

Materialnost branja: primer bralcev romanov v Angliji 18. stoletja in pogled v sodobnost

Ana Č. Vogrinčič

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za sociologijo, Slovenija
ana.vogrincic@guest.arnes.si

Čeprav je fizična materialnost knjig in branja v študijih literature praviloma zapostavljena, nas zgodovina knjižnih praks vedno znova opozarja na pomen zunajbesedilnega v literarnem doživetju. Predstavila bom različne dimenzije materialnosti branja, ki so izrazite že v času, ko branje romana postane priljubljena in razmeroma razširjena prstočasna praksa, tj. v Angliji 18. stoletja. S primeri, predvsem s slovito uspešnico Samuela Richardsons Pamela, bom poskusila pokazati, kako pomembno vlogo so v uveljavljanju branja romana odigrali na eni strani specifična predmetnost romana in specifikke branja romana, na drugi pa načini, kako se je prebrano artikuliralo oziroma »povnanjilo« v pogovorih, uprizoritvah odlomkov, prek razprav v bralnih klubih, društvih in knjižnicah, predvsem pa z oživljanjem junakov skozi druge prstočasne aktivnosti in družabne dejavnosti. Sklenila bom s premislekom o sodobnih različicah »povnanjanja« branja in o opazno povečanem zanimanju za predmetno plat knjig, ki očitno spremlja aktualne metamorfoze knjižnih nosilcev

Ključne besede: zgodovina branja / angleška književnost / roman / 18. stol. / Richardson, Samuel

UDK 028:821.111.09-31»17«

Uvod

Tema tega članka so materialne oziroma predmetne razsežnosti branja: tisto, kar je pri branju konkretno, oprijemljivo ali popredmeteno, pri čemer me to zanima v njegovi vključenosti v zgodovinski kontekst. Gre za nekaj, kar je podobno tistemu, kar Robert Darnton označi kot »zunanjo zgodovino branja« (gl. Brewer 7). Ta razsežnost praviloma ostaja zanemarjena ali kar povsem prezrta v obravnavah branja s stališča tako literarne vede kakor študij historičnega bralca.

Medtem ko je teorijam bralčevega odziva mogoče očitati, da se, kot pravi William Sherman, »ukvarjajo z vsemi mogočimi vrstami bralcev razen z realnim in zgodovinskim« (gl. Colclough 4), po drugi strani preučevanju historičnega bralca, ki se ukvarja z branjem oziroma bralnimi navadami in njihovimi individualnimi posebnostmi kot z zgodovinsko spremenljivo prakso, prav tako manjka širši materialni okvir branja in knjige, okvir, ki nujno vključuje ne-literarne in ne-besedilne dimenzije. Te postanejo opazne šele z gledišča interdisciplinarne epistemologije, ki študij branja pomakne iz območja literarne vede v polje kulturnih študij, sociologije, knjigarstva in posamičnih zgodovin, zlasti kulturne, družbene in spolske. Po mojem je prav ta pogled pomemben za celostno razumevanje branja in njegove kompleksne organske vpetosti v družbo. Če se osredotočimo na roman kot osrednjo literarno obliko, velja, da materialne razsežnosti romana in branja romana pomembno prispevajo k uveljavitvi tako romana kot literarne zvrsti kakor branja romanov kot priljubljene prostočasne prakse.¹

Takšna epistemologija izhaja iz mojega razumevanja romana kot kulturne forme, kakor jo kulturno-materialistično konceptualizira Raymond Williams. Poenostavljeno rečeno, to pomeni, da je mogoče neko kulturno produkcijo, če jo želimo scela razumeti, preučevati zgolj v razmerju do njenega družbenega in zgodovinskega okvira, se pravi, z analizo njene produkcije, distribucije in konsumpcije. Na primeru knjige to nazorno ilustrira zdaj že znameniti Darntonov »komunikacijski krog« (1982), ki sta ga leta 2006 nekoliko elaborirala Baker in Johns.

V okviru »materialnosti branja romanov« obravnavam vrsto zadev:

- fizično oziroma predmetno plat romanov in nove načine branja, ki so jih romani vpeljali;
- raznotere sledi branja, med katerimi so poleg pisanja o branju tako podobe bralcev kakor denimo bralno pohištvo;
- in predvsem različne načine, na katere liki iz fikcije prestopajo svoje izhodiščno besedilo in se pojavljajo »zunaj« strani, kar David A. Brewer (2, 78) imenuje »domišljjski podaljšek« in »migracije značajev«.

