

SVEN BIRKERTS



Sven Birkerts je po splošnem mnenju eden najzanimivejših in najprepričljivejših sodobnih ameriških kritikov. "Brati Birkerts," pravi Nobelov nagrajenec Seamus Heaney, "pomeni slišati (in pri tem uživati) glas literarne vesti." Ni samo širok in eklektičen in luciden in strasten in oster, je tudi bleščeč kulturni komentator, ki nam ponuja pomembne vpoglede v sodobno nostalgijo, naš moderni občutek za čas in bistvo ustvarjalnega duha.

Sven Birkerts poučuje na Mount Holyoke Collegu in živi v Arlingtonu v Massachusettsu. Je avtor znamenite knjige *Gutenbergove elegije: usoda branja v elektronski dobi*. Objavljeni eseji so iz njegovega najnovejšega dela, *Branja*.

Ideja o internetu

Ko zadnje čase premišlujem o internetu, ugotavljam, da me manj zaposluje sistem kot tak – kako vse skupaj deluje, kaj zmore in česa ne – in da se veliko bolj ukvarjam s pomembnostjo *ideje* o internetu in s tem, kako ta ideja posredno ali neposredno zadeva naše kulturno življenje.

Internet je pojav, ki ga je treba v nekaterih pogledih obravnavati bolj kot zamisel kakor pa stvar. Čeprav je internet za čisto vsakega uporabnika pač vedno določen proces pošiljanja ali sprejemanja informacij, se nobena transakcija ne zgodi mimo ključnega potenciala sistema – možnosti takojšnjih povezav.

Zanimajo me pritisk, vpliv in pomen tega potenciala. Kako je doslej že vplival na naše mišljenje na najrazličnejših področjih?

Za delno analogijo lahko vzamemo potovanje z letalom. Gre za tehnološki izum, ki ima konkretne, praktične učinke: hitro me prenese z enega konca na drugega in mi edini omogoča določeno paleto dejavnosti. Lahko odletim v drugo mesto, imam predavanje in se vrnem, ne da bi moral zato odpovedati obveznosti na domači fakulteti. Vendar pa je po mojem mnenju nekaj še veliko bolj daljnosežno: zamisel o potovanju po zraku je popolnoma prepojila moje doživetje življenja na tem svetu; in prepojila bi ga, tudi če sploh ne bi potoval, saj živim v družbenem svetu, pogojenem s popolnoma drugačnim pojmovanjem časa in prostora, kot so ga imeli rodovi naših prednikov. Los Angeles je postal prizorišče, ki je delno funkcija dostopnosti – do tja prideš le v nekaj urah (ne več v nekaj dneh kakor včasih) –, tudi če tega nikoli ne storiš. Zato je Los Angeles drugačen oziroma je drugačna ideja o Los Angelesu, ideja, ki je ni moč povsem ločiti od geografske entitete.

To je precej očitno, vendar ne morem prezreti dejstva, kako vpliva na zamisel o internetu.

Preden začnem raziskovati, kako zamisel o internetu spreminja obrise naše izkušnje, moram napraviti nekaj opazk o prihodu tehnologije v našo kolektivno sredo.

Za začetek tole: čeprav je sam koncept nekako revolucionaren in je zato predmet precejšnje javne pozornosti in razprav, njegovo dejansko izvajanje pri posameznikih ne kaže revolucionarnega – ali popolnoma preobrazevalnega – značaja. Na splošno gledano, deluje kot povečanje – tako kot potovanje z letali. Internet je nova stvar, nov proces, toda človek ga usvoji kot navado, napravi prostor zanjo, in četudi se mu življenje spreminja, se mu ne postavi na glavo. Zato vidimo, da se posameznik pogosto odzove na navdušenje javnih občil tako, da zbegano skomigne. Tudi potovanje po zraku je najbrž monumentalna preobrazba obstoječega, toda če letimo v drugo mesto dvakrat na leto, verjetno ne bomo opazili monumentalnega učinka letenja na naše življenje.

