



*Margaret Atwood*

## **Večni trikotnik: pisatelj, bralec in knjiga kot posrednica**

To temo želim odpreti s pogovorom o posredovalcih. Posredovalec se vedno znajde na območju trikotnika – vanj pa so vpeti pošiljatelj sporočila, njegov prinašalec, bodisi v človeški bodisi neorganski obliki, in prejemnik. Zamislite si torej trikotnik, vendar ne enakostraničnega, bolj lik, ki je podoben na glavo obrnjeni črki V. Pisatelj in bralec sta na obeh daljših stranicah, le da manjka povezovalna črta. Med njima – zgoraj ali pa spodaj – je tretja točka, ki jo predstavlja zapisana beseda ali besedilo ali knjiga, pesem ali pismo, kar koli od tega. Ta tretja točka je edino stičišče med drugima dvema. Ko sem še poučevala, sem svojim študentom večkrat položila na srce: “Spoštujte knjižno stran. Drugega nimate na voljo.”

Pisatelj se sporazumeva prek knjižne strani. Prek nje pa komunicira tudi bralec. Pisatelj in bralec se sporazumevata samo s pomočjo knjižne strani. To je eden osnovnih silogizmov pisanja. Pustimo faksimile pisatelja, ki nastopi v televizijskem šovu, v časopisnih intervjujih in podobnem – te reči ne bi smele imeti nobenega vpliva na dogajanje med vami, bralcem, in stranjo, ki jo berete in na kateri vam je nevidna roka pustila znake, da jih razvozlate, podobno kot je eden od Le Carréjevih mrtvih vohunov Georgeu Smileyju zapustil z vodo prepojen čevelj in v njem zavojček. Vem, da je to za lase privlečena primerjava, a je hkrati začuda ustrezna, kajti bralec je med drugim prav tako nekakšen vohun. Vohun, zalezovalec, nekdo, ki ima navado stikati po tujih pismih in dnevnikih. Tudi Northrop Frye je namignil: bralec ne posluša, temveč prisluškuje.

Dotlej sem večinoma razmišljala o pisateljih. Zdaj so na vrsti predvsem bralci. Rada bi postavila nekaj vprašanj. Prvič: za koga piše pisatelj? Drugič: kaj je namen knjige – oziroma njena dolžnost – v njeni umeščenosti med piscem in bralcem? Kaj naj bi, po pisateljevem mnenju, pravzaprav napravila? In nazadnje tretje, iz drugih dveh izhajajoče vprašanje: kje je pisatelj, ko bralec bere?

Če ste eden tistih, ki imajo navado prebirati tuja pisma in dnevnike, boste takoj izstrelili odgovor: ko berete, *avtorja ni v sobi*. Če bi bil, bi se bodisi pomenkoval z vami ali pa bi vas zasačil.

Komu na ljubo torej piše pisatelj? Ko gre za pisce dnevnikov, z vprašanjem ni težav. Odgovor se le redko glasi, *za nikogar*, kar je obenem zavajajoče, saj zanj ne bi izvedeli, če ga avtor ne bi vtaknil v knjigo, v kateri ga lahko preberemo. Vzemimo primer avtorja dnevniških zapisov, doktorja Glasa iz istoimenskega, sijajnega romana Šveda Hjalmarja Söderberga iz leta 1905:

Sedim pri odprtem oknu in pišem – komu na čast? Nobenemu prijatelju ali ljubici. Še sebi komajda. Danes ne preberem, kar sem napisal včeraj, niti ne nameravam tehle vrstic brati jutri. Pišem zgolj zato, da se moja roka premika, moje misli pa tečejo, kot jim je drago. Pišem, da bi premostil uro nespečnosti.

Prepričljiva pripoved, *res* dovolj prepričljiva – bralci ji zlahka verjamejo. Ampak v resnici – tisti resnici, ki tiči za videzom – ne gre za zapis doktorja Glasa in ne drži, da ta ni namenjen nikomur. Vrstice je napisal Hjalmar Söderberg in namenjene so nam.

Pisec leposlovja, ki ne piše za nikogar, je redkost. Celotni liki, ki pišejo namišljene dnevnike, si večinoma predstavljajo, da jih bo nekdo prebral. To velja tudi za protagonista romana Georgea Orwella *1984*, ki sem ga brala v svojih mladih letih, kmalu po izidu (1949). Kot vemo, se godi v mračni prihodnosti totalitarnega režima, pod vladavino Velikega brata. Glavni junak, Winston Smith, v izložitvi trgovine z odpadnim blagom opazi prepovedan predmet, “prazno knjigo v kvartnem formatu, z rdečim hrbtnom, marmoriranimi platnicami in z gladkim, smetanastim papirjem. Prevzame ga želja, da bi jo imel, kljub nevarnostim, ki bi si jih s tem napravil. Je kje kakšen pisatelj, ki ga ne bi zgrabilo podobno poželenje? In se ne bi pri tem zavedal nevarnosti – zlasti, da se razkrinka pred drugimi? Če ti namreč pride v roke prazen zvezek, še sploh, če ima liste smetanaste barve, te bo popadla želja, da bi ga popisal. Prav to stori Winston Smith, s pravim peresom in črnilom, kakor očarljivemu papirju pritiče. Potem pa vznikne vprašanje:

Komu na ljubo, se je nenadoma vprašal, piše ta dnevnik? Prihodnosti, še nerojenim ... Takrat ga je prvič spreletelo, kako neznanske reči se je lotil ...