Materialnost branja se skratka nanaša na oprijemljivo, vidno stran branja, ki jo je mnogo lažje opisati kakor definirati.

Zgodovinski okvir

Moj primarni referenčni okvir bo zgodovinski kontekst, v katerem je po mnenju mnogih branje romanov prvič postalo priljubljena in razmeroma razširjena prostočasna praksa – Anglija 18. stoletja, ko lahko roman

tudi prvič obravnavamo kot kulturno formo, tj. v vsej njegovi organski vpetosti v družbeno polje.

Da se je branje sploh lahko uveljavilo kot oblika prostočasje, so morali biti najprej izpolnjeni nekateri temeljni družbeni pogoji. Med njimi je predvsem določena stopnja pismenosti in s tem zadosten bralski potencial; nato razvit knjižni trg z delujočo produkcijsko in distribucijsko mrežo, ki pripelje knjige do bralcev in jih naredi dostopne tako fizično kakor cenovno; pa prosti čas in določena stopnja zasebnosti. Vse to je bilo izvedljivo samo v ugodnih religioznih in političnih okoliščinah. Anglija je bila protestantska država z močnim vplivom puritancev, kar je spodbudilo individualno branje *Biblije* v domačem jeziku in je s tem izrecno promoviralo pismenost. Poleg tega je Anglija prva vpeljala parlamentarni sistem in že konec 17. stoletja delovala kot parlamentarna monarhija.

Vse to je imelo pomembne posledice: zaradi soudeležnosti ljudstva pri odločanju o državnih zadevah je velik pomen dobila javna razprava, kar je pozitivno vplivalo na razvoj časopisne kulture. Časniki in periodika so v Angliji cveteli vse od državljanske vojne naprej (1642–1651) in tako zviševali število pismenih ter obenem krepili sekularizem, pri čemer sta se oba učinka očitno povezovala.

Pomemben dejavnik predstavlja tudi zgodnja komercializacija: Anglija je prva razvila pravo globalno kapitalistično ekonomijo; to je bila država industrijske in potrošniške revolucije, kar je bilo ne le dobra podlaga založniškega posla, pač pa je imelo tudi močne družbene učinke. Med temi sta bila najpomembnejši ločitev dela od doma, ki je može poslala v tovarne, žene pa vezala na domove, in tako psihološka kakor prostorska razmejitev javnega od zasebnega in s tem prepoznanje zasebnosti kot vrednote. Kot »zibka zasebnosti« (gl. Ariès 12) je Anglija tako izpolnila še eno pomembno predpostavko za razvoj bralnega prostočasje. To je tudi določilo prevladujoče bralno občinstvo – ženske, ki so ostajale v zasebnosti svojih domov.²

Ti dejavniki in procesi se staknejo v Angliji 18. stoletja in v drugi polovici stoletja »pridelajo« dovolj pismenih in premožnih z dovolj prostega časa, da sestavijo spodobno bralstvo romanov.³

Angleški roman 18. stoletja in *Pamela* kot študija primera

V nasprotju s tedaj prevladujočo prozo junaških romanc, ki je do konca 17. stoletja v privzdignjenem izumetničenem slogu na dolgo in široko pripovedovala o fantastičnih podvigih plemiških junakov v daljnih ekso-tičnih deželah, romani ponujajo fikcionalizirano dejanskost – stavijo na verjetnost in realizem tako v zgodbi kakor v načinu upovedovanja zgod-

be. Namesto tradicionalnih epskih zapletov, abstrahirane univerzalnosti in stiliziranih značajev kraljev in princes v abstraktnem kronotopu ponudijo ljudi iz mesa in kosti, tj. predstavnike srednjih in nižjih slojev, ter njihov »lov na srečo«. Osredotočajo se na ljubezenske in družinske odnose, se pravi, na tisto, za kar smo zaradi lastnih izkušenj vsi strokovnjaki, in to poudarja univerzalno dostopnost in odprtost romanesknih svetov. Pomembna novost je prikaz junakove notranjosti in psihološke zasebnosti, kar spodbudi proces identifikacije tako med bralci in liki kakor med bralci in avtorjem ter avtorjem in liki.

