

Ferdinand Mount

Casaubonov sindrom ali neobrzdani bralec

Mislím, da je bila ovojnica zeleno siva, razdeljena po diagonali. Na videz knjižica ni bila nič posebnega – preprosta, skoraj brezbarvna, brez slike na naslovnici – moje pozornosti ni pritegnilo nič razen naslova, ki je dajal slutiti, da je knjižica zašla s polic na otroškem oddelku v zgornjem nadstropju. Prebral sem jo na mah, zdaj navdušen nad junaštvom zdaj zgrožen nad izdajalstvom likov. Sestro, ki je bila takrat še premajhna, da bi sama brala (jaz sem jih imel šest, ona pa štiri leta), sem naučil tiste pesmice. Ne jaz ne ona nisva imela posluha, ne takrat ne zdaj, a sva jo neusmiljeno pela dan za dnem, nekako po melodiji pesmi *Clementine*, tako, kot je bilo zapisano v knjigi:

Živali Anglije, živali Irske,
podnebij vseh, vseh dežela!
Vest čujte o svobodi zlati,
ki bode kmalu k nam prišla!¹

Presenečen in nekako užaljen sem bil, ko so mi pozneje povedali, da je knjiga neke vrste alegorija, preveč zapletena, da bi mi jo razložili v eni sapi. Popolna je bila takšna, kakršna je bila, brez podnapisov. Moja teta in stric, Violet in Tony Powell, sta bila dobra prijatelja Georgea Orwella, in teta mu je poročala, s kakšnim užitkom sem prebral njegovo *Živalsko farmo*. Tudi Orwell je bil zadovoljen. To je bil najboljši možen dokaz, da mu je uspelo napisati jasno prozo, ki bralca nagovori neposredno.

Leta po tem prezgodnjem začetku sem se izkazal za enega tistih skrajnih primerkov, ki Orwellu ne bi bili po godu: enega tistih, ki imajo knjige za bolj resnične, bolj zanesljive, celo bolj oprijemljive kot življenje samo. Kot se to pogosto zgodi, je iz moje nedonošenosti zraslo nekaj še

¹Prevedla Vida Brest, 2004.

gnusnejšega: dobil sem hladni oklep bibliomanika, ki ne prepušča nobene vsakdanje izkušnje. In ko rečem knjige, mislim knjige, ne besede. *Les Mots* – talismani za klepetulje, kot je Sartre – so bile zame izmuzljive, senčne stvarce, dokler se niso ugreznile varno med platnice in se niso njihove zanke, pike in črte vpile v debel papir, podoben kruhu, na katerega so tiskali predvojne romane.

Govor, pogovor, predavanja – vse to se mi je takrat, in včasih je tako še danes, zdelo kot nepopoln, mimobežen nadomestek za pravo stvar, za tisto višjo raven sporazumevanja, lično spravljeno med platnice, odete v tkano, ki v velikem številu tako prikupno okrasijo sobo z nizi različnih barv, velikosti in vzorcev. Zavedam se, da tovrstna odklonskost ni nič častnega; to je Casaubonov sindrom. Je slabokrven, nepolnovreden življenjski slog, ki zavrača Življenje, kot je o tem pripovedoval tisti obsedeni učenjak F. R. Leavis. Tak slog, neolepšano razkrit, lahko užali, celo šokira. Nekoč sem izjavil, da sem o Elisabeth Taylor prebral že toliko, da mi ljubezensko razmerje z njo ne bi razkrilo ničesar novega. To je moje stare prijatelje (ki so tudi sami precej načitani) kratko malo osupnilo; še leta pozneje so o tej moji izjavi govorili z mešanico nevere in posmeha. Najbrž gre tu za nekakšno Platonovo votlino knjižnega molja, kjer so neposredne življenjske izkušnje zgolj senca večne resničnosti knjig. Še vedno se spomnim vznemirjenja, ki me je prevzelo, ko sem prvič – nekako takrat, ko sem prvič prebral *Živalsko farmo* – pomislil, da knjige živijo dlje od ljudi, ki so jih napisali.