Pa pogledjmo na to še z druge plati, skozi analogijo s segrevanjem planeta. Znanstveniki, ki raziskujejo podnebje, so upravičeno panični glede možnosti, da se bo temperatura v več desetletjih dvignila za dve ali tri stopinje, pa čeprav je naš osebn, se pravi, izkustveni odziv skomiganje z rameni. Strokovnjaki premišljajo o zvišanju temperature sistemsko in opažajo ogromno med seboj prepletenih posledic, ki lahko navsezadnje pomembno spremenijo življenje, kakršno poznamo dandanes. Posameznik, slep za možnost sistematskih posledic, pomisli na toplejšo pomlad, bolj vroče poletje, morda se mu zdi še imenitno, da bodo pozimi ulice manj zasnežene. Dve stopinji gor ali dol.

Na to se spomnim, kadar me obtožujejo, da delam slona iz mikročipa in elektronskega omrežja. Toda moje zganjanje preplaha vsaj delno izvira iz tega, ker ljudje na splošno zavračajo razmišljanje o sistemskem vplivu na te inovacije, o dejstvu, da se naša slika sveta prefinjeno, toda znatno spreminja.

V kakšnem smislu to mislim?

Verjetno v temle: ko se masiven elektronski živčni sistem na hitro vraste v geografsko telo in omogoči hiter prenos velike količine informacij, kompleksno interaktivnost in tako naprej – to nepopolnim dosedanjim sistemom, na primer telegrafu in telefonu, nikoli ni uspelo –, potem postane ideja povezljivosti resnično del našega občutenja stvari. To, kar je potovanje po zraku z nadzvočno hitrostjo povzročilo zamisli o prostoru, povzroča internet po svoje zamisli o individualnosti in izolirani osebnosti. Nove možnosti vbrizgava v naše pojmovanje odnosov. Med drugim.

To ni nujno slabo, je pa znatna sprememba in tako je treba o njej tudi razmišljati. So ljudje, kot je psihologinja tehnoteoretičarka Sherry Turkle, ki napovedujejo raznovrstne scenarije osvobajanja. Posredna komunikacija, je prepričana Turklova – to pa je tudi osrednja misel njene zadnje knjige *Življenje na zaslonu: identiteta v obdobju interneta* (Life on the Screen: Identity in the Age of Internet) –, bo povzročila, da bodo človeške meje pri priči postale bolj prepustne in provizorične; spodbujala bo jaz, da se bo raznoliko oblikoval, drsel iz vloge v vlogo in spet nazaj na načine, ki odsevajo lastnost njegovega bistva, nestalnost. Iz te zmede se bodo dvignili novi sistemi odnosov; osvobodili se bomo silnih pritiskov, ki jih povzroča neposredno soočenje.

Če razmišljamo v teh okvirih, se začnemo spraševati, ali ni izolirani jaz, subjektivni posameznik bolj faza v širšem evolucijskem procesu kakor pa naravna danost. Ali je omejena avtonomija zaželeno lastnost v obdobju, ki mu vladata mrežna komunikacija in posredna (ter vse bolj virtualna) izkušnja?

Vendar ne moremo zgolj dobrovoljno opazovati takšne preobrazbe, saj ne gre samo za senzacionalno zgodbo iz Tima ali Newsweeka. Kajti na našem tradicionalnem pojmovanju jaza (javnega in zasebnega) so utemeljeni naši zakoni, družbeni običaji, civilne institucije, pojmovanja skupnosti, umetnosti – vsega. Zelo pomembno je, kako razumemo norme in možnosti interakcije. Komunikacija, kot jo je razumel teoretik Mihail Bahtin, je *dialoška*: vedno se zgodi med določenim pošiljateljem in določenim prejemnikom. Ko se ta proces spremeni, tako da premagamo razdaljo v trenutku, da imamo možnost anonimnosti in nevidnosti ter občutek neskončnih potencialnih mrež, ki tečejo v vse smeri, ne moremo pričakovati, da bo kar koli še ostalo isto. Ta ideja, razkrajanje tistega, kar je George W. S. Troy imenoval »omrežje dvesto milijonov«, v subjektivni prostor jaza, je ideja interneta, ki je zdaj med nami. Temperatura se zviša za nekaj stopinj in

vse se spremeni – gladina oceanov, tekoče vode, rastlinski pasovi. Podprite sistem popolne povezljivosti – zamisel o takem sistemu –, in začutili boste, kako začenja naše zaznave megliti občutek neresničnosti. Nič več ne bomo stali na istih tleh: ozračje odnosov se bo spremenilo. Vsevedu od tod in tam bodo pripisali ta čudni novi občutek prihodu naslednjega tisočletja.

