista nemoralna; nemoralnost se tu porodi iz spora med družinama: "bližnjih kri bližnjih roke umaže". S pomočjo zbora je občinstvo obveščeno, da je smrt "zaljubljenec", porojenih "pod zvezd sovražnih" sijem, morda "bridka", povzroči pa tudi konec krvave razprtije, "ki nad grobom otrok šele zastane". Spor med generacijama je tu opisan kot priznanje pozitivnega prispevka mladosti in pisec tudi neizprosno graja trmasto sebičnost in materializem starejše generacije. Če lahko za tako kritiko rečemo, da je moralistična ali poučna, je taka le, kolikor se nanaša na svet odraslih in njegovo pomanjkanje strpnosti. To je v ostrem nasprotju z odkrito pozitivnim opisom mladih zaljubljenec in njunih nagibov, kot jih predstavi zbor. Če pogledamo prolog k drugemu dejanju, postane jasno, da to ni 'piščev spodrsrljaj', ker z nenavadnimi, živimi metaforami opisuje nevarni in težavni položaj, v katerem se znajdeti zaljubljenca, položaj, v katerem mora Romeo najhujšemu sovražniku potožiti nad svojo usodo:

Ona pa se sladka z grozljivo vabo.
(Dobesedno: Ona pa s trnka grozljivega
ukrade ljubezni sladko vabo.)

(II, i, 8; str. 122/65)

Pa tudi zbor je na njuni strani:

A strast da moč in čas pomaga,
da se objameta dragi in draga.

(II, i, 13-14; str. 122/65)

Zaradi vsega naštetega je Shakespearovo delo tematsko nasprotje Brookovemu, lahko bi skoraj rekli, da je vodič za nesprejemljivo ljubezen. Tako nesprejemljivost zasledimo tudi dugod. Eden prelomnih trenutkov v igri je, ko se glavna junaka odrečeta svojega rodu. Mislim na slavni prizor, v katerem se Romeo na Julijino prošnjo odpove svojemu imenu:

Julija: Kaj je ime?
Čemur se reče vrtnica, enako
sladko z drugim imenom bi dišalo.
In Romeo drugačnega imena
ohranil bi neokrnjeno milino.
O Romeo, zavrzi to ime,
in zanj, ki z njim ničesar ne zgubiš,
vzemi vso mene.

Romeo: Vzamem na besedo!
 Reci mi 'ljubi moj', in bom prekrščen
 in več ne maram biti Romeo.

(II, ii, 43-51; str. 129/71)

Najbrž ni naključje, da je navedek "kaj je ime?" iz *Romea in Julije* tako slaven, po priljubljenosti se celo lahko kosa z "biti ali ne biti". Tu je povzeto samo bistvo brezpogojne ljubezni: zbrisane so vse naključne lastnosti ljubljene. Tisto, kar ostane in šteje, sta oseba kot oseba sama in njena ali njegova vpletenost. Primerjajte to z ustreznim odlomkom v Brookovi zgodbi, kjer Julija tudi prvič sliši za Romeov rod:

Beseda Montague je ubila v njej radost,
 namesto upanja na srečo vzbudila je boleš.
 Gorje, da ljubim sovraga svojega očeta!
 Sem se sreče preobjedla? Zaželela si trpljenja?

(353-358, str. 248)

Potem ko izve za rodbinsko ime svojega ljubega, je razvrednotena tudi ljubezen ("je ubila v njej radost") in namesto sreče privre na dan drugačno čustvo, "boleš".

Poleg tega se pri Brooku glavna junaka vedeta zelo predvidljivo. Pri-segata si zvestobo, kot je v navadi v solzavih štorijah:

Ljubezen tvoja, ob kateri vsa medlim
 in priborjeno izgubiti se bojim,
 kako želim življenja si, ne zase,
 temveč da tebe bi ljubila, ti služila,
 dokler smrt mi iz telesa ne ugrabi duše.
 Prisega še njegova in zgodba se konča.

(511-516, str. 250)

Shakespeareov Romeo se sprva tudi želi zaplesti v tak vsakdanji ljubezenski obred, vendar ga Julija dvakrat ustavi:

Romeo: Žlahтна, na luno blaženo prisegam,
 ki s srebrom posipava vse te krošnje.

Julija: O, ne na luno, na nestalno luno,
 ki v teku meseca vsa se spremeni,
 da ne bi sam v ljubezni bil nestalen.

Romeo: Na kaj naj ti prisežem?

Julija: Ne prisegaj
 sploh nič. Če hočeš, pa prisezi nase,
 žlahtni, ki bog si, ki ga malikujem –
 verjela bom.