Opisati to kot "bralsko strast" bi bilo podcenjevanje. Niti približno namreč ne opiše brezbriznosti za zunanji svet, s katero knjižni molj še vedno tišči glavo med strani vodnika, medtem ko stoji na robu Velikega kanjona ali na stopnicah salisburyške katedrale. To tudi ni strast do knjig kot predmetov. Knjige, ki so me spremljale skozi življenje, so mi sicer prirasle k srcu – kadar na svoji polici naletim na knjigo, ki je bila nekoč last mojih staršev, mi tu in tam zastane dih: golobje siva vezava *Ranjenega jelena* Davida Cecila (življenjepis pesnika Cowperja, v katerem Cecil izrazi svojo tankočutnost in očarljivost); pikčaste rdeče rjave Chapmanove in Hallove izdaje Evelyn Waugh, med katerimi se skriva manjši, umazano roza izvod *Vnovič v Bridesheadu* z avtoričinim posvetilom moji materi "z ljubeznijo od Evelyn", dragocena last, čeprav smo se na univerzi vsi pretvarjali, da je zaradi njene sentimentalnosti ne maramo; oranžno-beli ornamenti in *fleur-de-lis*, lilije, na *Freskah iz Firenc* Tancreda Boreniusa, prve knjige, ki mi je predstavila italijansko slikarstvo; Pegasus Herberta Jenkinsa o P. G. Wodehouseu (ker o založništvu nisem imel kaj dosti pojma in ker nisem poznal nobene druge knjige tega založnika, sem si

predstavljal, da je bil Herbert Jenkins nekakšen sodelavec Wodehousea, ki mu je bilo tu in tam dovoljeno napisati kak manj vznemirljiv odstavek); tri temno modra nadaljevanja Carlyleove *Francoske revolucije*; kostonjevo rjavi hrbti žepnih izdaj Conrada z dražljivo kratkimi naslovi – *Mladost*, *Zmaga*, *Nostromo* – in že takrat nekoliko nespodobnim naslovom *Črnc iz Narcisa*; avtobiografija Osberta Sitwella v treh nadaljevanjih, ki bralca popelje v svet nore, otožne ekstravagance; in nekoliko bolj oguljeni hrbti L. P. Hartleyja, še posebno tisto skrivnostno delo *Rakec in veter nica* (vezaj na hrbtu je zbledel). Tu so bili še stari rožnati Thackerayji – poleg *Semenja ničevosti* sem prebral le še njegove humoristične črtice in se spraševal, zakaj velja za pisatelja odrasle literature.

Vendar mi dragocene vezave niso veliko pomenile. Moj oče je nekoč po ugodni ceni kupil čudovito zbirko Swifta, a to je bila pozna pridobitev naše knjižne zakladnice in me ni prav nič mikala. To je bil neke vrste fetišizem. Nove knjige, ki so prihajale v hišo (večinoma kot izbori meseca knjižnega kluba), so se mi zdele manjvredne, saj so prispele skupaj s pošto, nikoli niso dosegle svetniškega statusa knjig iz knjižnice. Ta snobizem ni bil povsem neutemeljen. Le en ali dva naslova iz knjižnega kluba sta dosegla dolgoτραjen ugled – na primer *Violine sv. Jakoba* Patricia Leigha Fermorja – veliko del drugih avtorjev, kot so Rumer Godden, John Masters in R. C. Hutchinson (slednji je pisal še dolgo po vojni), pa je zbledelo v pozabo skupaj s podobnimi povprečno intelektualnimi uspešnicami. Tedaj so se mi vse zdele neberljive, pa ne zaradi kakšne preveč kritične mladostniške izbirčnosti; imel sem jih za šund, ne da bi prebral eno samo besedo, tudi zato, ker je bilo moje članstvo v knjižnem klubu velikodušno božično darilo strica Franka, za katerega je veljalo, da nima nobenega okusa za književnost.