Običajna pisateljska zadrega: kdo bo bral, kar pišeš, zdaj ali kadar koli? Koga si želiš za svojega bralca? Winston Smith je najprej sam svoj bralec –

obhaja ga zadovoljstvo ob zapisovanju lastnih prepovedanih misli. Ko sem bila še najstnica, me je opis Smithove nepopisane knjige silovito privlačil. Tudi sama sem poskusila pisati tak dnevnik, a se je stvar izjalovila. Po zlu je šla, ker si nisem zmogla zamisliti bralca. Nisem marala, da bi še kdo drug bral moj dnevnik – dostopen naj bi bil samo meni. Jaz pa sem že poznala reči, ki bi jih lahko zapisala vanj, v glavnem jamrarije, in čemu bi se torej trudila? Zdelo se mi je zguba časa. Marsikdo pa meni drugače. Nešteto je dnevnikov, večinoma nepomembnih, nekaterih pa znamenitih, ki so jih zvesto hranili dolga stoletja, vsaj tista, ko so ljudje pisali s peresom na papir. Komu na ljubo je pisal Samuel Pepys? Ali Saint-Simon? Ali Ana Frank? Tovrstna pričevanja o resničnem življenju imajo primes čarobnega. Že zgolj zato, ker so se ohranila, prišla v naše roke, so videti kakor nepričakovano dostavljen zaklad; ali kakor vstajenje od mrtvih.

Te dni vendarle kar uspešno pišem dnevnik, a še najbolj iz samoohranitvenega vzgiba, saj vem, kdo ga bo bral: jaz sama, čez kakšne tri tedne, kajti v glavnem pozabljam, s čim se ukvarjam sproti. Starejši ko si, bolj se te tiče Beckettova drama *Poslednji Krappov trak*. Krapp iz leta v leto snema dnevnik na trak. Njegov edini bralec – oziroma poslušalec – je on, ki si vrti drobce posnetkov o svojem preteklem življenju. Sčasoma se čedalje teže poistoveča s svojimi nekdanjimi jazi. Podobno je kot v slabi borznikovi šali o alzheimerjevi bolezni – vsaj nove ljudi srečuješ, če nič drugega –, le da so ti novi znanci ti sam, v Krappovem primeru in vse bolj tudi v mojem.

Osebni dnevnik je v okviru odnosa pisatelj–bralec najbolj minimalističen od zapisov, saj naj bi šlo v tem primeru za isto osebo. Obenem je tudi najintimnejša od oblik. Tej po mojem mnenju sledi pismo: en pisec, en bralec, zaupnost, ki jo delita. “To je moje pismo svetu, / ki pa meni nikdar ni odpisal,” je dejala Emily Dickinson. Seveda bi morda dobila kakšen odgovor, če bi svoje pismo odposlala. Toda bralca oziroma več kot enega, je kljub temu imela v mislih, nemara v prihodnosti; svoje pesmi je skrbno shranila in jih celo sešila v knjižice. Njeno zaupanje v obstoj, da ne rečem pozornost, prihodnjega bralca je bilo nasprotno obupu Winstona Smitha.

Pisateljji so se seveda nemalokrat zatekli k pismu kot formi, vstavljali pisma v pripoved in v nekaterih primerih iz njih gradili romane, kakor Richardson v *Pameli*, *Clarissi Harlowe* in *Gospodu Charlesu Grandisonu* ter Laclos v *Nevarnih razmerjih*. Namišljena izmenjava pisem med posameznimi osebami v bralcu vzbuja zadovoljstvo tajnega agenta, ki prisluškuje omrežju: v pismih je neposrednost, kakršne pretekli čas ne omogoča, laži in zvijačnosti likov pa je mogoče zasačiti *in flagrante delicto*. Oziroma si tako vsaj predstavljamo.