Vse to je seveda povezano s spremembami v knjižnem poslu, ko s postopnim zatonom tradicionalnega patronskega sistema vlogo neposrednega avtorjevega naslovnika prevzame anonimno bralno občinstvo. Da bi navezal stik z neznanim bralcem, avtor uporabi drugačne tehnike: neposredni nagovor, prvoosebno pisanje, kramljajoči stil; vse to zmanjšuje razdaljo med vpletenimi v bralnem komunikacijskem razmerju. Občutek bližine dodatno krepijo realne aktualne reference – na trge in ulice, na naslove časnikov in imena politikov, literatov idr. –, ki ustvarjajo skupni dogajalni kontekst in ponovno povezujejo svet bralca, avtorja in junaka. V ospredje stopi urbani svet rastoče buržoazije, ki ga beroči prepozna tudi kot svoje lastno, znano, domače okolje, v katerem se znajde in ki ga razume ter pozna.

Na tej podlagi romani opazno črpajo iz mnogih drugih zvrsti – literarnih in neliterarnih, stvarnih in nestvarnih, javnih in zasebnih, denimo iz dnevnikov in pisem, iz religioznih, filozofskih in zgodovinskih tekstov pa iz vzgojnih priročnikov in novinarskih žanrov. Kot tak je roman v izhodišču izrazito eklektična zvrst, ki šele postopoma najde svoj pravi izraz.

Če bi želeli zelo na kratko opredeliti značilen angleški roman 18. stoletja in bi iskali skupne poteze, bi lahko rekli, da takšen roman v ospredje vselej postavi posameznikovo zgodbo, mikrosliko nekega življenja, ki pa ostaja pripeta na ene in iste teme stalnice, ki so praviloma moralna vprašanja z izrazito didaktično noto. A četudi moralni nauk dejansko pogosto sklepa te pripovedi, je lahko zgodba sama vse prej kot moralna. Ravno tako pomembno je namreč tudi, da zabava. V grobem lahko ločimo dva tipska modela angleškega romana 18. stoletja: sentimentalne romane, ki temeljijo na prvoosebni čustveni izpovedi ženske junakinje, in pustolovsko potopisne romane z moškimi liki v tretji osebi in z bolj rokovnjaško-zabavljajškim tonom.⁴

Za ponazoritev se bom osredotočila na prvi pravi romaneskni *bestseller*, *Pamelo* Samuela Richardsona iz leta 1740. To je zgodba o krepostni mladi služabnici, ki jo začne po smrti njene gospodarice nadlegovati novi hišni oblastnik, gospodaričin sin g. B. Pamela se mu sicer uspešno upira in brani

svojo nedolžnost, vse dokler ta, potem ko med drugim skrivaj prebere njena obupana pisma staršem, ne sprevidi njenega vrlega značaja in spozna, da je vredna veliko več od bežne avanture. Ko se tudi ona ogreje zanj, jo nazadnje očaran zaprosi za roko. Tako je krepost tudi nagrajena. *Pamela* je pisana v prvoosebni pripovedi v obliki pisem oziroma dnevnika in je značilen primer sentimentalnega romana.

Fizična razsežnost romana in nove oblike branja

V Angliji 18. stoletja so romani običajno izhajali v majhnem formatu *duodecimo*, ki je bil zlahka prenosljiv in priročen tudi za v žep, tako da je lahko z njim bralec, kadar se mu je zahotelo, vstopil v »območje zasebnosti«. Ni naključje, da postanejo knjižna znamenja prav v tem času običajno v hrbet vsiti svileni trakovi za pomoč pri prekinjenemu branju.

Naslovnice romanov so učinkovale kot nekakšni oglasi, ki so poskušali čim bolje prodati vsebino. Naslovnice so bile zato na gosto popisane strani, iz katerih je bilo mogoče razbrati zgodbo, vrline glavnih junakov in moralno sporočilo. Naslov *Pamele* v celoti zveni takole: *Pamela, or Virtue Rewarded, in a series of familiar letters from a beautiful young damsel to her parents. Now first published in order to cultivate the principles of virtue and religion in the minds of the youth of both sexes. A narrative which has its foundation in truth and nature and at the same time it agreeably entertains by a variety of curious and affecting incidents, is entirely divested of all those images, which, in too many Pieces calculated for Amusement only, tend to inflame the Minds they should instruct.*