A tudi jaz ga nisem imel. Očarljivo lahkotne avtorje, kot je E. M. Delafield – *Na kolena, hvali Boga, Kaj je ljubezen?*, *Dnevnik podeželske dame* – sem prebiral z velikim veseljem, če so le odslužili svoj čas na knjižnih policah. Soseba, polkovnikova žena, me je nekoč med tekmo kriketa zasačila zatopljenega v *Na kolena, hvali Boga*; prebrala je nekaj strani in mi knjigo z zaničevanjem zalučala nazaj, rekoč “To pa že ni za fante!” in namignila, da bi se bolj spodobilo nastavlјati žogici na igrišču. Prenerodno bi bilo takrat razlagati, da mi je kriket pravzaprav zelo všeč in da prav rad prebiram tudi robate pustolovske zgodbe, od Hentyja do Bulldoga Drummonda (Jamesa Bonda še ni bilo na prizorišču), da pa sem kot mnogi strastni bralci v mladih letih brez predsodkov in z velikim tekom prebiral vse, ne samo knjige, pač pa tudi besedila na škatlah kosmičev, kozarcih z omako, avtobusnih vozovnicah in železniških predpisih. Ideja,

da lahko izbira knjig, tako kot izbira obleke ali glasbe, določi človeka kot osebnost, mi je bila tuja. Tako kot nisem mogel (in nisem hotel) preprečiti svojim očem, da bi zaznale neprijetne prizore ali zoprne ljudi, tako se tudi nisem hotel omejevati glede tega, kaj sem bral, ne glede na zvrst romana in ne glede na politična ali filozofska prepričanja.

Prav ta pogoltnost in samozadostnost resnične bralske strasti je tisto, kar bralca pripelje v navskrižje s tistimi, ki ne delijo njegove strasti, in ki ga tudi postavi pred topove sodobne literarne teorije. Strast do knjig kot do svetih predmetov, prepredenih s spomini na dom in otroštvo, je omejena strast, ki jo je mogoče gojiti tudi do drugih utrinkov iz mladosti: do vrta, slik na stenah, prve najljubše radijske postaje, obiskov kina, športnih prireditev, cerkve ali sinagoge. Podobno velja za strast do določene vrste čtiva, ki je lahko le podaljšek zelenega načina življenja ali uvod vanj; sprva je le nejasna sanjarija, ki pa postopoma postaja bolj in bolj izoblikovana in pripelje do povsem praktičnih odločitev: posebno nagnjenje k pomorskim zgodbam vzbudi navdušenje za plovbo in naposled do življenja na morju. Takšno branje je le dodatek k življenju, je vpliv, ki bi imel enako moč skozi kateri koli drug medij, denimo film.

Prava bralska strast sega globlje in širše; svojo žrtev prepriča, da je moč znanje in izkušnje najbolj neposredno, najbolj zanesljivo in najbolj dolgoročno osvojiti prav preko potiskanih strani. To velja tako za tehnične knjige o tem, kako narediti *soufflé*, zavezati vozal ali krmariti ladjo, kot za dela domišljije – poezijo, prozo in filozofijo. Nizanje besed na strani knjige bolj kot kateri koli drug medij ponuja avtorju priložnost, da v miru zbere svoje misli in jih neomadeževane z blebetanjem zunanjega sveta prelije na papir. Nato jih bralec nedotaknjene vsrka v vase, posveti se jim in jih naposled shrani, tako v časovnem kot v moralnem smislu. Izmenjava poteče v popolni tišini, brez besed, in je ekskluzivna. (Čeprav je menda tiho branje šele nedaven izum, mislim, da to odnosa med avtorjem in bralcem ne spremeni kaj prida.) Lahko bi rekli, da je ta prenos podoben tistemu med dvema računalnikoma brez virusov, ampak s tem bi bralski akt ponižali. Kajti ves čar srečanja avtorja in bralca, kot ga razume strastni bralec, je v soočenju dveh sodelujočih agentov. Drug za drugega vesta, k čemu stremita. To sicer ne pomeni nujno, da nalogo izpolnjujeta do popolnosti. Slab avtor je lahko neroden ali sentimentalni; svoje besedilo lahko slabo organizira ali izpusti napačne odlomke. Vendar ima pred očmi določene cilje, in če jih ne doseže, je to zato, ker mu manjka nadarjenosti ali ker se ni dovolj potrudil. Nič zunanjega ne more pokvariti njegovega načrta. In enako velja za bralca: lahko je nezbran ali neumen, tako da ne bo razumel prebranega. Če obtiči v knjigi, je to ali njegova ali avtorjeva

krivda. V samem mediju pa ni nobene ovire, ki bi nam stala na poti do razumevanja in užitka. V splošnem imamo zato občutek, da od knjige dobimo le najboljše; če smo zmedeni, zdolgočaseni ali nejevoljni, knjigo preprosto zalučamo v stran in se lotimo druge.