Dokufikcija

Leta 1917 je Marcel Duchamp izročil svetu svojo *Readymade Fountain*, ki je bila, kot vam bo vedel povedati vsak študent umetnostne zgodovine, pisoar na podstavku. Vzel je objekt, s katerega so se kar cedile prozaične – ne, prostaške – asociacije, in ga podvrgel očiščujočemu kontekstu estetskega. To njegovo dejanje umeščanja je pokazalo, da umetnost ni v predmetu, temveč v *zaznavi* predmeta. Najbolj pa je šlo v nos malomeščanskemu obiskovalcu muzejev. Tako hladnokrvno skeptičen možakar gotovo ne bi verjel, da lahko revolucionira naš način gledanja na svet. Tiranija vsakdanjega življenja in zaznavanja je vse prej kot absolutna. To ve vsak. Umetnost ostaja v najboljšem primeru samotni red, v katerega se zatečemo, kadar se lahko.

Pa vendar je Duchampova poteza postala referenčna točka za vse resne vizualne umetnike, ki so mu sledili. In kolikor njihovo delo odseva nekaj njegovega pojmovanja, se še naprej pomika po krvnem obtoku naše kulture. Napredek v umetnosti (če je *res* napredek, in ne samo sprememba) se je vedno pojavil kot posledica pritiskov in nasprotovanj zoper omejitve žanra.

Tudi roman je v našem času doživel že vrsto poskusov, da bi ga prenovili. Oblikovni prevrati so se začeli s pripovedjo toka zavesti, ki se je tudi obdržala, sledili so ji kolažni eksperimenti Williama Burroughsa, ki se morda nikoli ne bodo prijeli. Kakršen koli že je bil napad, večina je bila uperjena proti vladajoči normi.

Če govorimo konceptualno, pa je morda najbolj grozeč napad na roman izvedel povsem povprečen intelektualec, romanopisec Truman Capote; to je bil *coup d'état* od znotraj. Leta 1965 je začel Capote v *New Yorkerju* objavljati nadaljevanja dela, ki je kasneje postalo uspešnica *Hladnokrvno*. Snov je bila čisto v slogu rumenega tiska – zgodba o tem, kako sta dva pobegla kaznjenca divjaško pomorila kmečko družino v Kansasu. Razlika je bila v tem, da je Capote zastavil svoja dokumentarna nadaljevanja bolj kot roman, tako da je pripravil prizorišča za dramatično napetost in celo izdelal strukturo vzporednih pripovedi. Pravi šok pa je udaril ob izidu knjige: Capote je bil tako predrzen, da je razglasil *Hladnokrvno* za »neliteraren roman«.

Morda se vam to ne zdi kdo ve kako pomembno. Komu navsezadnje mar, kako neki neznan pisatelj, ki se pretika z zabave na zabavo, poimenuje svojo knjigo? Očitno pa je bil to signal, na katerega je čakala cela vojska novinarjev. Skoraj dobesedno čez noč, kot je dejal Tom Wolfe, se je rodil Novi žurnalizem. Wolfe, Jimmy Breslin, Gay Talese, Hunter Thompson, George Plimpton, Terry Southern, Joan Didion in nešteti drugi so začeli umetati prozo, ki se je zdela čisto sveža. Neliterarni pisci so se zaljubili v sredstva literature.