Romeo: Če kdaj srca ljubezen ...

Julija: Ne, ne prisegaj.

(II, ii, 107-116; str. 132/74-75)

Obred priseganja zvestobe je postal odveč: njegova nujnost se je razblinila za obzorjem ljubezni, ki ne pozna zadržkov do ljubljene osebe.

V tem pogledu je še posebno poučen konec obeh zgodb. Brookova pripoved se konča s strogo kaznijo: Julijina pestunja mora – kljub visoki starosti – v izgnanstvo. In lekarnarja ubijejo, ker je Romeu prodal strup.

Lekarnarja so obesili za vrat,
plašč njegov pa je rablju šel za trud.

(2993-4, str. 279)

Pristavek, da je rabelj dobil junakov plašč za ves "trud", ki ga je imel z njim, je zlovešče nasprotje človeškega trpljenja. Če to primerjamo s tistim, kar je rečeno o lekarnarju v Shakespearovem besedilu, znova opazimo osupljivo nasprotje:

Romeo: Tu imaš zlato – strup hujši je za duše,
več umori na tem odvratnem svetu
ko ubogi zvarci, ki ne smejo h kupcem.
Jaz ti prodajam strup in ne ti meni.
Pozdravljen, kupi hrane in se zredi.

(V, i, 80-84; str. 221/202)

Zlato – verjetno glavni razlog spora med družinama – je resnični strup. Pristavek tu ni porogljiv, temveč bodri: "kupi hrane in se zredi".

Vse to pomeni, da je v besedilih, ki ju primerjamo, ljubezen opisana zelo različno in daje slutiti globoke ideološke razlike. Pri Shakespearu ima pristnost (čustev, volje, odgovornosti do drugega) prednost pred uklajanjem minljivim družbenim normam. Nasprotno pa je pri Brooku tako uklajanje normam osrednje sporočilo: ljubezen je grozljiva in nevarna, ker lahko spodkoplje ali zmoti družbeni red. Besedilo samo svari pred tako ljubeznijo. Zato sta zaljubljenca v Brookovi zgodbi opisana, kot da ravnata nagonsko. Fant torej v svojih očeh

pogoltne ljubezni sladko, a zastrupljeno vabo.

(219, str. 245)

Shakespearov verz iz prologa k drugemu dejanju, ki smo ga že navedli, natanko odslikava Brookovega:

Ona pa s trnka grozljivega
ukrade ljubezni sladko vabo.
(Prevod Milana Jesiha:
Ona pa se sladka z grozljivo vabo.)

(II, i, 8; str. 122/65)

Vendar bi bilo nasprotje komaj lahko usodnejše. Poleg dejstva, da se verz nanaša na različna junaka, kar za našo razčlenbo ni pomembno, so razlike naslednje:

- (a) 'pogoltne' pri enem, 'ukrade' pri drugem;
 (b) 'ljubezni zastrupljeno vabo' pri enem,
 'ljubezni sladko vabo' pri drugem.

Z drugimi besedami, medtem ko je v Brookovem besedilu vaba 'zastrupljena', je v Shakespearovem 'sladka'. Poleg tega je Shakespeare podrobneje obdelal metaforo vabe: oseba je ne pogoltne, temveč ukrade s trnka (pri Brooku tega ni), ki je uporabljen dramatično, kot kruto orodje, ki zaljubljenca nenehno grozi z uničenjem.

Nazadnje je v Shakespearovi igri ljubezen brezpogojna, vzajemna in resnično enakopravna, brez lakomne preračunljivosti. V Brookovi noveli si zaljubljenca nista na jasnem o razlogu za ljubezen in to ju sili k priseganju zvestobe in medsebojnemu opominjanju, da priseg ne smeta prelomiti. Nasprotno nam Shakespearova igra kaže utopičen pogled na spolne odnose med ženskami in moškimi, brez dušičih spon strogega družbenega reda. Brooke je moralist, ki zahteva popolno prilagoditev posameznika veljavnim družbenim normam, najsi so še tako samovoljne, torej brez kritike, brez razmišljanja. Drznem si sklepati, da je ravno ta utopična vizija ljubezni Shakespearovemu besedilu zagotovila, da se je ohranilo, in pripomogla, da je Brookovo utonilo v pozabo. Šele če književno besedilo vsebuje vrednote in ideje, ki presegajo zgodovinske okoliščine, v katere so vsajene, imamo vsaj malo zagotovila, da ga ne bo načel čas. Kako neverjetno nenavadno je to doseženo pri Shakespearu (nedvomno ob normalih, ki jih je vsiljevala elizabetinska Anglija), kaže dejstvo, da pretežni del dogajanja v igri psihološko sproži Julija in to tem pogosteje, čim bolj se igra bliža koncu. To opazimo v njenem upiranju obrednim zaprisedam in zahtevi, naj se Romeo odpove svojemu imenu, podobno ravnanje pa opazimo še v enem dramatičnem trenutku v igri.