Vse od izuma pisave pa so z zapisi povezane tudi nezgode. Odkar se besede zapisujejo, pripadajo otipljivi stvarnosti in morajo kot takšne prevzeti nase tveganje. Kraljevo pismo, katerega vsebine sel ne pozna, in ga dostavijo na napačen naslov, zaradi česar je nedolžna oseba obsojena na smrt – to ni samo motiv iz stare ljudske pripovedke. Ponarejena pisma, pisma, ki zatavajo in nikdar ne prispejo na cilj, pisma, ki jih uničijo ali pridejo v neprave roke – a ne samo to, ponarejeni rokopisi, knjige, ki se izgubijo in jih ne prebere nihče, knjige, ki padejo v roke tistih, ki jih ne preberejo v duhu, v kakršnem so napisane, ali pa to sicer storijo, a jih še vedno globoko zavračajo –, vse te zmešnjave, napake, nesporazumi in zlonamerna dejanja so se zgodila že ničkolikokrat in se še vedno dogajajo. Na seznamih ljudi, ki jih diktatorski sistemi vzamejo na piko, zaprejo v ječo in umorijo, je vedno lepo število pisateljev, katerih dela so – očitno – prišla v roke napačnim bralcem. Krogla v tilnik je izredno slaba kritika.

Toda vsako pismo in vsaka knjiga imata bralca, ki sta mu namenjena, svojega pravega bralca. Kako ju torej dostaviti njemu? Winston Smith med pisanjem dnevnika ugotovi, da mu ne zadošča, če ga bere samo on. Izbere si svojega idealnega bralca – uradnika O'Briena, ker se mu zdi, da pri njem opaža znamenja prekucuštva, podobna njegovim lastnim. O'Brien, kakor meni, ga bo razumel. V tem se ne moti: njegov ciljni bralec ga res razume. O'Brien je pri sebi že prej premleval, kaj se podi po glavi Smithu, vendar z mislijo, da bi pripravil protiudarce, kajti O'Brien je član tajne policije in dobro ve, da je Winston izdajalec režima. Siromaka zatem aretira, nato pa uniči njegov dnevnik kot tudi njegov um.

O'Brien je negativna oziroma demonska različica zglednega odnosa "pisatelj–ljubi bralec", v kakršnem je v knjigo zatopljeni bralec kajpada natančno tisti, ki mu je namenjena. Novejšo verzijo demonskega bralca je ustvaril Stephen King, ki se je specializiral za skrajno paranojo – in si kot poznavalec blaznežev za vse okuse v knjigi *Misery* izmislil tudi takšnega, ki je pisan na kožo pisateljem. Pisec solzavih romančkov, v katerih nastopa trpeča deklica Misery, pade v kremplje nore bolničarke, ki se razglasi za njegovo "največjo oboževalko". Ob tej izjavi bi veterani podpisovanja knjig pri priči vedeli, da je napočil trenutek za pobeg skozi straniščno okno, naš junak pa tega ni zmožen, kajti postal je invalid v prometni nesreči. "Največja oboževalka" ga hoče prisiliti, da bi napisal knjigo o Misery izključno zanjo. Kot se mu posveti, se ga namerava takoj nato znebiti, da bi si njegovo knjigo prisvojila samo zase. Gre za verzijo motiva o sultanovem labirintu, ki je bil med drugim uporabljen tudi v *Fantomu iz opere*: pokrovitelj umetniškega dela namerava umoriti njegovega stvaritelja, da bi postal edini imetnik njegovih skrivnosti.

Nič manj neprijetno ni, kadar bralec pomeša besedilo in njegovega avtorja: tovrsten bralec hoče črtati vmesni člen in se v svojem pohlepu po besedilu polastiti konkretnega pisatelja. Morda se nam zdi preveč samoumevno, da besedilo obstaja kot sredstvo sporazumevanja med piscem in bralcem. Namreč, ali ne učinkuje kot krinka, celo ščit – zaščita? V drami *Cyrano de Bergerac* nastopi nosat pesnik, ki se pred junakinjo, ki jo ljubi, dela, da je nekdo drug – vendar prav on piše prepričljiva pisma, s katerimi osvoji njeno serce. Knjiga kot oblika potemtakem izraža lastna čustva in misli, pri čemer zakriva osebo, ki jih je skovala. Razlika med *Cyranojem* in knjigami na sploh je v tem, da *Cyrano* v igri da duška svojim čustvom, v drugih primerih pa misli in čustva iz knjige niso nujno enoznačni z avtorjevimi.

Ampak pisatelj mora postulirati bralca, in vedno tudi ga, kljub nevarnosti, ki jo utegne predstavljati zanj. Predpostavi njegov obstoj, redkokdaj pa si ga tudi izrecno predoča – razen svojega prvotnega bralca, morebiti tistega, ki mu je namenjeno posvetilo: *Za W. H.* ali *Moji ženi* itd. oziroma skupini prijateljev in urednikov, omenjenih v zahvali. Z izjemo teh ostaja bralec velika neznanka. Emily Dickinson o tem takole:

Nihče sem! Kdo si ti?

Si – prav tako – Nihče? ...

“Nihče” je avtorica, bralec pa je tudi Nihče. V tem smislu so vse knjige anonimne in enako velja za vse bralce. Branje in pisanje – v nasprotju z igranjem vlog in obiskovanjem gledališča – sta dejavnosti, katerih predpogoj je mera samote, celo mera molčečnosti. Menim, da Emily Dickinson uporablja izraz “Nihče” v obeh pomenih – z njim označuje nepomembnega človeka, obenem pa tudi nevidnega in nikoli spoznavnega pisatelja, ki naslavlja nevidnega in nikoli spoznavnega bralca.