Močan paratekstualni aparat priča o novosti romaneskne fikcije: njeni bralci namreč potrebujejo »uvajalna« navodila, ki šele postopoma podmačijo nov tip branja. Danes tudi nevajeni bralec praviloma nima težav s preskokom v individualne izpovedi, takrat pa je branje o neposredni sodobnosti delovalo presenetljivo tuje. Obsežni uvodi s pojasnjevanjem okoliščin nastanka dela, opombe pod črto in sprotne pojasnila zginejo šele s postopno konvencionalizacijo romanesknih zgodb. *Pamelo* tako okvirja elaborirana krovna zgodba, v kateri se Richardson predstavi zgolj kot nekdo, ki je slučajno naletel na pisma služabnice Pamele, in na ta način zasidra svoje pisanje v resničnost. Richardson je pele veliko pozneje, potem ko je uspeh romana spodbudil številne ponaredbe in nadaljevanja, razkril fiktivni značaj svojih del.

Trgovci so znali dodobra izkoristiti vsebinsko dostopnost romanov in s tem njihov potencial za privabljanje množic. Romane so ponujali v različnih vezavah, za kupce s tanjšimi in debelejšimi denarnicami: v snopičih brez platnic, vezane v karton, v usnje, ali po individualnem naročilu. Zlasti

priljubljena so bila cenejša kolportажna nadaljevanja v periodiki in rabljene ter piratske izdaje, za manj pismeno publiko pa so bile na voljo skrajšane verzije. *Pamela* je najprej izšla kot dvodelni *duodecimo*, v nekaj mescih je bila štirikrat ponatisnjena, obenem pa so jo izdali še v delih in »na črno«. In prav romani so zvrst, ki vpelje komercialne knjižnice, t. i. *circulating libraries*, ki so proti plačilu posojale knjige na dom. Roman skratka v hipu zaživi kot tržno blago. Tako Terry Lovell (28) pravi, da »roman v bistvu nastane kot tržni artikel«. Roman je prvi in edini novi žanr po izumu tiska, ki je v temeljih vpet v profitno politiko knjižnega trga – pisan za zabavo množic in za profit. Prodajajo ga skupaj z vsakdanjimi potrošnimi artikli in celo s špecerijo.⁵

Romani so vpeljali tudi nove prakse branja. Pisani so bili namreč za individualno, zasebno branje in brali so jih praviloma potihoma in na samem. V nasprotju z glasnim kolektivnim branjem, pri katerem je slišano komentirano in s tem tudi lažje cenzurirano, takšno branje uhaja vsakršnemu nadzoru. Nekateri prihodu romana pripisujejo celo glavne »zasluge« za revolucionarni prehod od intenzivnega, tj. ponavljajočega se in poglobljenega branja peščice dostopnih besedil k ekstenzivnemu, hitremu, površnemu branju velikega števila knjig, in sicer vsake le enkrat. Ta »bralna revolucija« naj bi se sklenila ravno konec 18. stoletja. To spremembo seveda pogojuje nova dejanskost, ki je v tem, da s proliferacijo in večjo dostopnostjo knjig več ljudi več bere. A glavni povzročitelji tega obrata so prav romani, ki prinašajo zgodbe, ki jih je bilo sploh mogoče požirati drugo za drugo in celo med prelistavanjem. Poleg tega tiho branje zahteva precej manj časa kakor glasno. Teza o ekstenzivnem branju, ki jo leta 1973 postavi nemški raziskovalec Rolf Engelsing, danes sicer velja za poenostavljajočo, saj odzivi na številne takratne uspešnice (Richardsonovo *Pamelo*, Rousseaujevo *Julijo*, Goethejevega *Wertherja*) dokazujejo, da so ljudje tudi po *Pameli* obsesivno brali iste tekste, jih navajali na pamet in nasploh dojemali karseda intenzivno. Zato se zdi primernejše ugotoviti, da različne vrste branja pač soobstajajo. To pa ne zanika dejstva, da so romani temeljno spremenili bralne prakse.

Spremembe v bralnih navadah pustijo sledi tudi v prostorski organizaciji domačih interierjev: branje romanov se infiltrira v intimo spalnice, hkrati pa postane »vidnejše«. T. i. bralno pohištvo – bralni pulti, zložljive bralne mizice, bralne zofe, bralne svetilke ipd. – omogočijo udobnejše druženje s knjigo in pričajo o naraščajočem pomenu bralnega prostocasa.