Preden pa si ogledamo zadnji primer emancipacijske tematike v Shakespearovi igri, moramo povedati nekaj besed o drugem razlogu, zakaj je Shakespearovo besedilo v kanonu, Brookovo pa ne. Estetska kakovost prvega je, kot lahko ugotovim, daleč večja kot kakovost drugega. Kljub težavam, ki jih morda imamo pri določanju nečesa tako neoprijemljivega kot je 'kakovost književnega dela', ne moremo zanikati dejavnika, ki vpliva na bralni proces. Hočem reči, da je načeloma morda težko določiti kakovost književnega dela, vendar je v praksi ni tako težko pojasniti. V tem pogledu je večkratno zaporedno branje obeh besedil (Shakespearovega in Brookovega) zelo poučna skušnja. Morda bi bilo pri pouku književnosti že zato od časa do časa koristno brati tudi slabo napisana besedila. Potem ko sem se prebil skozi precej dolgočasno večkratno branje Brookovega besedila, sem ugotovil, da tisti med nami, ki zanikajo, da bi bila kakovost književnih del povezana z lastnostmi besedila, sami vseeno rajši berejo pretežno vrhunska književna dela.

Morda se da obiti vprašanje kakovosti književnih del s preverjanjem trditev o njihovi 'celoviti' sporočilnosti, ki navsezadnje počiva na posameznih konkretnih merilih, ki so *ceteris paribus* višja v delu A kot v delu B. Zlahka si zamislimo, da kanonizirana književna dela dosegajo višje ocene po več ločenih merilih kakovosti, ki posamič niso ne nujna ne

zadostna za to, da bi besedilo ocenili kot kakovostno literarno delo, ko pa jih seštejemo, skupaj ustvarijo tisto, kar navadno označimo za 'kakovost'. Zlasti kadar seštejemo na stotine posamičnih parametrov, je lahko učinek zelo opazen. Nekatere take parametre sem že omenil. Lahko bi jim dodal Shakespearovo izvornost in drzno uporabo jezika. Ko smo govorili o metaforah strupa, vabe in trnka, smo videli, kako to učinkuje. Lahko bi navedli številne podobne primere, da bi še bolje podprli splošno višjo vrednost Shakespearovega besedila. Vzemimo za primer predstavitev Romeove zaznave in čustev, ko prvič ugleda Julijo:

Ona uči sijati plamenice:
kot bil obešen nōči bi na lice
dragulj bogat, zamorčev drag uhan.

(I, v, 43-45; str. 116/34)

To je vsekakor osupljiv niz metafor za opisovanje ljubljene osebe. Julija je najprej opisana kot učiteljica pred razredom plamenic, ki jih uči močnejše svetiti (ker gre njej to bolje od rok kot kateri koli od njih), potem vidimo Julijo kot zvezdo, obešeno na lice – lice noči –, da krasi noč, kot dragulj krasi zamorčevo ušesno mečico. Te podobe odlikujeta silovitost in živost, kakršni redkokdaj – če sploh kdaj – srečamo v Brookovem besedilu. Primerjajte, na primer, ustrezní Brookov odlomek:

Dolgo strmel je v devo prav lepo in popolno,
ki jo Tezej ali Paris bi izbrala in izbrabila,
in čeprav je videl ni še, mu je ugajala močno.

(197-199, str. 244)

Če niti ne omenimo osupljivo nasilnega izraza v prizoru ('izbrabila'), je opis boleče omleden ('prav lepo in popolno') in še zlasti reven (in predvidljiv) pri opisovanju čustev, ki jih vzbudi doživetje ('mu je ugajala močno').

Vendar silovito izražanje čustev v Shakespearovem besedilu ni omejeno samo na izbiro metafor. Uporabil je tudi druga, bolj univerzalna, kompozicijska sredstva. Če malce podrobneje preučimo prologa k prvemu in drugemu dejanju, ki smo ju že omenili, opazimo, da sta napisana v obliki shakespeareovskega soneta. Primerjamo lahko tudi opazen učinek prehoda od prostega k rimanemu verzu v Shakespearovem besedilu, ko se zaljubljenca prvič pogovarjata drug z drugim (morda je pri tem tudi pomembno, da v Brookovem delu ni takega prehoda niti česar koli primerljivega):

Romeo: Če roka je svetinjo prizadela,
za nežni greh se radi spokorita
mi ustnici, dva romarja zardela:
s poljubom bo dotika sled umita.