Novinarsko pisanje v revijah vse odtelej ni več tisto, kar je bilo. V popularnem tisku ne morete najti naslovnega članka, ki ne uporabi vsaj nekaterih tehnik, če ne vseh, kar jih je naštel Wolfe v svoji antologiji *Novi žurnalizem* (The New Journalism) iz leta 1973, ki je postala kanon: konstrukcijo, sestavljeno iz posameznih prizorov, realistični dialog, stališče tretje osebe (»bralcu je vsak prizor predstavljen skozi oči ene od oseb«) in natančno zapisovanje »pomembnih« podrobnosti. Poprej šablonski način je postal vznemirljiva in vitalna zvrst.

Manj optimističen pa sem glede vpliva, ki ga je imel Capotejev oblikovalski maneuver na tako imenovani resni roman. To, kar je sprožil Capote, je Norman Mailer hitro obrnil sebi v prid. *Vojske noči* (The Armies of the Night), 1968, je Mailerjeva pripoved o pohodu na Pentagon leta 1967 (in o lastni slavni udeležbi v njem), s podnaslovom *Zgodovina kot roman, roman kot zgodovina*. Desetletje kasneje, po lepem številu podobnih vaj v navzkrižnem preoblačenju – med njimi sta tudi *O ognju na Luni* (Of a Fire On the Moon), 1970, in *Marilyn*, 1973 –, je leta 1979 objavil obsežni »roman iz resničnega življenja« *Krvnikova pesem*, ki podrobno opisuje zločinsko kariero obsojenega morilca Garyja Gilmora. Tu ni sporno samo izrazje – zlitje zvrsti navsezadnje ogroža tako status dejstva kot fikcije.

Wolfe piše o postopku dokufikcije takole:

»Uporablja sredstva, ki so po naključju zrasla z romanom, in jih meša z vsemi drugimi znanimi proznimi sredstvi. Ne glede na tehnike pa ves čas uživa prednost, ki je tako očitna, tako vgrajena vanj, da človek skoraj pozabi, kakšno moč ima: preprosto dejstvo, da bralec ve, da se je vse to resnično zgodilo. Ugovori so zbrisani. Zaslona ni več. Pisatelj je korak bliže absolutni vključitvi bralca v zgodbo, o čemer sta sanjala Henry James in James Joyce, a nista tega nikoli dosegla.«

Wolfe je vedno z užitkom pošiljal svojim bralcem trditve, napolnjene s helijem, toda tole njegovo optimistično žuborenje je že kar pretirano plitvo. Dejstva so bolj čudna in bralca bolj potegnejo kot resničnost, pravi, zato pač poročajmo o dejstvih in napravimo veliko literaturo. Wolfe pravzaprav noče videti celotne zgodovine zahodne umetnosti. Mar je človek zgolj zaradi slepote – nezmožnosti videti gozd zaradi dreves – sklenil, da bo

prikazal svet kot nekaj *drugega* od tistega, kar je videl? Komaj verjetno. Umetnost (z literaturo vred) je zaživela prav zato, ker človeku ni zadoščalo nobeno obnavljanje resničnih dejstev, pa če je bilo še tako mojstrsko. Že dolgo pred Sokratom so dojemljivi razumeli, da so dejstva dejstva, resnica pa je tisto, kar *hočejo povedati*. Smisel se začne šele takrat, ko odstranimo naključne okoliščine. Fikcija pa se premakne v območje smisla – je življenje po življenju dejstev.

»Neliterarni roman« (»nonfiction novel«) je kot fraza bistroumni nesmisel, kot ideja pa je slaboumen. Etimolog bi prej prepovedal celoten jezik, preden bi ga spustil v slovar. Beseda *fikcija* prihaja iz latinske *fingere*, »izmišljati si«. Roman pa je v oxfordskem slovarju definiran kot »izmišljena prozna pripoved znatne dolžine«. Niti Capote niti Mailer nista imela težav s slednjo omejitvijo; *Krvnikova pesem* je prebila mejo tisoč strani. Toda če verjamemo, da besede še vedno pomenijo stvari, potem je tisto, kar ponujata ta dva avtorja, nefiktivna fikcija ali neizmišljene izmišljije.