Vse naštetu pa je po mnenju sodobnih literarnih teoretikov nesmisel. (Ne bom se spuščal v razlikovanje med posameznimi teorijami, deloma zato, ker o tem nisem dovolj poučen, in deloma zato, ker je glavna os kritike skupna večini od njih.) Postmodernistični teoretiki trdijo, da je vsakršno enostavno razmerje med avtorjem in "njegovim" besedilom le iluzija; vsak tak odnos je namreč zmes različnih, bolj ali manj predelanih, celo nezavednih vplivov. Napačno je avtorju pripisovati izvornost ali namen; besedilo v nekem trenutku preprosto vznikne in njegovo popotovanje se s tem šele začne, kajti vsako branje ga nekoliko spremeni, in četudi bi avtorja počastili s čim takim, kot je namen besedila, bralcu nikakor ne bi mogli priznati, da ga je kadar koli razumel. Tako kot za vse drugo v življenju velja tudi za besedilo, da se nenehno spreminja, neprestano teče. Užitek v branju je podoben skoku v reko, v "isto" vodo, ki je nekoliko višje tekla mimo prstov avtorja, a se je vzdolž struge obarvala z algami, rastlinjem in rečnimi živalmi ter torej v nobenem pravem pomenu ni več ista.

Omenjena teorija je omamna, človeka zmede in je obenem tudi pripravno pribežališče za razočarane marksiste. Buržuji, tako neusmiljeno zmagoslavni v poslovnem svetu, so na poligonu književnosti še vedno nebogljeni, tam jih je še vedno mogoče dražiti in jim razkrivati zmotnost njihove *napačne zavesti*.

Vendar se ta teorija ujame v neskončni regres; če ne moremo govoriti o tem, kaj je hotel povedati Wordsworth, kako potem lahko govorimo o tem, kar je hotel povedati Derrida? Kakšno istovetnost in kontinuiteto pravzaprav sploh lahko najdemo v svetu? Če Coleridgeeva pesnitev *Kubla Khan*, ki jo lahko beremo danes, ni tista ista pesnitev *Kubla Khan*, ki je Coleridge ni uspel dokončati zaradi nenadejanega obiska iz Porlocka, potem tudi jabolko, ki sem ga kupil včeraj, danes ni več isto jabolko. In če že govorimo o razlikah, potem tudi ni kaj dosti razlike med dekonstrukcijo enega in drugega teksta. Če je vsako besedilo v resnici le delček neskončnega toka intertekstualnosti, kako potem lahko ločimo bolj intertekstualna besedila od manj intertekstualnih, bolj originalna od manj originalnih? Če je vse izpeljano iz nečesa drugega, kako lahko potem govorimo o razliki med izvornim delom in prevodom, dramatizacijo ali reprodukcijo? Literarni teoretik, ki vztraja pri taki teoriji, v isti sapi ukinja svojo glavno nalogo, to je razlikovati med takšnimi in drugačnimi deli. Ta beg od komparativistike ohromi teoretika skoraj na vseh področjih

njegovega dela. Za primer vzemimo Shakespearova dela: ta so (zaradi piratskih kopij, slabih ponatisov, skrajšav, priredb za gledališče) izrazito spremenljiva; a če bi iz tega sklepali, da so vsa besedila tako nestanovitna, potem bi povsem spregledali dejstvo, da so nekatera dela dejansko veliko bolj stanovitna od drugih.