Julija: Krivica dela roki se velika,
saj le pobožno skromnost izkazuje:
saj se svetnikom romar rok dotika,
romarjev dlan z dlanjo se poljubuje.

- Romeo: Svetnica nima ust? Jih romar nima?
 Julija: Romar ima – zato da moli z njimi.
 Romeo: Molitvi ust svetnica naj prikima,
 če ne, v obup vsa vera pogori mi.
 Julija: Svetnica, še če usliši, se ne gane.
 Romeo: Zdaj vzamem sad molitve odžebane.
(Jo poljubi.)
 Zdaj usta tvoja z mojih greh so zmila.
 Julija: Na mojih ustih greh tvoj in poguba.
 Romeo: Greh z mojih ust? O ti pregrešnost mila!
 Nazaj z njimi! *(Jo poljubi.)*
 Julija: V slasti tvojega poljuba.
 Pestunja: Mati bi vas želela, gospodična.

(I, v, 92-110; str. 118/57-58)

Dve literarni zvrsti se tu prepleteta v enotno celoto: dramski dialog je izpeljan tako, da oba junaka skupaj sestavita sonet, najprej Romeova štirivrstična kitica (verzi 92-95), potem Julijina (96-99), nato dvakrat zaporedoma povesta po en verz, ki skupaj sestavljajo tretjo štirivrstično kitico (100-103), in nazadnje vsak pove še po en verz, da nastane dvovrstični zaključek (104-105), ki mu takoj sledi prvi poljub. Vrhunski klasični vzorec pesniške predstavitve dvorne ljubezni – sonet – je tu spretno vstavljen v gledališki dvogovor, ki takoj zatem doživi še en pomemben preobrat v verzu 109, kjer znova opazimo, kako Julija prevzame pobudo in Romeu znova očita puhlost in površnost, češ da se je učil poljubljati iz priročnika.

4. Začasen zaključek

Zdaj je čas, da uberemo nasprotno pot in se vrnemo k začetnemu vprašanju. Nanašalo se je na kanonski položaj *Romea in Julije* v zahodni kulturi. Primerjava z močno podobnim in skoraj sočasno nastalim delom Arthurja Brooka je odkrila vrsto pomembnih spoznanj. Sama zgodba je bila v šestnajstem stoletju priljubljena in Shakespearu nikakor ne moremo pripisati zaslug, da si jo je izmislil. Vendar opazimo nekaj bistvenih oblikovnih in tematskih razlik v oblikovanju zgodbe glavnih junakov v obeh književnih delih. Tematsko je zaradi načelne enakopravnosti zaljubljenec, sorazmerno vidnejše vloge Julije pri vodenju dogajanja in poudarka na pristnosti čustev obeh junakov Shakespearova igra ideološko nasprotje Brookove novele. Oblikovno je kakovost Shakespearovega besedila veliko višja kot kakovost Brookovega; njegova izvornost in dojemanje prekašata Brookove primerke šepavih verzov.

Kaj pa kritiki? Veliko truda so vložili v to, da so igri odvzeli ostrino, na primer tako, da so jo brali kot svarilo pred kršenjem obstoječih pravil v ljubezni in spolnosti. Kiernan Ryan (1988: 108) je po mojem mnenju prepričljivo pokazal, da so književni kritiki dvajsetega stoletja poskušali

zanikati, okrniti ali zatajiti osrednjo témo igre. Junaka navsezadnje umreta ... Presenetljivo je to razlagati kot obsodbo njune ljubezni, kajti s tem Shakespearovo delo razvrednotimo na raven Brookovega. Igralci so kljub temu še naprej igrali in bralci brali Shakespearovo delo (in ne Brookovega) in to kaže, kako pomembne so sodbe bralcev v postopku kanonizacije – in kako malo lahko v tem pogledu dosežejo kritiki. Torej so vplivi institucionalnih dejavnikov pri oblikovanju kanona morda manj pomembni, kot bi marsikdo želel. Celo sorazmerno široko zastavljena akcija književnih kritikov, da bi zadušili težo kritičnosti, enakosti in enakopravnosti v igri, ni mogla preprečiti, da bi (moško in žensko) občinstvo in bralstvo ganil zgled, ki nam ga predstavljata Julija in njen soprog, to je brezpogojno spolno razmerje, v katerem se moški in ženska srečujeta na podlagi resnične ljubezni, zvestobe in iskrenosti. Dokler človekova narava in družbeni ustroj preprečujeta izpolnitev take utopične vizije, bosta Romeo in Julija zavzemala visok položaj v kanonu slavnih zaljubljenecv, morda celo naukom in okusu kritikov navkljub. Navsezadnje pa so književni kritiki pogosto ljudje, ki 'poljublajo po navodilih iz priročnika'.