Kje pa torej vstopi fikcija? Če so se dogodki resnično pripetili, potem je izmišljanje to, da jim damo pripovedno obliko, v citatih in razporejanju snovi. Toda potem bi morali razpredalčkati tako rekoč vsa napisana dela, še posebno zgodovinska in biografska, tako kot toliko vrst romanov. Kaj pa so zgodovinska in biografska dela drugega kot razumna ureditev izbranih podatkov? Potem bi bilo logično reči, da je *usa* izmenjava človeških informacij selektivna in torej fiktivna. Nedvomno je v tem zrno resnice, toda zrno ni dovolj. Da, v trenutku, ko vse postane provizorično fiktivno, moramo opustiti idejo o dejstvu. Brez te ideje pa postane sama fikcija koncept brez pomena. Ko začnete misliti tako, ste v hudi nevarnosti, da postanete destruktivist. Destruktivisti sodijo, da je vsak pomen nedoločen, da so vse razprave sumljive. Od vsega na svetu si najbolj želijo to, da bi vse ločene discipline in zvrsti zvarili v eno samo prvobitno juho.

Moje stališče je: resnično življenje je vedno prekašalo literaturo glede domiselnosti, ironičnih zasukov in slikovitega senzacionalističnega izražanja. In romanopisec je to od nekdaj vedel. Njegov prastari moto – *primum vivere, deinde scribere* – potrjuje njegovo pripravljenost, da preučuje in se uči. V svojem strašnem napuhu pa je oktil svojo umetnost z veljavo višje resnice. V tem, da bi se nekaj *utegnilo* zgoditi, pa se ni, vidimo višjo vrednoto. Pisatelj, ki ni omejen na površino dejstev, namreč lahko pripiše svojim junakom zavedanje in moč volje. Tako lahko svobodno raziskuje načine, kako bi lahko okoliščine resničnega življenja zadobile človeški pomen.

Dokuromanopisec trdi, da »se je vse to v resnici zgodilo«. Ta njegova trditev uspešno nadomesti imaginativno stvaritev junaka in situacije. Odstranite to trditev, in bralcu zmanjka hrane. Če bi bila *Hladnokrvno* ali *Krvnikova pesem* izmišljena, bi bil njun umetniški vpliv zanemarljiv. Z zapisovanjem zaporedja resničnih dogodkov in izjavo: »Glej, zgodbo delata« Capote in Mailer nista toliko ustvarjala umetnosti, kolikor sta slavila umetniško

zaznavo. Mislim, da je to tisto, kar je v resnici signalizirala njuna uporaba besede *roman*. Tako se vrnemo k Duchampu. Če bi izdelal tisti pisoar, bi ga zmerjali, da je ponižal umetniško funkcijo. Ker pa ga je imenoval *readymade* – kar je res povzročilo blazno navdušenje –, so ga lahko sprejeli kot konceptualnega revolucionarja.

Navsezadnje pa razkazovanje dogodkov iz resničnega življenja v okviru fikcije ne širi zvrsti. V resnici slabi tako dogodek kot umetnost. Kajti umetnost in življenje ali fikcija in dejstvo večno odvrčata obraz drug od drugega. »Umetnost imamo,« pravi Nietzsche, »da ne bi umrli od resnice.« Resnica, na katero je mislil, je bila resnica nezasidrane eksistence brez boga. Toda če pomislimo nanjo drugače – na resnico kot globlji pomen –, potem lahko zasučemo to formulacijo takole: imamo resnico, da ne bi umrli od dejstev. Če prenesemo surovo snov življenja naravnost v sfero umetnosti, ji to odvzame nekoliko zakrknjene drugosti. Vnesite v umetnost dovolj resničnega življenja, pa boste imeli resnično življenje, kamor koli se boste ozrli. Je to tisto, kar hočemo? Oscar Wilde, stari rokodelec, je poznal ime igre že daljnega leta 1891. V svojem dialogu *The Decay of Lying* je napisal:

»Umetnost se začne z abstraktnim krašenjem z zgolj izmišljenim in užitekarskim delom, ki se ukvarja z nestvarnim in neobstoječim ... Potem se življenje navduši nad tem novim čudom in prosi, da bi ga sprejeli v začarani krog. Umetnost vzame življenje kot del svoje surovine, ga na novo ustvari in prekroji v sveže oblike, je popolnoma brezbrizna do dejstev, si izmišlja, fantazira, sanja ter ohranja med seboj in stvarnostjo neprebojni zid lepega sloga, dekorativnega ali idealnega ravnanja. Tretja stopnja pa je, ko prevlada Življenje in izžene Umetnost v divjino. To je resnična dekadenca, zaradi katere zdaj trpimo.«

Biografija in razkrajajoči se jaz

Zadnjih nekaj mesecev trpim zaradi ene same, boleče očitne misli v zvezi z biografijo in prišel je čas, da si olajšam dušo. Ta misel ni prišla kot člen iz verige logičnih povezav; ne, prišla je, če je to mogoče, iz tistega dela nočnega neba, skozi katerega kot kometi prehajajo intuitivni pobliski. Gre pa za to: velikega razcveta biografske zvrsti, ki smo mu priča zadnjih nekaj desetletij, ne navdihuje samo srečno zbliževanje kulturnih in akademskih okoliščin. Rastoča fascinacija javnosti z življenjem slavnih in razvpitih se neposredno vzajemno povezuje s stanovitno omalovažujočim občutkom subjektivne koherence, ki ga imajo mnogi od nas – to se pravi, povezuje se v obrnjeni smeri. K biografiji se obračamo kot h kompenzaciji,

da bi prek zastopnika dobili nekaj, kar zgublamo v zasebni sferi. Nekateri bodo nasprotovali, češ da naše zanimanje za tuja življenja tako ali tako nikoli ni bilo drugačno kot zastopniško in da je od nekdanj govornik o kaki zaznani bralčevi pomanjkljivosti. Na to lahko odgovorim samo s tem, da je situacija še slabša in da smo dosegli neke vrste kritično maso; da sile, ki ogrožajo individualnost, pritiskajo na nas močnejše in na nove načine in da govorjenje v slogu »tako je bilo zmeraj« nič več ne zveni kot spodbijanje.

Pređen se lotim tega, moram premisliti dinamiko branja biografije. Nepoklicni bralec izbere določeno »življenje« zaradi kopice različnih razlogov, in branje se odvija na različnih ravneh. Motivira ga več stvari; najmočnejša od njih je človeška radovednost. Rad bi spoznal pomembno ali zapeljivo figuro in zvedel, kaj jo je naredilo takšno. Poleg tega je pogosto očaran nad kakim zgodovinskim obdobjem. Rad bi kaj pridobil od njega prek zatapljanja v življenje posameznika. Če sledimo poti Oscarja Wilda, Edith Wharton, Orsona Wellesa ali Winstona Churchilla, se dotaknemo utripa okolja, ki spremlja zgodovinski trenutek.

Drug, nič manj pomemben razlog, da prebiramo o tujih življenjih, pa je, da si ob tem osvetljujemo ploskve lastnih izkušenj. Iz tega impulza pravzaprav izhaja velik del raznovrstnega branja, čeprav ga premalo omenjamo. Vsaka zvrst potegne na plan in okrepi našo subjektivnost na različne načine. Detektivske trilerje beremo zato, da sprostimo, a tudi raziščemo nekatere svoje nagone, ki so sicer družbeno prepovedani. Dobra literarna fikcija nam poplača naše »zastopništvo« in nam omogoča, da presežemo, kasneje pa spet zavzamemo svoje meje. Zgodovinske drame nevtralizirajo povečevanje subjektivnosti, saj zahtevajo od nas streznjujoče močan občutek za ravnotežje.