Vizualna reprezentacija branja

Upodobitve branja romanov so zagotovo eden ključnih primerov »popredmetenja« prakse; ponazarjajo njeno oprijemljivo, materialno plat, in sicer zlasti zato, ker so romani verjetno edini žanr, ki postane priljubljen likovni motiv in razvije prepoznavno ikonografijo. To je sicer največkrat mogoče razumeti v okviru kampanje proti romanu, saj pogosto spremlja moralno-panični diskurz, ki se razvije ob nasprotovanju tej novi kulturni formi.

Glavna skrb se je, rečeno na kratko, nanašala na to, da bi romani s svojo brezoblično formo in bogatim repertoarjem zgodb iz življenja takšnih in drugačnih slehernikov bralce moralno spridili. Bojazen glasnikov moralne panike – vzgojiteljev, duhovnikov in ostalih nosilcev moralne avtoritete v družbi – je tičala v tem, da bi bralci posnemali neprimerna ravnanja junakov in junakinj ter tako zabredli v nesrečo. Dejstvo, da naj bi romani prikazovali resnično življenje, je strahove še krepilo. Zgodbe in liki so bili dovolj realni, da so omogočali identifikacijo, hkrati pa so bili pripetljaji vseeno bistveno zanimivejši od dejanskosti, junaki pa potencirano vrli in lepi, tako da se je meja med svetom romana in svetom bralcev lahko nevarno zabrisala. Prav to pa je vabilo v sanjarijo in po mnenju mnogih bralcev mešalo glave. Poleg tega naj bi zlasti sentimentalni romani vodili v pretirano čustvenost in slabili občutek za »pravo mero«; učinkovali naj bi kot droga, ki uporabnike zasvoji, omami in pasivizira, tako da niso za nobeno rabo več. Če k temu dodamo še, da so bili romani od zadnje tretjine stoletja naprej vsaj v eni od izdaj dostopni tako rekoč vsem razen nižjim razredom, so bile po mnenju mnogih razmere tako rekoč zrele za katastrofo.

Za glavne žrtve (in hkrati krivke) moralne panike branja romanov so veljale predvsem bralke, zlasti mlade bralke. Ženske in mladi so (bili) kot šibkejša, podrejena in ranljivejša družbena skupina, ki jo je treba vselej ščititi pred grozečimi nevarnostmi, v moralnopaničnih razpravah tudi sicer najpogosteje proglašeni za glavne oškodovance. Mladi naj bi bili namreč za slabe vplive romanov dovzetnejši zaradi nezkušenosti, ženske pa zaradi po tedanjem prepričanju prirojene sentimentalnosti, vrh vsega pa so med bralci ženske kot osebe z več prostočasje tudi prevladovale.

Še več, tiho zasebno branje romanov uhaja vsakršnemu nadzoru – prebrane zgodbe se prosto odvijajo v bralčevi glavi, in nobena višja avtoriteta se ne more vmešati v bralčeve sanjarije in ga posvariti pred morebitnimi zablodami.

Likovne upodobitve bralcev romanov praviloma prikazujejo dekleta v razpuščeni drži in s pogledom, ki prevzet od prebranega zre mimo knjige nekam v neznano, nespodobnost početja pa še poudarja bralkin razkrit

dekolte, ki namiguje na prostaško vsebino romana. Da gre pri tem vselej za branje romanov, nakazuje majhnost formata, pa tudi to, da bralka na sliki skoraj nikoli zares ne bere, temveč zasanjano gleda nekam v daljavo.⁶ V resnici je bilo branje romanov takrat precej bolj obravnavano tudi kot telesna in emocionalno nabita dejavnost, to razsežnost na tekst pa osredotočena literarna veda kasneje dosledno zapostavlja. Razumeti je treba, da so romani bralce uvedli v nov svet močnih čustev in da so se bralci, nevarjeni takšnega neposrednega nagovora, tudi primerno odzivali: intenzivna identifikacija s fikcijskim dogajanjem je izzvala izrazito emocionalno reakcijo. Skupina kovačev, ki so drug drugemu glasno brali *Pamelo*, kar je bila sicer redkejša oblika branja romana, je denimo ob srečnem koncu veselo stekla zvonit k bližnji cerkvi, tako zelo jo je zgodba pretresla.

Poudariti velja, da moralna kritika romanov, četudi je bila močno razširjena, ni v ničemer oslabila priljubljenosti romanov. Ne samo da bralna moralna panika ni imela zaviralnega učinka – učinek je bil kvečjemu nasproten. Tako je bilo delno zato, ker tisto, kar je odsvetovano, še bolj privlači, predvsem pa zato, ker je moralnopanični diskurz z grajami, očitki in svarili roman paradokсно vseskozi vedno znova postavljaj v središče debate in s tem avtomatično krepil njegov položaj, ga delal opaznega, in tako dejansko pripomogel k njegovi uveljavitvi in »podomačitvi«.