Če je avtor Nihče, naslavljajoč bralca, ki je prav tako Nihče – tega hinavskega bralca, ki je njegova podoba in njegov brat, kot je pripomnil Baudelaire –, kje potlej vstopita puščobni Nekdo in občudujoča Čreda?

Objava spremeni vse. “Delali bodo reklamo,” je posvarila Emily Dickinson, in kako prav je imela! Ko je knjižni katalog zunaj, domnevno bralstvo ne more več ostati pri eni osebi – prijateljici, ljubimcu ali celo posamičnem neznanem Nihčeju. Besedilo je objavljeno v določeni nakladi in bralec ni več zaupna oseba, en sam, tako kot ste posameznik Vi. Razmnoži se hkrati z izvodi knjige, in vsi ti Nihčeji nato sestavljajo bralsko občestvo. Če je pisec uspešen, postane Nekdo, množica bralcev pa postane njegova občudujoča Čreda. Ampak levitev iz Nihčeja v Nekoga

ni brez travm. Brezimni pisec mora vreči s sebe ogrinjalo nevidnosti in si nadeti plašč vidnosti – kakor je menda nekoč rekla Marilyn Monroe: “Če si nihče, ne moreš biti nekdo, razen če si nekdo drug.”

Potem nastopi dvom. Pišoči avtor in domnevni “dragi bralec” kot končni prejemek tega zapisa sta v odnosu, ki se kar precej razlikuje od odnosa med obsežno knjižno naklado in “bralstvom”. Dragi bralec je poedin – druga oseba ednine. Dragi bralec ste Vi. Ko pa se knjiga kot tudi dragi bralec pomnožita s tisoč, postane prva statistični podatek, Nihče pa izmerljiv; Nihče postane trg in se spremeni v neštevilno tretjo osebo množine – kar je čisto nekaj drugega.

Biti znan Njim je stanje, ki mu pravimo Slava. Odnos do slave in tega, da si slaven, se je med koncem 18. in koncem 19. stoletja korenito spremenil. Bralstvo v 18. stoletju je bilo domnevno izobraženo, imelo je okus; Voltaire, denimo, je v ovenčanosti s slavo videl poklon svojemu daru, in ne dejavnika z negativnim predznakom. Celo zgodnji romantiki niso imeli nič proti slavi, pravzaprav so po njej hrepeneli. “Trobenta Slave je stolp Moči, v katero je pihal častihlepni, in je srečen,” je v nekem pismu zatrdil John Keats. Toda do konca stoletja se je opismenil večji del javnosti, strah vzbujajoče meščanstvo, če ne omenjam množic, vzbujajočih še večji strah, in te odtlej določajo, koliko izvodov bo prodanih; založništvo je postalo kupčija, “slava” in “priljubljenost” pa soznačnici. Imeti majhen, ampak razsoden bralski krog je za pisca postala posebna dragocenost.

To stališče se je ohranilo še lep kos 20. stoletja. V delu Cyrila Connollyja *Sovražniki obljube* se izkaže, da se je treba pretiranega uspeha bati enako kot preštevilnih polomij. Mlad pisatelj se mora, med drugim, paziti lastnih potencialnih bralcev, kajti kot resen avtor si opravi, brž ko se zatečeš k tolažbi, da te imajo, ne glede na to, kar pravijo kritiki, radi vsaj oni. “Uspeh je najzahrbtnejši od vseh sovražnikov književnosti,” zatrdi Connolly. Nato navede Trollopa: “Uspeh je strup, ki ga smeš zaužiti kvečjemu pozno v življenju, in še takrat samo v majhnih količinah.” Če pripomnimo, da takšne reči izjavljajo samo uspešni ljudje, pa zveni neotesano. Ampak Connolly razlaga naprej. Uspeh razčleni na družbenega, kar ni preslabo, saj te oskrbi z gradivom; na poklicnega – spoštovanje kolegov umetnikov, kar je, v celoti gledano, dobra stvar; in na vsesplošnega, ki pa je resna nevarnost. Tudi slednjega razdeli na troje: pisatelj utegne postati priljubljen, ker je zabaven, iz političnih razlogov ali pa ker zna sočustvovati z ljudmi. Izmed teh je po Connollyjevem mnenju politični dejavnik najmanj usoden za umetnost, kajti politika je nestanovitna, zato nimaš dosti razlogov za samovšečnost. Duhovitež nima nič od resne kritike, kajti ta se ne ukvarja z njim; njegova usoda je, “da nadaljuje, dokler

se nekega dne ne prebudi in spozna, da zanj ne ve nihče”. Sočutni avtorji so v umetniškem pogledu najbolj ranljivi in Connolly pravi: “Ne ostre kritike ne prezir njim enakih ne brezbriznost izvrstnejših nimajo moči, da bi vplivali na tiste, ki so zajeli iz velikega srca trpečega človeštva in ugotovili, kakšen zlat rudnik je.”