Biografija je še posebno bogata s temi drugotnimi motivi. Ne glede na to, kakšen je naš navidezni razlog za prebiranje o življenju Machiavellija ali C. S. Lewisa, je neizbežno, da bomo v tem procesu oblikovali določen odnos med svojim in njegovim življenjem. To je druga narava. Ne moremo si kaj, da ne bi primerjali zemljevida svojih izkušenj z zemljevidi drugih. Če nam soseda zaupa svoje gorje, ga merimo s svojim merilom. Ne moremo pogledati osmrtnice, ne da bi nam misli na hitro preletele številke. Biografija nam ponuja podobno priložnost, le da je stopnjevana in podaljšana.

Morda prebiram o življenju človeka, s katerim nimam veliko skupnega, vendar ga ocenjujem na vsakem koraku: radosti in bolečine v otroštvu osebe X primerjam s svojimi; želim si videti, kako je umiril svoj mladostni idealizem in se prilagodil svojemu poklicu; preučujem, kako ga je oblikovala ljubezen ali kako ga je prizadela smrt staršev. In seveda – kako se je soočil s svojo smrtjo? To zadnje vprašanje utegne biti najgloblje in zagotavlja, da se zanimamo za tuja življenja.

Seveda je to početje nekoliko domišljavo, pa čeprav je bolj stvar refleksa kot namena. Navsezadnje se je subjekt biografije po splošnem mnenju

dokopal do veličine in ima posebne darove, vsaj na nekaterih področjih. Ko bralec – zase govorim – primerja svoje življenje na primer s Cezarjevimi, ustvarja vsaj neke vrste kontinuum med seboj in vladarjem. Saj ga mora. In vzporedno s tem kontinuumom snuje stične točke njune človeškosti. Naj je bil Julij Cezar še tak genij, kar zadeva vojaško strategijo, naj so se zdele njegove ambicije še tako neobrzdane, pa je bil v jedru še zmeraj tista na videz izmerljiva stvar – jaz. Prav gotovo je doživel nenavaden občutek skrivnostnosti, ko se je ozrl v nočno nebo; prav gotovo je prišla v njegovo življenje ljubezen in mu nalila v žile živega srebra. Svoje branje utemeljemo ravno na takšnih domnevah. Končni učinek tega je, da dvignemo sebe prav toliko, kolikor znižamo ali »počlovečimo« predmet svojega občudovanja. Med branjem spremljamo podrobnosti njegovega življenja, toda na nekakšen bistven način beremo *mimo* določujočih okoliščin in situacij, da bi prišli v stik s skupnim, to se pravi, »univerzalnim« subjektom.

Zdaj ko sem razložil to temeljno premiso, se lahko vrnem k svoji prvotni trditvi, da bolj kot kdaj prej iščemo v biografiji nekaj, kar pogrešamo v svojem življenju – življenju, kot ga živimo zasebno, a tudi takem, o kakršnem nam skozi svojo prizmo podaja razlomljena slika naša kultura. Ta razlomljena slika se nenehno spreminja, je zgodovinska spremenljivka. Je neke vrste kolektivno razumevanje, ki ga ovirajo omejena pričakovanja. Posameznik, poprej veliko bolj privezan na svoj kraj in čas, se je ozrl okoli sebe in od drugih pridobil občutek o tem, kaj je življenje in kaj ponuja. Videl je, kako se ljudje vzdržujejo, izmeril razdaljo do obzorja z njihovimi potovanji, se naučil, katerih bolezni so se našli, kako so umrli. V predmoderni epohi je imelo življenje posameznikov veliko več skupnega – bilo je življenje, ki so jim ga predpisovali spol, kasta, razred in tako naprej.