To potrjuje na primer že dejstvo, da so romani, zlasti uspešnice, vse očitneje postajali del tedanje popularne kulture, tudi ne-literarne. To se kaže na številne načine in nam ponuja bogat repertoar ne-besedilnih, materialnih odmevov branja.

Popularna kultura in »povnanjanje« branja

Pamela vsekakor sodi med tiste priljubljene romane, ki so spodbudili največ ne-literarnih materialnih odmevov. Konec štiridesetih let 18. stoletja je bilo tako denimo mogoče kupiti pahljačo, poslikano z motivi romana; a ti so se pojavljali tudi na skodelicah pa celo na ščitih za kamin in na slamnkih. V tistem času namreč avtorske pravice, vsaj kar zadeva takšne ne-literarne primere, še niso bile jasno uveljavljene. Prva uradna ilustrirana izdaja *Pamele* je izšla dve leti po prvem izidu romana (tj. leta 1742 pri založbi Gravelot in Hayman), a številne upodobitve oboževane junakinje so med navdušenimi bralci krožile že veliko prej. Pamela je v Angliji in drugod postala priljubljen slikarski motiv. Joseph Highmore je po izbranih motivih romana na primer poslikal dvanajst oljnih platen. Poleg tega so takratni bralci lahko obiskali razstavo več kot sto miniaturnih voščenihih figuric, ki so predstavljale različne motive Richardsonovega romana. (Ko

je izšel drugi del, je bila razstava ustrezno razširjena.) »Pamela« je bila na voljo tudi kot maškaradni kostum (gl. Sabor in Keymer 143–176).

Bralci so si zamišljali prigode fikcijskih junakov onkraj njihove zamejenosti na izvorno delo in jim tako podeljevali samostojnost in neodvisnost, s tem pa tudi moč vpletanja v svoja lastna življenja. Junake uspešnic so obravnavali kot skupno lastnino (Brewer 78). Poleg Pamele so tudi Gulliver iz *Gulliverjevih potovanj*, Polly in McHeath iz *Beraške opere* in Tristram Shandy doživeli številne pustolovščine zunaj svoje »matične biografije« in se materializirali v raznovrstnih artiklih.

Ta materialna razsežnost branja je v tistem času opravljala zelo pomembno funkcijo, ki jo je mogoče opisati kot »povnanjanje« ali socializacijo branja. V Angliji 18. stoletja, kjer so prevladovale javne in kolektivne oblike zabave – gledališče, ples, koncerti, promenade in druženje v kavarnah –, je bilo branje romanov neobičajna oblika prostočasa, omejena na individualno zasebnost. Da bi se lahko uveljavilo kot enakovredna oblika zabave, je, ko je postajalo vse bolj priljubljeno, potrebovalo svoj odmev tudi v skupinskih javnih praksah. Materializacija branja – upodabljanje literarnih junakov, komercialni odvodi – tako izhaja iz potrebe po socializaciji intimne izkušnje, tj. po tem, da bi naša enkratna »bralna zaznavanja« delili z drugimi. Opisano povnanjanje intimne bralne izkušnje, ki se sklene v materialnem, je pomembno prispevalo k družbenemu uveljavljanju branja.

Pogled v sodobnost: diskurz okrog knjig

Ob koncu si bom koncept povnanjanja branja in s tem povezan fenomen materialnosti branja ogledala še z gledišča aktualne knjižno-bralne kulture. Danes nas obkroža zares širok razpon t. i. bralnih družabnosti: festivali in dogodki, nagrade in priznanje in številni sekundarni literarnih artikli vseh sort. A videti je, da vse to pravzaprav nima veliko opraviti s konkretnim branjem knjig kot intimno izkušnjo beročega posameznika, ki je izvorno sprožila te zunanje družabnosti. Nasprotno, zdi se, da se pomp okrog knjig sploh ne osredotoča (več) na samo branje, o čemer morda najočitneje priča razcvet t. i. diskurza okrog knjig, ki očitno prednjači pred diskurzom o knjigah. Medtem ko lahko govorimo »o« knjigi, ki smo jo prebrali, lahko govorimo samo »okrog« knjige, ki je nismo prebrali. Obenem velja, da lahko govorimo tudi »okrog« knjige, ki smo jo prebrali, ne pa tudi »o« knjigi, ki je nismo prebrali.