Ali je odnos avtor-besedilo-bralec res tak brezoblični tok naključnih reči? Ne moremo mimo dejstva, da sta na obeh koncih tega odnosa dva človeka, posameznika. Biti sodelujoči agent v tem odnosu ne pomeni biti nedotakljiv za vplive drugih (Je kdaj kdo tak sploh obstajal? Bi tak človek lahko obstajal in komuniciral z drugimi?), ampak – kar je veliko preprosteje in veliko manj ambiciozno – pomeni biti sposoben misliti z lastno glavo in odigrati vlogo (pisatelja ali bralca), ki ti nedvomno pripada. To lahko odigraš dobro ali slabo; lahko izpolniš pričakovanja in ustrežeš vsem zahtevam, lahko ti spodleti ali pa to preprosto odkloniš. Na vsak način pa je to tvoja odločitev, in če si prepričan jezuit ali pa ameriški marinec, boš ravnal po svoje in nihče ne more predvideti tvojih dejanj. Natančno takšen je pisatelj, četudi je dolgočasen, ustrežljiv tip. In tudi bralec je takšen, čeprav ne bere drugega kot grozljivke in romance. Človek lahko piše ali bere pod celo vrsto različnih vplivov, k temu ga lahko celo kdo prisili, na primer politična stranka ali verska skupnost. Vendar se človek vsemu temu lahko tudi upre. In ker je branje tako intimno početje, lahko, čeprav pod prisilo, v zasebnosti lastnih misli bralec razmišlja po svoje. Ko se zavemo možnosti in moči glasnega upora ali tihe nepokorščine, ne moremo več zanikati obstoja neodvisne ustvarjalne volje. Na tem mestu nam ni treba razmišljati, kako svobodna je ta volja, dovolj je že to, da ji priznamo neodvisnost. Da bi nekoga imeli za ustvarjalnega soudeleženca v odnosu avtor-besedilo-bralec, je dovolj že to, da je sposoben neodvisnega delovanja, nepokorščine. Splet okoliščin in vplivov, ki je pripeljal do te nepokorščine, niti ni tako pomemben.

Sodobne literarne teorije v vseh svojih različicah in podrazličicah analiziranja besedil niti niso toliko strelili v prazno, pač pa se zadev lotevajo z napačnega zornega kota. Pisatelj in bralec sta osebi z voljo in nameni; daleč od tega, da bi bila ujeta v vrtnice naključnih dogodkov in dejanj, nad katerimi nimata nobenega nadzora. Tudi če skušamo zatreti samosvojost in oponašati druge, se v nas oglasi tisti neuničljivi jaz, ki je pripravljen braniti svojo integriteto tudi pri še tako banalnih sodbah, kot je “Ta knjiga mi ni bila preveč všeč. Tisto dekle pač ni bilo prepričljivo.”

Res je, da Shakespeara danes razumemo drugače, kot so ga razumeli bralci prve izdaje leta 1623. Če ne drugega, se nam zdi težko razumljiv zaradi zahtevne sintakse in jezika – nekatere besede so zastarele, nekatere

imajo danes drugačen pomen. A bilo bi nesmiselno reči, da ga zaradi tega danes beremo drugače. Beremo ga težje, tako kot Nemci težje beremo nemško.

V tem smislu je branje enako poslušanju. Lahko se zgodi, da kaj narobe slišimo, ker je govorčev glas prešibek ali ima premočen naglas. Lahko ga narobe razumemo, ker nam je njegovo globokoumno besedišče neznano, ker se izgubimo v poplavi njegovih besed ali ne ujamemo poudarka. Morda za to, da bi ga razumeli, nismo dovolj razgledani ali duhoviti. Kljub temu večino časa menimo, da svoje sogovorce povsem zadovoljivo razumemo; v vsakdanjem življenju si ne belimo glave s tem, ali znamo uspešno komunicirati z drugimi. Vendar reči, da razumemo sporočilo, seveda ne pomeni, da razumemo tudi govorca kot osebo – saj tudi ne trdimo, da poznamo najgloblje občutke svojega prijatelja motorista samo zato, ker razumemo njegove motoristične manevre.

Je pa branje izboljšana različica poslušanja, saj ima že vgrajene možnosti za nastavitev hitrosti in vnovično predvajanje. Besedilo lahko le preletimo ali pa si vzamemo čas in pretehtamo vsako besedo; stran, ki smo jo ravnokar prebrali, lahko preberemo znova; lahko se vrnemo k prvem poglavju, da bi se spomnili, kako se je zgodba začela; lahko tudi preskočimo na konec in preverimo, ali smo uganili razplet. Pri pogovoru je takih priložnosti znatno manj; kaj takega bi recimo lahko pričakovali med detektivi, ki znova in znova poslušajo posnetek ugrabiteljeve zahteve za odkupnino ali v podobnih resnih situacijah, ko gre za življenje.