Predhodna razčlemba jasno ugotavlja eno: na laž postavi trditve Herrnstein-Smithove in drugih, češ da je kanon sestavljen iz del, ki upoštevajo interese oblastnih struktur. Ko bi vladajoče družbene skupine resnično izbirale besedila, ki naj bi sodila v kanon, ker podpirajo, upravičujejo in zagovarjajo ideologijo teh skupin, bi moralo biti v kanonu Brookovo delo in ne Shakespearovo. Vendar to ne pomeni, da ideologija ni igrala sploh nobene vloge v postopku kanonizacije. Le eno je: njen prispevek je deloval v nasprotni smeri, kot so to domnevali številni kritiki, ki so se navdihovali pri (neo-)marksističnih in poststrukturalističnih doktrinah. Videli smo, da je bilo kanonizirano delo, ki je močno spodkopalo vrednote klasične patriarhalne družbe v elizabetinskih časih, medtem ko je delo, ki je branilo in slavilo številne od teh vrednot (materializem, maščevalnost, brezpogojno privrženost svojemu klanu, zavračanje vsake drugačnosti itn.), praktično pozabljeno od vseh, razen od literarnih zgodovinarjev in poznavalcev Shakespeara. Lahko se seveda zgodi, da človek zavrača Shakespearove ideje, da ne zagovarja utopične vizije ljubezenskega razmerja. Če gre za to, bi bilo dobro to povedati. Ta razčlemba pa zares pokaže le, da je trditev o izboru del v kanon iz konservativnih ideoloških nagibov preprosto zgrešena. Kot zgovorno dokazuje primer *Romea in Julije*, kanon vsebuje dela, ki so v popolnem nasprotju z osrednjimi vrednotami tradicionalne družbe, v kateri so nastala.

5. Premagovanje omejitev

Omejitev moje analize je v njeni pretežno intuitivni izpeljavi. Zaključki počivajo na opisu in analizi besedil v skladu s tradicionalnim načinom oblikovanja vprašanj pri književnih analizah. Čeprav se pri takih analizah človek trudi, da bi bil kolikor je mogoče pravičen in objektivni, se

vedno lahko zgodi, da besedilu pripišeš tisto, česar v njem ni. Zato se je pojavilo vprašanje, ali bi bilo mogoče razviti bolj neodvisne postopke za empirično preverjanje mojih sklepov o različni ideološki vsebini obeh besedil. Na primer: ali bi računalniška analiza dala podobne izsledke ali drugačne od mojih?

Da bi odgovoril na to vprašanje, sem potreboval elektronsko različico obeh besedil. Shakespearovega besedila v taki obliki ni bilo težko najti, ni pa bilo na voljo elektronskih izvodov Brookovega besedila. Zato sem sam izdelal njegovo elektronsko različico. Zatem sem potreboval računalniški program, ki bi zmožal opraviti nalogo. Izbral sem *Harvardski psihosociološki slovar III*, ki omogoča kategorizacijo 80 do 90 odstotkov vseh pomenskih besed v besedilu na več področjih. Uporabil sem različico tega slovarja, ki jo zagotavlja računalniški program ALEXIS (izdelali so ga Colin Martindale, Robert Hogenraad in Dean McKenzie). Program pregleda besedilo in da podatek o številu primerov (besed) na vsakem področju. Eno od področij, na katero so se nanašala moja vprašanja, se imenuje DRUŽBENA SFERA.⁴ Ta obsega še nadaljnje tri kategorije: OSEBE, VLOGE in SKUPNOSTI. Če so bile moje prejšnje ugotovitve pravilne, bi moral računalniški program v Shakespearovem besedilu najti več primerov v kategoriji OSEBE in manj primerov v kategorijah VLOGE in SKUPNOSTI, medtem ko bi moralo Brookovo besedilo potrditi nasprotno. Logična podlaga za tako napoved je, da Shakespearova drama poudarja vrednost osebnosti in posamično vpletenost vsakega od obeh zaljubljenca, njuna vloga v družini pa je pomembna, samo kolikor ovira njuno ljubezen. Nasprotno pa je v Brookovi različici moja predhodna analiza odkrila veliko večji poudarek na družbeni vlogi, ki jo morata igrati glavna junaka kot pripadnika družine in skupinske ideologije. Zaključke računalniške analize najdemo v prvi tabeli.