Connolly ni bil edini, ki je razglabljal tako; v njegovem času – in tudi v mojem – se je med avtorji z umetniškimi stremljenji takšno stališče že povsem udomačilo. Vzemimo zgodbo Isaka Dinesena<sup>1</sup> *Mladenič z nageljnom*. Začne se s pisateljem po imenu Charlie, ki je s svojim prvim romanom, posvečenim trdemu življenju siromakov, požel zavidljiv uspeh. Zdaj se počuti kot slepar, saj nima pojma, o čem naj še piše; naveličan je revežev, o njih noče slišati niti besedice več, a kaj, ko so ga njegovi občudovalci in javnost razglasili za plemenitega ter pričakujejo novih in boljših reči o ubogih izpod njegovega peresa. Če bo pisal o čem drugem, bo obveljal za površnega in plitvega. Zdi se mu, da je pogubljen, kar koli stori, obsojen, da jih razočara – se pravi, Njih, mogočno Javnost. Celo samomora ne more napraviti nekaznovano: “Zdaj ko so bili vanj uprti slepeči žarometi slave, ga je opazovalo na stotine oči, in njegov neuspeh ali samomor bi pomenil neuspeh in samomor svetovno znanega pisca.”

Ni pisatelja, ki je dosegel kakršen koli že uspeh in se ne bi soočil s tem svežnjem dvomov. Lahko se bodisi ponavljaš in Jim ustrežeš ali pa se lotiš nečesa drugačnega in Jih razočaraš. Oziroma še slabše – da bi Jim ustregel, pišeš kot prej, Oni pa te bodo obtožili, da se ponavljaš.

Nekatere zgodbe, ki jih prebereš – nemalokdaj že v mladih letih – do-  
bijo zate simbolnen pomen. Ena takih je zame *Marsovec* iz knjige Raya Bradburyja *Marsovske kronike*:

Američani so kolonizirali Mars in neki predel spremenili v kraj oddiha. Domačini so pomrli ali pa se zatekli v hribe. Ameriški par srednjih let, ki je na Zemlji izgubil sinka Toma, sredi noči zasliši, da nekdo trka na vrata. Na dvorišču stoji fantiček. Na las je podoben njunemu mrtvemu sinu. Moški smukne dol in odklene vrata – pred njim stoji Tom, živ in zdrav. Moški sklepa, da je Marsovec, ampak njegova žena ga sprejme brez pridržka, zato popusti tudi sam, kajti kopija je boljša kot nič.

Vse je v redu, dokler ne odpotujejo v mesto. Fantič se sicer brani, in utemeljeno: kmalu zatem izgine, pri neki drugi družini pa se pojavi hčerka, ki so jo imeli za mrtvo. Moški ugane resnico – da Marsovca oblikujejo želje drugih in lastna potreba, da bi jih izpolnil – ter gre po Toma. Toda Marsovec se ne more spremeniti: želje nove družine so premočne. “Tom

---

<sup>1</sup> Pseudonim pistoljice Karen Blixen (op. prev.).

si, *bil si* Tom, kajne?” žalostno vpraša moški. “Nihče nisem, pač pa jaz sam,” odvrne Marsovec. Čudna izjava, ta izenačitev sebe z neobstoječim. Marsovec se spremeni nazaj v Toma, vendar gre nova družina na lov za njim in z njo vsi, mimo katerih beži s svojim odzivnim “obrazom kot srebro”, ki odseva v lučeh mesta. Ko ga stisnejo v kot, krikne, in čez obličje mu šviga obraz za obrazom. “Bil je staljen vosek, ki se je oblikoval po njihovih namelih,” pravi Bradbury, “ob vsaki njihovi zahtevi se je njegov obraz sproti razblinjal.”

Ko sem začela objavljati knjige in so o njih izšle prve kritike – ter sem ugotovila, da se marsikdo, ki ga nisem prida cenila, oveša z mojim imenom –, je ta zgodba zame dobila nov pomen. “Tako je torej to. Moj obraz se tali,” sem pomislila. “V resnici sem Marsovka.” S tem je marsikaj pojasnjeno.

Keats je hvalil sposobnost vživljanja, kajti če pisatelj ne premore vsaj kanca te večšine, bo ustvarjal like, ki bodo zgolj ubesedovalci njegovih stališč. Ampak ali ne tvega, da se spričo moči, kakršno imajo želje in strahovi bralstva, vplivajoči na njegove, spremeni v stopljen vosek, če ima te sposobnosti preveč? Koliko piscev si je nadelo tuje obraze ali pa so jim jih nataknili drugi in jih potem niso več mogli sneti?