Drži pa tudi, da je Shakespeare danes težje razumljiv še zaradi drugih stvari, ki so se s časom spremenile: osrednje teme nekaterih dram dandanes niso več tako pomembne – na primer čaščenje kraljev kot bogov. Bralec potrebuje dobro mero domišljije, če se hoče vživeti v *Riharda II.* Če mu to ne uspe in se mu zdi drama prezapletena ali celo nekoliko neumna, je po mojem mnenju pač ni dobro razumel, vsekakor pa temu ne moremo reči “drugačno branje”. Prevod ali uprizoritev Čehova, ki zabriše ironijo ali prenapihne sentimentalnost, je preprosto napačno zastavljena; enako kot preveč religiozna interpretacija Kafke. In prav to je naloga teoretikov in kritikov – da ljudem, ki se na ta način motijo, povedo, da se motijo.

Kako pa je s tistimi primeri, ko današnji bralec v delu najde nekaj, česar niti avtor sam ni zavestno položil tja, ker je na primer pisal pred več stoletji? Kaka tema ali zvižajna domislica lika, ki jo je avtor imel za samoumeven del človeške narave, se nam danes, z razdalje, zdi le rezultat takratne družbe, njene razslojenosti, kolonializma ali predsodkov glede spola, denimo.

V takih primerih se zdi umestno reči, da danes beremo knjigo drugače kot avtor in njegovi sodobniki. A če potegnemo vzporednico s podobnimi

primeri iz današnjih dni, kjer med pisanjem in branjem ni časovnega zamika – recimo tematizacija žensk v romanih Kingsleyja in Martina Amisa –, sem prepričan, da kaka zagrizena feministka ne bo rekla, da je romane brala drugače od avtorjev; rekla bo, da “sta oče in sin Amis zaslepljena moška šovinista, ki sovražita ženske in se obnašata, kot da niso enakovredna človeška bitja”. Kritiki, ki se ne strinjajo z obravnavo ženskih likov v teh knjigah, pa tudi pri Lawrenceu, Hemingwayu ali v *Ukročeni trmoglavki*, se prerekajo z avtorji – in to je tudi njihova naloga. Kritič s tem ne spreminja enega teksta v drugega. Tolmačenje ni alkimija.

Po mojem mnenju teoretiki iz odnosa bralec-besedilo delajo nekaj veliko preveč čutnega. Kot da bralec v strastnem objemu besedila izgubi vso razsodnost, njegovi čuti v opoju otope, besedilo samo pa se razobliči od silne vneme tega srečanja. In kot da v tem zanosnem spoju ni prostora niti za kanček trezne presoje.

Pa res beremo na tak način? Ali ne drži, da tudi med najbolj zavzetim branjem ostane del uma neprizadet, v vsakem trenutku pripravljen podati svojo nepristransko oceno? Ali ni čar branja tudi v tem, da avtor z delcem besedila vedno nagovarja tudi tisti suhoparnejši, treznejši del bralca? Pisatelj lahko dragega bralca nagovarja neposredno, s šalami ali žalostinkami o svetu in o svojih likih. Pogovor med pisateljem in bralcem pa lahko steče tudi skozi pripovedovalca, ki skače po zgodbi naprej in nazaj, ter skozi vrsto drugih trikov, s katerimi avtorji že stoletja obračajo svoja dela na glavo. In tako kot pri vsakem pogovoru, so tudi tu čeri. En sogovornik je lahko bistrejši od drugega. Če je to pisatelj, se lahko poigrava z bralcem, ga vleče za nos z aluzijami, ki jim ne more slediti, ga draži z lastnimi predsodki, parodira njemu ljube žanre ali se norčuje iz same parodije. Po drugi strani lahko avtor v bralcu povsem odkritosrčno išče sočutno dušo in mu pomaga, kot je rekel dr. Johnson, preživeti in uživati življenje. Tu in tam se zgodi, da se avtor loti obeh pristopov hkrati. Ko je Laurence Sterne zagotovil svojemu knjigotržcu Thomasu Becketu, da bo njegovo *Sentimentalno popotovanje* “izvirno delo, v katerem bo vsak našel nekaj zase – kot bodo dokazali najrazličnejši bralci”, je s tem gotovo mislil, da bo *Sentimentalno potovanje* ustreglo najrazličnejšim okusom in obenem vse te številne bralce potegnilo za nos. Izkazalo se je namreč, da je zgodba v hipu pritegnila tako sentimentalneže kot cinike, ob tem pa še postmodernistične kritike, ki so občudovali Sternevo predelavo tega romantičnega žanra. Postmodernisti se z Johnsonom v en glas posmehujejo naivni grofici Mary Monckton, ki je vztrajala, da so nekatera Sterneva dela “prav patetična”. Vendar imajo Johnson in postmodernisti le delno prav: vidijo ironijo, ki jo uboga Mary spregleda, a patetika in poetika sta