Okrog knjig je mogoče zlahka govoriti preprosto tako, da pogovor speljemo od teksta k nečemu, čemurkoli že, kar je glede na tekst sicer nujno zunanje, vendar ostaja kontekstualno povezano z njim. Da smo bili

nedavno priča uspehu knjige Pierra Bayarda *How to Talk About Books You Haven't Read* (Kako govoriti o knjigah, ki jih nismo prebrali) pa še knjige Henryja Hitchingsa *How to Really Talk About Books You Haven't Read* (Kako resnično govoriti o knjigah, ki jih nismo prebrali), pove veliko o vzponu in prepoznavnosti diskurza okrog knjig. Tudi zgolj občasni bralec časopisov lahko opazi, da t. i. literarne strani vse pogosteje vsebujejo zunaj-literarne teme; angleški *Guardian* nas tako seznanja na primer s sobami pisateljev, pa z njihovimi delovnimi rituali, pisalnimi orodji ipd., kar praviloma nima veliko opraviti z literaturo.⁷ Eden glavnih elementov diskurza okrog knjig se nanaša na materialnost branja in vključuje vse od najrazličnejših knjižno-bralnih pripomočkov (med katerimi so bralne svetilke⁸ pa stojala in knjižna znamenja) do tržnih literarnih artiklov.⁹

Danes, ko živimo tako rekoč v času ekscesa knjig, postajajo reference na dejanske knjižne vsebine vse redkejše. Namesto teh snov za komentarje o knjigah vse bolj »priskrbevajo« reference iz zunaj-literarne sfere, ki zadevajo recimo avtorjevo življenje ali pa takšne ali drugačne okoliščine pisanja.¹⁰ Vsebina sama vse manj omogoča razpravo o knjigi, saj preprosto ne predstavlja več skupnega imenovalca doživljanja knjige. Z zamenjavo diskurza o knjigi za diskurz okrog knjig vsebina oziroma lastnosti samega teksta umanjajo kot temeljna skupna podlaga različnih bralnih pogledov.

Ta trend je najbolj prepoznaven v naraščajočem številu knjig o branju (in nebranju), ki artikulirajo fizično izkušnjo branja in materialne prakse ravnanja s knjigami, kot da bi želele poudariti njihovo kot-da ponovno odkrito materialnost.¹¹ To je zagotovo simptom aktualnih ugotovitev o dematerializaciji knjige, osvajalnem pohodu e-branja in o transformaciji knjižne kulture, kakršno smo poznali doslej. Ta trend se kaže tudi v vrsti na knjigo in branje oziroma pisanje osredotočenih umetniških projektov in performansov, ki poskušajo utelesiti in s tem reflektirati nove načine branja in ravnanja s knjigami.¹²

Naj sklenem z ugotovitvijo, da so bili v 18. stoletju romani »povnanjeni« in izživetji na različne načine, a medtem ko razlaga za to tiči v spremembi narave prostočasa in v popularizaciji tihega branja, je sodobna situacija v marsičem ravno obrnjena. Zdi se namreč, da je branje knjig vse manj predpogoj za govorjenje o njih. Kot da bi intenzivna materializacija branja in govorjenje okrog knjig zadoščala in nadomestila primarni referent – branje samo.

OPOMBE

¹ Prispevek predstavlja zgolj uvodno razpravo o načinih, kako misliti materialne, ne-literarne razsežnosti branja romana, zato ga velja brati kot nekakšen panoramski uvid v problematiko.

² To še zdaleč ne velja za vse ženske, pač pa za večino tistih, ki so si lahko privoščile knjige, tj. za plemkinje in pripadnice višjega srednjega sloja. Srednji sloj je bil tudi tisti, ki je najizraziteje nosil posledice industrijske revolucije; revne žene so namreč morale še vedno delati, aristokratkinjam pa tako in tako že prej ni bilo treba delati.

³ Za natančnejši portret družbenega konteksta gl. A. Vogrinčič, *Družabno*.

⁴ Za podrobnejši opis zgodnjega angleškega romana gl. Hunter.

⁵ G. npr. katalog komercialne knjižnice v Bedfordu iz leta 1817.