Na začetku poglavja sem postavila tri vprašanja. Prvo se je glasilo: komu na ljubo piše pisatelj? Odgovori so vključili Nikogar in občudujočo Čredo. Drugo se je tikalo knjig. Če imamo knjigo za točko posredovanja med pisateljem in bralcem, kaj je tedaj njena naloga oziroma dolžnost?

Eden mojih profesorjev na univerzi, ki je bil tudi pesnik, je trdil, da lahko o vsakem delu postavimo samo eno osnovno vprašanje: je živo ali mrtvo? Po naključju se strinjam, ampak v čem je ta njegova živost oziroma neživost? Biološka opredelitev bi bila, da žive stvari rasejo in se spreminjajo ter imajo lahko potomce, mrtve pa so negibne. Kako bi lahko besedilo raslo, se spreminjalo in se razmnoževalo? Samo prek medsebojnega vpliva z bralcem, ne glede na časovno ali prostorsko razdaljo med pisateljem in bralcem. “Pesmi ne pripadajo tistim, ki jih napišejo,” reče skromni poštar, ki jih izmika, pesniku Pablu Nerudi v filmu *Poštar*: “Pripadajo tistim, ki jih potrebujejo.” Tako je s tem.

Vse, kar ljudje uporabljamo kot simbol, ima negativno ali demonsko obliko, in najbolj demonska različica besedila s samostojnim življenjem, kar se jih spomnim, prihaja od Kafke. Obstaja judovska legenda o Golemu, umetnem moškem, ki ga prikličesh v življenje, če mu v usta položiš zvitek papirja, na katerem je zapisano Božje ime. Ampak Golem je morda ušel izpod nadzora in pobesnel, in takrat so se težave šele zares začele. Kafkova zgodba je različica na to temo. Naslovljena je *Kazenska kolonija* in se vrti okrog stroja, s katerim vlada usmrčuje kaznjence, ki jih pred tem



ne obvesti, kakšnega zločina so krivi. Da ga poženeš, moraš vanj pri vrhu vložiti stavek, ki si ga je izmislil že pokojni poveljnik kolonije. Gre za slovnični stavek, a hkrati za obsodbo moškega, ki bo usmrčen. Stroj nato ta stavek z nizom peresu podobnih steklenih igel v zapleteni in okrancijani pisavi izpiše na obsojenčevo telo. Zločinec naj bi dosegel razsvetljenje po šestih urah, ko dojame, kaj se izpisuje nanj. "Nazadnje obide tudi najbolj topoglave," pove častnik, ki ta stroj obožuje. "Začne se okoli oči. Od tam se nato razširi ... nič več se ne zgodi, moški preprosto začne razbirati besedilo, našobljenih ustnic, kakor da prisluškuje."

Zgodba se konča, ko se častnik, ki spozna, da je stara črka zakona mrtva, žrtvuje temu stroju; a ta zataji. Zobci se zataknejo, kolesa odkotalijo, ampak stvar je medtem zaživela lastno življenje in dela naprej ter čečka in zabada, dokler častnik ne umre.

Pisatelj v tej zgodbi nima človeške oblike, stran je bralčevo telo, besedilo pa je nečitljivo. Pesnik Milton Acorn v nekem verzju pravi: "... ko pesem izbriše in ponovno napiše svojega poeta." Tu besedilo postane dejavni partner, vendar dvomim, da v Kafkovi različici razbiramo takšen pomen.

Bolj običajno je, da se živa beseda predstavi v spodbudnejši luči. V gledališču – zlasti v elizabetinskem – je na koncu igre besedilo tako rekoč stopilo iz svojega okvira in za hip se je zdelo, da igra sploh ni igra, temveč živo bitje, kakor je bilo živo občinstvo. Eden od igralcev je stopil v ospredje in neposredno nagovoril publiko: "Pozdravljeni, v resnici nisem tisto, za kar ste me imeli; sem namreč igralec in tole je lasulja. Upam, da ste uživali v igri, pa čeprav je imela kakšno napako, in če je tako, prosim, prijazno zaploskajte nam, igralcem," so, povzeto, sporočali ti nagovori. Ali pa so začeli z uvodom – znova ločenim od glavnega dogajanja –, v katerem je igralec povedal nekaj besed o igri in jo priporočil gledalcem; nato je stopil nazaj v svoj okvir in se pridružil *dramatis personae*.

Tovrstne trenutke priporočila ali pa razkritja in sklepa so povzeli številni romanopisci in avtorji pesnitev v drobnih vinjetah, bodisi kot predgovor ali tudi kot *envoi*, poslanico. Izvor te oblike je najočitnejši, kadar romanopisec hlina, da je njegova knjiga nekakšna igra. Thackeray *Semenj ničevosti* vpelje z uvodom "Pred zastorom", v katerem pravi, da je njegova knjiga lutkovna predstava znotraj samega semnja – katerega med drugimi sestavljajo bralci –, on, avtor, pa je samo ravnatelj predstave. Na koncu knjige zatem pozove: "Dajte, otroci, zaprimo šotor in lutke, zakaj naša igra je doigrana." Toda v mnogih predgovorih pisatelj sebe predstavi kot stvarnika dela in napiše nekakšen zagovor v prid značilnostim svoje knjige, podoben priporočilnemu pismu za sprejem v službo ali nečemu, kar bi zadovoljna stranka pripisala na stekleničko s patentiranim zdravilom.