prav tako tam – tako kot sta v prizoru z Gertie McDowell iz *Uliksesa*. Joyce se je, tako kot Sterne, trudil ujeti oboje in to pričakuje tudi od bralca. Tako kot raznovrstne druge oblike dvojnosti v literarnih delih je tudi tu na delu vključujoči, ne izključujoči “ali”.

Seveda pa nekateri literarni triki delujejo le, če se bralec pusti potegniti za nos. Ko na koncu *Umora Rogerja Ackroyda* Agathe Christie pripovedovalec sam prizna, da je morilec, prevaranemu bralcu ne preostane drugega kot priznanje, da si ga je pisateljica prav elegantno privoščila. Po drugi strani pa se zgodi, da avtor sredi pripovedi zgodbo prekine z razpredanjem o psihologiji ali kapitalizmu, kot to naredi Balzac, ali pa, tako kot Tolstoj, o mehanizmih zgodovine. Kaj takega nas lahko precej razjezi, avtorju bi najraje rekli, naj se končno že vrne k zgodbi – in če nas ne uboga, lahko še vedno preskočimo odlomek in skočimo naprej, tako kot tudi pri poslušanju preslišimo dolgočasne dele in odpremo ušesa spet takrat, ko sogovornik načne kako zanimivo temo.

In tudi če se v svoji bralski hladnokrvnosti ne samo prerekamo z avtorjem, ampak celo razkrinkamo njegove namene – tudi v tem primeru po mojem mnenju ne gre za drugačno branje. Kajti če trdimo, da smo razkrinkali avtorjeve predpostavke, domneve o svetu, ki jih je delil s svojimi sodobniki in s katerimi se mi ne strinjamo, moramo te domneve najprej dodobra razumeti – denimo položaj žensk v romanih Jane Austen ali pomen imperija pri Kiplingu. Sodobni teoretiki pogosto pozabijo, kako veliko nam pri tem razumevanju pomaga prav avtor sam. Kipling in Jane Austen se povsem zavedata tem svojih zgodb, obravnavata jih jasno in glasno, razpredata jih s pomočjo vseh besed in dejanj svojih likov. Ženske brez priložnosti za zaposlitev, iskanje ustreznega moža, zvestoba dolžnosti za vsako ceno – vse to nas lahko razburja, a če te teme izpostavimo, besedilom nismo dodali nič novega. Če pa besedilu dodamo kaj, kar obstaja samo v naših glavah, potem je verjetno, da beremo narobe. Preden lahko rečemo, da smo avtorja spregledali, se moramo knjige lotiti na pravi način, tako kot si jo je zamislil avtor.

A zakaj smo z našega prijetnega sprehoda med knjižnimi policami zašli k tako težkim razmislekom? Kaj ima dobrovoljno listanje knjižnega molja skupnega z grozljivim seciranjem literarnega teoretika? Menim, da je odgovor naslednji: zablode literarnih teoretikov izvirajo iz domneve, da je knjižni molj povsem neškodljiv – pa ni, ni samo dobrodušen zbiratelj. Branje se razlikuje od drugih hobijev. Navdušen filatelist, na primer, ne verjame, da z zbiranjem mongolskih in ne maroških znamk vpliva na usodo teh dveh držav; ljubitelj golobov si ne domišlja, da obvlada skrivnosti letenja; nenasitni bralec pa v svoji spokojni samoti začne verjeti nekaj