Zdaj se je vse to spremenilo. Ljudje so najprej postopno, nato eksplozivno ukrivili rešetke prostora in pobegnili izza njih. Odtrganost od kraja je pravilo, vsaj na urbaniziranem Zahodu. Zelo malo ljudi ohrani kakršno koli stvarno kontinuiteto s svojim plemenom. Omejena pričakovanja so postala brezpredmetna zaradi neverjetne vertikalne in lateralne gibljivosti in zaradi ogromne izbire poklicev. Še več: hitrost in dražljaji nas preobremenjujejo in vsi že trpimo zaradi neštetihih tegob, ki jih povzročajo razdrobljenost. Naše delo je vse manj povezano s primarnimi družbenimi potrebami; predajamo se vse bolj abstraktnim operacijam. Z vseh strani smo obkoljeni z družbeno in pravno birokracijo. Ta nas sili v stvari, ki spodkopavajo naš občutek subjektivne individuacije. Registrirati moramo avtomobile, kupovati zavarovalne police, sprejeti načrt zdravstvenega zavarovanja, plačevati davke, odplačevati hipoteko, vstopati v finančne sužnjelastniške odnose s podjetji, ki izdajajo kreditne kartice. Dnevi nam minevajo za pisalnimi mizami, za pulti, za zatemnjenim steklom, pred terminali, v vrstah, v avtomobilih. Seštejte vse skupaj, in opazili boste, da je vse teže

gajiti živahno, očarljivo idejo o »mojem življenju«. Kajti ideja o življenju – o lastnem življenju – se mora odmakniti od zmešnjave naključnih okoliščin. Biti mora koherentna, imeti mora pomemben delež lastne usmerjenosti, biti mora nabita z občutkom smisla in povezanosti. Verjeti moramo, da ima naše življenje usodo, da se razgrinja kot pripoved, ki prevzema in izkazuje pomen, da je posebno, če že ne slavno. Bojim pa se, da zgubljam prav to. Govoril sem s toliko ljudmi, ki so izrazili prav to temeljno občutje: da živijo provizorično, »kot da bi«, in čakajo dan, ko bodo spet uzrli, kar so v pobliskih zagledali v mladih dneh – zemljevid, kolesnice, določen občutek, kakšno je njihovo mesto na tem svetu.

Vse bolj ugotavljamo, da živimo v nekakšni oddaljenosti, z občutkom, da je življenje postalo zamegljeno, da je zgubilo svojo edinstveno intenzivnost; čutimo, da se naša povezanost zgublja med potrebami, obveznostmi in dražljaji, ki tekmujejo za našo pozornost. Seveda to ni vesoljna resnica, je pa močna smernica – in je med tistimi stvarmi, nad katerimi se v našem času najbolj pritožujemo. To pa po mojem pomaga razložiti izjemno povečano zanimanje za biografijo. Ko se bralec pogloblja v življenje nekoga drugega, doživlja jasnost njegovih misli in namena. Predvsem so bile okoliščine v prejšnjih časih bolj odmevne, če že ne preprostejše, in zdele so se pristnejše. Ogromni posredniški sistemi še niso zasenčili zemeljske oble. Svet je bil bolj gol, bolj prvinski, bolj jasno določen kraj. Ljudje so se strinjali glede več stvari – bodisi glede družbenih stisk ali pa znanih junakov – in verjetno je imela večina globlji občutek kulturne identifikacije. Ko med branjem dobivamo namige o tem, nam zbujejo krepčilni občutek somernosti. Zdi se, da so imele stvari včasih gostoto, težo – da so nekaj pomenile.

Seveda pa je treba omeniti še temeljni način predstavljanja. Sama biografska pripoved temelji na sovisnosti in smislu. Življenjepisec skoraj poklicno gleda na svoj subjekt, kot da ta živi edinstveno usodo, kot da vse okoli njega deluje zato, da potisne njegovo izkušnjo v usojeno mu obliko. Kdo od nas ima kak primerljiv občutek usodnosti o našem življenju pred tisočletji?

Ugled biografije narašča, vse več je biografij in njihovih bralcev, pa tudi ugovori njihovih nasprotnikov so vse opaznejši in bolj plastični: subjekti umetnosti se vse bolj grozeče dvigajo nad nami, njihova življenja se zdijo vse bolj smiselna, tragična ali veličastna, naša pa izgubljajo težo in se raztapljajo v vse bolj nejasne madeže, kot bi bili sestavljeni iz pikic s TV-zaslona. Prihodnje življenjepisce sprašujem: kako bodo opisali življenja iz naše sedanosti, ki so zgubila težo in določnost? In če jih že bodo, kdo jih bo hotel brati?

Prevedla Jana Cedilnik