Ali pa se pisec na koncu pripovedi loči od svoje knjige, kakor da jo

pošilja na potovanje – ji zaželi vse dobro in jo pospremi; morda se poslovi tudi od bralca, ki je bil dotlej njen tihi partner in sotrudnik na poti. Predgovor in *envoi* imata veliko povedati o zapletenem, vendar zaupnem poznanstvu med pisateljem in knjigo ter med knjigo in bralcem. Avtor jo pogosto naslovi s pomanjševalnico – “pojdi, knjižica” –, skoraj kakor otroka, ki se mora zdaj sam prebiti v svetu; njegova pot – dolžnost – pa je, da si pridobi bralca in se mu predstavi v najboljši luči. “Saj razumete,” reče Primo Levi v pismu svojemu nemškemu prevajalcu, “samo to knjigo sem napisal, in zdaj ... se počutim kot oče, čigar sin je postal polnoleten in ne more več paziti nanj.” Eno najbolj razorožujočih poslanic je napisal François Villon, hudomušni francoski poet iz 15. stoletja z večno praznim žepom, ki je svoji pesmi naročil, naj premožnemu princu prenese nujno sporočilo:

Pojdi, pismo moje, pa pohiti,  
čeprav si brez jezika ali nog,  
v nagovoru poskusi pojasniti,  
da sem brez ficka, ves ubog.

Drugi pisatelji niso tako nesramni; namesto tega izrazijo prijazno skrb za bralca. Ruski pesnik Puškin, se, denimo, ob koncu svoje pesnitve *Jevgenij Onjegin* od bralca očarljivo poslovi.

... Včasih je knjigi dovoljeno spregovoriti v lastnem imenu, brez pisateljevega posredništva, kakor v pesmi Jaya Macphersona. V njej je drobna knjiga, poleg tega, da je čoln, kit in angel, ki se je ruval z Jakobom in ga blagoslovil, tudi predmet použitja pri obhajilu – hrana, ki jo je mogoče pogoltniti, a ni nikoli uničena, pojedina, ki se obnavlja, kakor se obnavlja povabljenčeva vez z duhovnim. Z angelom se bralka ali bralec ne le spopada, temveč ga mora vsrkati, da postane del nje oziroma njega.

To me privede do mojega zadnjega vprašanja: kje je pisec, medtem ko bralec bere. Odgovora sta dva. Prvič, pisca ni nikjer. V črtici *Borges in jaz* Jorge Luis Borges vstavi pripombo o lastnem obstoju: “Jaz pa moram ostajati v Borgesu, ne v sebi (če sploh sem kdo)...” Preden mi, bralci, pridemo do te vrstice, se ta *če* močno razrase, kajti takrat, ko se bralec posveča knjigi, pisca nemara ni več med živimi. Pisatelj je potemtakem pristen nevidni človek: sploh ni navzoč, a je kljub temu zelo konkretno navzoč, in sicer istočasno, kajti drugi odgovor na zgornje vprašanje se glasi: prav tule. Vsaj mi imamo namreč občutek, da je (on ali ona) tu, v isti sobi z nami – slišimo njegov/njen glas. Oziroma ga skorajda slišimo. Oziroma slišimo *neki* glas. Ali pa se tako vsaj zdi. V zgodbi *Ledena sveča*

ruski pisatelj Abram Terc reče: “Poglej, smehljam se ti, smehljam se v tebi, smehljam se skozte. Kako naj bi bil mrtev, če diham v slehernem drhtljaju tvoje roke?”

V romanu Carol Shields *Labod: uganka*, ki govori o umorjeni pesnici in tudi o njenih bralcih, izvemo, da izvirni zapisi mrtve ženske niso več povsem čitljivi – napisala jih je na koščke starih ovojníc, ki so po pomoti pristali v smeteh in se pri tem precej popacali. A ne samo to, neki njen maščevalni častilec je uničil peščico preostalih izvodov prve izdaje. Toda na srečo si je več bralcev njene pesmi ali njihove dele vtisnilo v spomin, tako da na koncu knjige z recitacijo drobcev ustvarijo – oziroma poustvarijo – eno od njih pred našimi očmi. “Izis ohrani Ozirisa živega, ker se ga spominja,” pravi Dudley Young. Vsak bralec, sestavljajoč delce prebrane knjige – beremo, konec koncev, samo po delcih –, slednje v svojem umu zлага v organsko celoto in ustvarja knjigo.