I. tabela. Odstotek pogostnosti uporabe besed na področju 'Družbene sfere'

	SHAKESPEARE	BROOKE
OSEBE	10.58	5.98
VLOGE	5.99	8.90
SKUPNOSTI	12	.13

$$(X^2 = 490.17; p < .005)^5$$

Kot vidimo, je izid v kategoriji SKUPNOSTI zelo nizek in pri obeh besedilih skoraj enak. V kategoriji OSEBE pa je razlika velika, kot se je dalo napovedati. Enako velja za VLOGE: tu je, kot sem predvidel, Brookovo besedilo doseglo višje vrednosti. Statistična vrednost X^2 kaže, da razlike najverjetneje niso naključne. Tu imamo torej prvo potrditev ugotovitev, ki jih je prej dala bolj intuitivna analiza.

Harvardski psihosociološki slovar ima pri VLOGAH tudi nekaj podkategorij, t. j. MOŠKA, ŽENSKA, NEVTRALNA vloga in SLUŽBA. Zadnji dve sta za našo raziskavo nepomembni, prvi dve pa lahko povežemo s tradicionalno analizo besedila. Pri tej smo ugotovili, da Julija v

Shakespearovem besedilu igra veliko vidnejšo vlogo kot v Brookovi različici: več kot enakovredna je Romeovemu zapeljevanju (npr. I, v, 96-105) in v psihološkem dogajanju redno prevzame pobudo (npr. II, ii, 43-49; II, ii, 109-111, 113 in 118), medtem ko ob neki drugi priložnosti (I, v, 109) Romea graja zaradi zvestobe družbenim normam in nesmiselnim obredom. Če analiza drži, bi se to moralo odražati na manjši pogostnosti (tradicionalno) ŽENSKIH vlog v Shakespearovem besedilu (in višji pogostnosti MOŠKIH), medtem ko bi morala biti v Brookovem besedilu pogostnost pojavljanja v obeh kategorijah večja, ker junaka postavlja v bolj konvencionalno luč.⁶ *Druga tabela* povzema izsledke računalniške razčlemb:

II. tabela. Odstotek pogostnosti uporabe besed na področju 'moških' in 'ženskih' vlog

	SHAKESPEARE	BROOKE
MOŠKE	3.16	4.48
ŽENSKKE	1.83	3.35

$$(X^2 = 53.16; p < .005)$$

Izsledki so spet povsem jasni: vsa napovedana sorazmerja so potrjena. Tradicionalno ŽENSKKE in MOŠKE vloge se v Brookovem besedilu pojavljajo veliko pogosteje (čeprav moramo priznati, da ženski značaji tudi pri njem niso tako stereotipni kot moški). Razporejene so tako, da je število redkejših, torej ŽENSKIH vlog še vedno večje kot največje število MOŠKIH vlog v Shakespearovem besedilu, zato je razlika v celoti zelo zgovorna – kot kaže izsledek preskusa X^2 . Naj še povem, da so ŽENSKKE vloge v Shakespearovem besedilu precej manj konvencionalne kot MOŠKE, natanko tako, kot je pokazala tradicionalna analiza besedila.

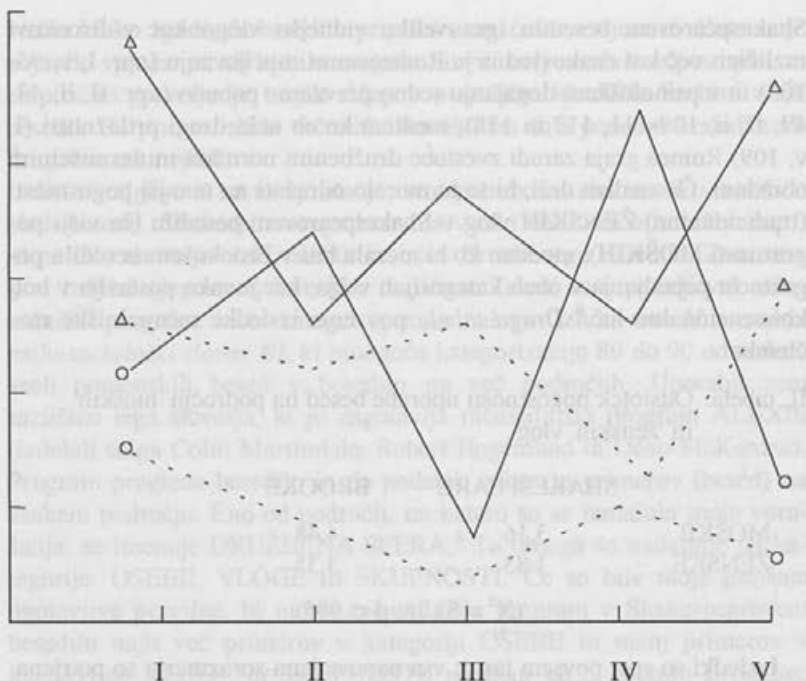
Analiza je tudi pokazala, da Julijina vloga v Shakespearovem besedilu v toku dogajanja postaja vedno bolj vidna, njena zvestoba idealu ŽENSKKE vloge pa se hkrati manjša. Tudi Romeo med dogajanjem doživi določeno spremembo in lahko rečemo, da je njegovo vedenje vedno manj značilno MOŠKO. V prvem prizoru tretjega dejanja, potem ko Tybalt umori Mercutia, celo obupano vzklikne:

Mila Julija,
poženščila me tvoja je lepota
in v meni mehko razkalila jeklo.

(III, i, 115-7; str. 122)

Nasprotno v Brookovem besedilu v Romeovem vedenju ne zasledimo takega vzorca.

Da bi ugotovil, ali so še kakšni objektivni pokazatelji za tako gledanje, sem še enkrat pognal program za VLOGE, tokrat za vsako od petih dejanj posebej. Brookovo besedilo sem razdelil na pet enakih delov in pognal program v vsakem delu posebej. Izsledke razčlemb najdemo v *Prvem diagramu*:



SHAKESPEARE

BROOKE

Δ - - - - : Male

Δ ——— : Male

○ ····· : Female

○ ——— : Female

Kot vidimo, zgornjo polovico diagrama zapolnjujejo predvsem junaki iz Brookovega besedila, kar potrjuje njihove pretežno tradicionalno obarvane opise vlog. Drugič so MOŠKE osebe pri Brooku na splošno opisane bolj tradicionalno kot ŽENSKÉ, ki v osrednjem delu zavzemajo zanimivo nizek položaj in se približujejo položaju ŽENSKIH oseb v Shakespearovem besedilu. Le-te so v celotnem besedilu najnižje, medtem ko MOŠKE osebe zavzemajo položaje na sredini, vendar ves čas nižje kot MOŠKE osebe pri Brooku. Še pomembnejše je, da zasledimo izključevalni vzorec v razvoju MOŠKIH in ŽENSKIH oseb v petih različnih delih pri Brooku, nakazan s črtami, ki tečejo vsaka v svojo smer. Nasprotno pa se črte, ki ponazarjajo osebe v Shakespearovem besedilu, sčasoma malce spustijo in tako izdajajo manjše podrejanje tradicionalnim idealom vlog, posebno pri Juliji, kot je bilo mogoče predvidevati.

6. Se nadaljuje

Razgrnjeni podatki morda ne razložijo, zakaj je Shakespearovo besedilo v kanonu, vendar pa le osvetljujejo trditev Barbare Herrnstein-Smith, da

so besedila izbrana glede na bližino do ideološko prevladujočih stališč. Računalniška analiza je takšno trditev zgovorno ovrgla. Znova lahko vidimo, kako močno se obe besedili ideološko razlikujeta, vendar nasprotno, kot so napovedali Herrnstein-Smithova in drugi. To vseeno ne pomeni, da estetski dejavniki ne igrajo nobene vloge (čeprav doslej te trditve nismo preskusili z računalniško razčlenitvijo). Zato bom zagovarjal stališče, da se ideološka in estetska podmena pravzaprav ne izključujeta in tako po krivici ustvarjata vtis, da si nasprotujeta, vtis, ki je v resnici neutemeljen.⁷ Zakaj bi morale estetske vrednote *nasprotovati* političnim (ali obratno)? Ali si, na primer, ne moremo predstavljati, da so politična stališča prepričljiveje predstavljena, kadar so 'zavita' v estetsko prijetnejšo obliko? Ob tem se takoj spomnimo na znani primer Romana Jakobsona (1960) "I like Ike" (Rad imam Ika). Ali zakaj se karkoli ustvarjenega z estetskim namenom, na primer umetniška dela, ne bi povezovalo z zunanjim svetom, človekovimi interesi in političnimi vprašanji? Pri Shakespearu je očitno, da se veliko njegovih iger suče okrog tém, ki so nesporno političnega značaja, vendar so napisane v jeziku, ki je izrazito (in veličastno) estetski.