⁶ Gl. npr. sliki Pierra A. Baudoina *La Lectrice* in *Le Midi* (oboje ok. 1760) ter sliko J.-B. Greuza *Lady Reading the Letter of Eloïze and Abelard*, ok. 1780 (med drugim na <http://www.english.ucsb.edu/faculty/warner/courses/w00/engl30/StagingReaders.ecf.8.99.htm> /31. julij 2011/).

⁷ Gl. npr. <http://www.guardian.co.uk/books/series/writersrooms> (31. julij 2011).

⁸ Gl. npr. <http://www.wired.com/gadgetlab/2009/07/reading-lamp-holds-books-shuts-itself-off/> (31. julij 2011).

⁹ Patricia Ard (36) preučuje povezavo med zatonom branja in vzponom literarne materialne kulture ter ugotavlja, da postaja »bralna izkušnja zreducirana in poblagovljena za kupce«.

¹⁰ Preusmeritev (medijske) pozornosti od dejanske literarne umetnine k njenemu avtorju je bilo mogoče opaziti že pred desetletji (gl. primerjalno raziskavo literarnih rubrik resnih in rumenih časopisov med letoma 1960 in 2000 v dvanajstih evropskih državah /Vogrinčič, »Literary«/). A medtem ko smo lahko to spremembo pripisali tabloidizaciji kulturnih strani, gre vzroke za današnjo spremembo diskurza o knjigah iskati drugje.

¹¹ Poleg Bayarda in Hitchingsa velja omeniti vsaj še *Ex Libris: Confessions of a Common Reader* A. Fadiman (2000), *So Many Books, So Little Time* (2003) S. Nelson, *Reading Diary* (2004) A. Manguela, *Leave Me Alone, I'm Reading* (2005) M. Corrigan, *Joy of Reading* (2008) van Dorena, *Howards End is on the Landing. A Year of Reading from Home* (2009) S. Hill in *How to Read a Novel. A User's Guide* (2006) J. Sutherlanda.

¹² Gl. npr. Fleur Thio, *Hasty Book* (Neučakana knjiga) (Vogrinčič, »K tematski« 9), knjižne fotografije Care Barer (<http://www.carabarar.com> /31. julij 2011/) ali nenavadno knjižni kip Briana Dettmerja (http://www.futureofthebook.org/blog/archives/2009/03/extraordinary_book_sculpture.html, 2009 /31. julij 2011/).

LITERATURA

Adams, R. Thomas, in Nicolas Barker. »A New Model for the Study of the Books«. *The Book History Reader*. Ur. David Finkelstein in Alistair McCleery. London: Routledge, 2006: 47–65.

Ard, Patricia. »Reading Into Things: Literature's Material Culture«. *International Journal of the Book* 6.4 (2009): 33–42.

Ariès, Philippe. »Introduction«. *Histoire de la vie privée. De la Renaissance aux Lumières*. Ur. Philippe Ariès in Georges Duby. Paris: Seuil, 1986. 7–21.

Bayard, Pierre. *How to Talk About Books You Haven't Read*. London: Granta Books, 2008.

Brewer, A. David. *The Afterlife of Character, 1726-1825*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2005.

- Colclough, Stephen. *Consuming Texts. Readers and Reading Communities, 1695-1870*. Basingstoke: Palgrave, 2007.
- Darnton, Robert. »What is the history of Books?« *The Book History Reader*. Ur. David Finkelstein in Alistair McCleery. London: Routledge, 2006. 9–26.
- Hitchings, Henry. *How to Really Talk About Books You Haven't Read*. London: John Murray, 2008.
- Hunter, J. Paul. *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. New York: Norton, 1990.
- Keymer, Thomas, in Peter Sabor. *Pamela in the Marketplace. Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Lovell, Terry. *Consuming Fiction*. London: Verso, 1987.
- Richardson, Samuel. *Pamela or Virtue Rewarded*. London: Penguin, 1985
- Vogrinčič, Ana. *Družabno življenje romana. Uveljavljanje branja v Angliji 18. stoletja*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2008.
- — —. »K tematski številki o 'knjigi'«. *Ars & Humanitas* 5.1–2 (2010): 7–9.
- — —. »Literary Effects of the Author Stardom«. *Literary Intermediality*. Ur. M. Pennachia Punzi. Bern: Peter Lang, 2007. 203–218.
- Taylor, John Tinnon. *Early Opposition to the English Novel. The Popular Reaction from 1760 to 1830*. New York: King's Crown P, 1943.