Morda se spominjate konca futuristične nočne more Raya Bradburyja, *Fahrenheit 451*. Iz pristranosti do panoramskih televizijskih sprejemnikov, ki omogočajo popolnejši družbeni nadzor, ukaže oblast sežigati knjige. Naš junak, ki začne kot gasilec, in jih pomaga uničevati, se spreobrne v člana skrivnega odporniškega gibanja, posvečenega ohranitvi knjig ter s tem človeške zgodovine in misli. Nazadnje prispe v gozd, v katerem se skrivajo uporniki. Vsakdo od njih je *postal* neka knjiga, s tem da se jo je naučil na pamet. Gasilca predstavijo Sokratu, Jane Austen, Charlesu Dickensu in drugim, in vsi recitirajo knjige, ki so jih usvojili oziroma “požrli”. Bralec je tu dejansko izločil srednjo točko trikotnika – besedilo v njegovi papirni različici – ter se v bistvu spremenil v knjigo – in nasprotno.

Da zaokrožim, naj se vrnem k prvemu vprašanju: za koga piše pisatelj? Navedla bom dva odgovora. Prvi je zgodba o moji prvi pravi bralki.

Pri devetih letih sem se vključila v tajno društvo, opremljeno s posebnimi rokovanji, slogani, obredi in gesli. Imenovalo se je Škratinje in je bilo dokaj čudaško. Deklice so se pretvarjale, da so vile, škratinje in palčice, odrasla voditeljica pa si je nadela ime Rjava sova. Na žalost ni nosila sovjega kostuma in tudi deklice niso imele vilinjih oblačil. Nad tem sem bila razočarana, vendar ne usodno.

Nisem poznala pravega imena Rjave sove, ampak zdelo se mi je modra in poštena, in ker sem takrat v svojem življenju potrebovala takšno osebo, je v meni vzbudila veliko občudovanje. Del programa našega društva je terjal izpolnjevanje različnih nalog – vezenje, shranjevanje semen za jesen in podobno – potem pa si smela na šolsko uniformo našiti značke, ki smo jih vneto zbirale – in v okviru teh nalog sem izdelala nekaj knjižic po običajnem postopku: preganila sem liste in jih sešila z volno za krpanje

nogavic. Nato sem pripisala besedilo in dorisala ilustracije. Izročila sem jih Rjavi sovi, in to, da so ji ugajale, mi je vsekakor pomenilo več kot značke. Bil je moj prvi pristni odnos "pisateljica-bralka". Kot pisateljica sem nastopila jaz; kot vmesni člen moje knjige; kot prejemnica Rjava sova. Izid: zadovoljstvo zanjo, potrditev zame.

Veliko let pozneje sem Rjavo sovo opisala v knjigi. Nastopi v mojem romanu *Frnikola*, iz enakega razloga kot se na sploh v knjigah znajde marsikatera stvar in človek, in v njem še vedno žvižga na piščal in preverja naše vozle. Roman je izšel leta 1980 in bila sem prepričana, da je ženska s tem vzdevkom davno umrla.

Pred nekaj leti pa mi je prijateljica povedala: "Tvoja Rjava sova je moja teta." "Je?" sem se začudila. "Pa saj ne more biti več živa!" A je bila, in pri priči sva jo šli obiskat. Imela jih je krepko čez devetdeset, ampak snidenja sva se obe pristrčno razveselili. Po čaju je rekla: "Mislim, da moraš tole dobiti ti." Potegnila je na dan knjižice, ki sem jih izdelala pred petdesetimi leti – in jih je ona, kdo ve, zakaj, shranila – ter mi jih takrat vrnila. Tri dni zatem je umrla.

To je moj prvi odgovor: pisatelj piše za Rjavo sovo oziroma osebo, ki bi bila v njegovem tedanjem življenju primerljiva z njo. Potemtakem, za resnično osebo: edinstveno, določeno.

In še moj drugi odgovor. Na koncu zgodbe Isaka Dinesena *Mladenič z nageljnom* se mlademu piscu Charlieju, ki že dalj časa obupuje nad svojim pisanjem, oglasi Bog. "Veš, kaj," ga nagovori. "Sklenila bova dogovor. Naložil ti bom samo toliko nadlog, kolikor jih potrebuješ, da napišeš svoje knjige ... Ti pa jih moraš napisati. Da to storiš, je namreč moja želja. Ne želja bralstva in še najmanj želja kritikov, temveč moja. Moja!" "Pa bom lahko to z gotovostjo vedel?" je vprašal Charlie. "Ne vedno," je odvrnil Gospod.

Tak je torej odgovor na vprašanje, komu na ljubo piše pisatelj – bralcu. Bralcu, vendar ne Njim, temveč Vam osebno. Dragemu bralcu. Idealnemu bralcu, ki obstaja neprekinjeno, nekje med Rjavo sovo in Bogom. In lahko se izkaže, da je ta bralec poljubni nekdo – toda *nekdo* – kajti branje kot takšno je edinstveno, tako kot pisanje – in to vedno.

*Prevedla Miriam Drev*