podobnega. Samega sebe začne dojemati kot misleče, čuteče središče vesolja; nobena sodba ni tako pomembna kot njegova, besedilo ni doseglo svojega cilja, ni *živelo*, dokler se ni razkrilo njegovim očem. V primerjavi z njim je avtor le droben monogram, le ubogi možicelj v čolničku svoje domislice, ki komaj zavesten plove na ogromnih valovih svoje dobe, ne da bi prav vedel, kaj počne – in velikokrat sploh ni sam. S kakšno radostjo se teoretiki oklenejo tistih redkih primerov, ko mlajše generacije ne opazijo pomoči, ki jo je avtor prejel od žene, urednika ali sestre. Mar ni Harriet Taylor napisala glavnih odstavkov Johnu Stuartu Millu? Ali ni Zelda poskrbela za Scottov ustvarjalni zanos? Kaj ni Ted Hughes kradel Sylvii Plath? Pa Dorothy in William Wordsworth ...?

Do nedavnega se o tem ni govorilo javno. Avtor je sedel na svojem prestolu, se muzal in užival v nezasluženem ugledu. Zdaj pa, tako pravijo, je prišel bralčev čas; ogreva se, prevzel bo oblast. Končno je postalo jasno, da bralec, preprosto zato, ker živi pozneje, ve več. Tako kot znanstvenik v tisti lažno skromni metafori Bertranda de Chartresa in sira Francisa Bacona je bralec morda res pritlikavec, a je pritlikavec na ramenih velikanov, je izobražen, prefinjen pritlikavi pametnjakovič. Presenetljivo soglasna sodba obstaja med sicer večno sprtimi zagovorniki Leavisa in Derridaja, in sicer, da je prava umetnost branje, da se vsa umetnost dopolni v branju.

V svoji razpravi *Nacionalizem* Elie Kedourie opisuje, kako so v prvi polovici 19. stoletja nova revolucionarna nacionalistična gibanja razvnela strasti mladeničev:

Književnost in filozofija sta odprli vrata plemenitejšemu, resničnejšemu svetu, svetu, bolj resničnemu in bolj razburljivemu od dejanskega sveta; s časom so se meje med namišljenim in pravim svetom zabrisale in vsake toliko časa povsem izginile. Kar je bilo mogoče v knjigah, je moralo postati mogoče tudi v resničnosti. Branje je postalo politična, revolucionarna dejavnost. In tako je mnogo mladih mož prešlo od pisanja pesmi k izdelovanju peklenskih strojev; tako je Adam Mickiewicz v poetičnem opoju rotil Boga za vesoljno vojno, ki bi znova osvobodila Poljsko. Politika je bila resnično razburljiva, tako kot čudovite teorije Schellinga in Fichteja. Nepomembna provincialna mesteca, kjer se nikdar nič ne zgodi, zaprašene knjižnice, suhoparne predavalnice – vse to se je naenkrat spremenilo v oder, na katerem se je odvijala skrivnostna, neustavljivo privlačna igra, skrivalnica, v kateri nič ni bilo tako, kot se je zdelo, in kjer je vse žarelo v čarobnih barvah romanc.

V zadnjem stoletju in pol se je zvrstilo toliko revolucij, da je ta žar ugasnil in se je opojni prepil polegel. Zamenjalo ju je nekaj še bolj nenavadnega. Bralec je postal Vladar sveta, in to iz domačega naslanjača. V

svetu navidezne resničnosti je biblioman kralj. Medtem ko računalniški navdušenec klepeta s svojimi globalnimi sovaščani, pa on, ne več Dragi bralec, ampak Neobrzdani bralec, Lector Imperator Maximus, preureja veselje po svoje.

Žal je vse to le fantazija, kot je bila fantazija tudi za mlade revolucionarje, ki so leta 1848 naposled treščili ob skale resničnosti. Kajti v resnici je besedilo še vedno tam, nedotaknjeno, sicer nekoliko prašno, morda nekoliko pogriženo od zoba časa, a še vedno natisnjeno, nespremenljivo. Avtor pa medtem leži na tleh kot nepremičen, na videz mrtev velikan in pritlikavci se plazijo po njegovem spečem telesu, čezenj mečejo male mreže, z malimi sulicami ga zbadajo, zvezali so mu roke in noge. A nič ne pomaga – velikan se prebudi, zazeha, se pretegne in nitke popokajo, količki poskačejo iz zemlje. Znova preberemo *Kralja Leara*, *Preludij* ali *Pusto hišo* in pozabimo na vse ostalo.

Prevedla Špela Brecelj