Ostaja torej vprašanje: zakaj je nazadnje več bralcev in gledalcev, več igralcev in režiserjev poseglo po Shakespearovem in ne po Brookovem besedilu? Razgrnjeni podatki očitno ne omogočajo rekonstrukcije vzrokov za to in pomanjkljivost predložene teze je, da ostaja nepreverjena. Vseeno pa bi težko zanikali trditev, da se besedili po ideološki orientaciji in estetskem dometu močno razlikujeta, kot je prikazano pri Van Peeru (1996). Očitno so bile zahodnoevropske kulture zadnja štiri stoletja veliko bolj naklonjene besedilom, v katerih je težišče ljubezenskih razmerij med spoloma slonelo na vrednotah posameznika in ne skupin. Hofstede (1980) je poskrbel za dober empirični dokaz, da se kulture navadno razlikujejo po naklonjenosti do 'posameznega' oz. 'skupinskega' in da se večina (današnjih) evropskih kultur izrazito pogosteje nagiblje na individualistično stran.

Upravičeno bi lahko trdili, da je tak položaj v Evropi posledica kulturnih in političnih procesov, ki so se začeli v renesansi in so se z razsvetljenstvom še poglobili. Vsaj nekatere Shakespearove drame so udeležene pri oblikovanju novega zavesti o etiki posameznika in mednje gotovo sodi tudi *Romeo in Julija*. Shakespeare slika nasprotja med posameznikovimi in skupinskimi vrednotami (v nasprotju z drugimi obdelavami te teme v tistem času) z globokim razumevanjem za pristnost posameznikove zavzetosti in odgovornosti. To vsekakor je politično stališče, ki pa je gotovo nasprotovalo prevladujoči ideologiji tistega časa.

Prevedla Dušanka Zabukovec

OPOMBE

¹ Navedek iz Levensona (1987: 17)

² Harry Levin: 'Form and Formality in *Romeo and Juliet*'. *Shakespeare and the Revolution of Times* (New York, 1967), str. 110-114.

³ Gibbons (1980: 239): vsi navedki so iz Ardnovega Shakespeara.

⁴ V celotnem besedilu sem uporabil velike črke za poimenovanje kategorij iz računalniškega programa.

⁵ Ker številke v *Prvi tabeli* ponazarjajo odstotke, razen pri uporabi statistične vrednosti X^2 , sem naredil izračun na podlagi števila besed v različnih kategorijah v celotnem besedilu. Enako velja za vse statistike, ki sledijo.

⁶ Seveda bi morali upoštevati, da zaljubljenca nista edini osebi moškega in ženskega spola. Lahko bi, na primer, trdili, da se pestunja v Shakespeareovi igri ne prilega preveč vlogi ženske. Vendar bi tako stališče težko zanesljivo podprli. Istočasno bi lahko trdili, da tudi značaj Mercutia v več pogledih pomeni odklon, torej se drugačnost ženskih in moških značajev stranskih junakov lahko izniči. Morda je pomembno, da pri branju Brookovega besedila ne zasledimo nobenega tako jasnega odklona od tradicionalnih značajev.

⁷ Podobno – in veliko podrobnejšo – razlago najdete pri Carrollu (1993).

LITERATURA

- CARROLL, Noël: "Film, Rhetoric, and Ideology". *Explanation and Value in the Arts*, ur. Salim Kemal & Ivan Gaskell. Cambridge UP, 1993, str. 215-37.
- GIBBONS, Brian: *Romeo and Juliet*; 'Introduction' (London: Methuen, 1980). (The Arden Shakespeare).
- HAMILTON, A. C.: *The Early Shakespeare*. San Marino: Huntington Library, 1967.
- HOFSTEDE, Gert: *Culture's Consequences: International Differences in Work Related Values*. Newbury Park, 1980CA: Sage.
- JAKOBSON, Roman: "Closing Statement: Linguistics and Poetics". *Style and Language*, ur. T. A. Sebeok. Cambridge, MA: M. I. T. Press, 1960, str. 350-377.
- LEVENSON, Jill L.: *Romeo and Juliet*. Manchester: 1987, Manchester University Press.
- Levin, Harry: Form and Formality in "Romeo and Juliet". *Shakespeare and the Revolution of Times*. New York, 1967, str. 110-114.
- Peer, Willie van: Canon Formation: Ideology or Aesthetic Quality? *The British Journal of Aesthetics* 36, 1996, št. 2, str. 97-108.
- Ryan, Kiernan: "Romeo and Juliet". *The Language of Tragedy. The Taming of the Text*, ur. Willie van Peer. London/New York: Routledge, 1988, str. 106-121.
- Smith, Barbara Herrnstein: *Contingencies of Value*. Cambridge, 1988, MA: Harvard UP.
- SNYDER, S.: *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. Princeton: 1979, Princeton University Press.
- SHAKESPEARE, William: *Romeo in Julija (The Tragedy of Romeo and Juliet)*. Prevedel Milan Jesih. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1991.

