

nja. Još uvek je suviše rano da bismo znali da li će relativizacija i pluralizam kultura prouzrokovati smrt racionalnih politika ili će biti uvod u jedan ili više oblika racionalnije i demokratičnije političke akcije i u kompromis između parlamentarnog sistema i jednog tipa direktnе demokratije. Još uvek nemamo dovoljno činjenica da bismo o tome sudili. »Zeleni« u Nemačkoj su samo ograničen fenomen koji nam ne može omogućiti ni najmanju ekstrapolaciju.

Tri talasa pokreta nosile su najmlade generacije. Ipak, treba objasniti termin »mladi«. U funkcionalnom društvu »mladi« su oni muškarci i žene (a ne samo momci i devojke) koji ne ispunjavaju »funkciju« koja bi ih uključila u bilo koji sloj u društvenoj podeli rada. Tako su studenti mladi čak i u tridesetoj što je za naše dedove bilo zrelo doba. Upravo zbog te funkcionalne konotacije izbegavaču da u nastavku pravim razliku između »mladih« i »starih« (star ili »u trećem dobu« znači u svakom slučaju ne raditi više, drugačije rečeno biti »postfunkcionalan«).

Sadašnje promene u odnosima između prefunkcionalne i funkcionalne generacije su tako očigledne, da su spoljni znaci koji ih ističu vrlo poučni. U klasnim kulturama mladi su nastojali da što pre ostare. Posle Drugog svetskog rata ta shema se malo po malo menjala da bi se konačno potpuno obrnula. Oni koji su postali duhovno i fizički zreli čine ponekad očajničke napore da bi ličili na adolescente i ponašaju se kao oni. »Look« može imati različita društvena značenja. Prikazivati se starijim od svog doba izražava želju da se deluje zrelo, odgovorno, sredeno ili bar da se pokaže da se nastupa na taj način. Prikazivati se mlađim, pak, izražava želju da se osoba pokaže kao otvorena za sve mogućnosti, kao neko ko još nije »birokrata« i koga funkcija još uvek nije fosilizirala. Na vrhu talasa koji proistiće iz jedne generacije postalo je uobičajeno da članovi »funkcionalne generacije« traže po svaku cenu naklonost svoje dece da bi bili smatrani za »mlade« počasne članove. Pojam i manifestacija »krize zrelog doba« su proizvod funkcionalne podele rada; to je isključiva crta funkcionalnog društva. U jednoj klasnoj kulturi, bila ona boržoaska, narodna ili aristokratska, zrelo doba odaje dostojanstvo koje je tipično svojstvo izgrađene zrele osobe.

Funkcionalnu podelu rada prati ambivalentan i vrlo složen proces. Obavljanje neke funkcije zahteva identifikaciju sa njom naročito u ustanovama i na poslovima koji su javni. Sto je identifikacija sa funkcijom više izražena, veće je iskušenje da čovek postane uobraženi gnjavitor ili osorni birokrata. Nosilac neke funkcije oseća neodoljivu želju da zatvori vrata pred mlađim ljudima jer su mu oni rivali.

Feministička revolucija

Vratimo se poslednji put na tri talasa kulturnih pokreta posle Drugog svetskog rata. I pored različitih peripetija vezanih za njihov kontinuitet i diskontinuitet, jedan elemenat je ostao stabilan. Feministički pokret su tokom tri talasa činili osnovnu tendenciju, tendenciju koja je zapravo, uprkos nekim manjim neuspeha, potpuno izmenila modernu kulturu. Feminizam je bio i ostaje najvažnija i najodlučnija moderna društvena revolucija. Za razliku od političke revolucije, društvena revolucija ne izbija odjednom, ona se dešava. Društvenu revoluciju prati uvek kulturna revolucija. Kulturni relativizam, prodor »stranih« kultura u zapadne kulture su ovde spomenuti više puta. Feministička revolucija nije jednostavno jedan od elemenata koji je doprineo tom čudesnom razvoju, ona je njegov glavni element. Jer, ženska kultura, marginalizovana i do tada nepoznata, na putu je da konačno bude priznata i da zahteva polovicu tradicionalne kulture čovečanstva. Feministička revolucija ne može biti smatrana za novi fenomen, sličan tolikim drugim i svojstven zapadnoj kulturi; *to je suštinski preokret u svim postojećim kulturama*.

Feministička revolucija ne bi se mogla ostvariti jedino zahvaljujući novoj podeli rada. Demokratske institucije, ideale kao što su sloboda, jednakost i odbrana prava, treba upisati u »institucije imaginarnog značenja« feminističkih pokreta; to su bili preduslovi za njeno pojavljivanje. Žene, kao i muškarci, su mogle učestvovati u modernoj podeli rada ostajući podvrgnute muškoj dominaciji. S druge strane, bez tog novog uključivanja u društveni rad, cilj feminističke revolucije ne bi bio dostignut iz jednog jednostavnog razloga: žene ne bi uspele da zarade za sopstveni život što je apsolutno neophodan uslov za njihovu nezavisnost.

Zašto se obično misli da su »pokreti isčepli«, da se tokom četrdeset poslednjih godina »ništa nije dogodilo«? Možda zato što mi istoriju definišemo previše kao političku istoriju. A ipak, istorija je uglavnom i pre svega društvena i kulturna; to je istorija svakodnevног života muškaraca i žena. Proučavana brižljivo, ta istorija će otkriti odlukčne promene uključujukći i društvenu revoluciju. Tri talasa kulturnih pokreta analizirana ovde bili su glavni pokretači tog preobražaja. Oni nisu izmenili brod ali su izmenili okean po kojem brod plove.

S francuskog: Pavle Sekeruš

razmišljanja o minimalizmu

džon bart

»Manje je više«, reče Valter Gropius ili Alberto Đakometi ili Laslo Moholji—Nad ili Ludvig Mis van der Roe; ovo geslo (koje je zapravo prvi formulisao Robert Brauning) bilo je pripisivano svakom od ovih više ili manje znanih, više ili manje doslednih minimalista. Poput načela Bauhausa: »Forma sledi funkciju« ono je i sam primer minimalističke estetike, čiji je ključni princip da se umetnički efekat može pojačati radikalnom ekonomičnošću umetničkih sredstava, čak i tamo gde ovakvo škrtarenje ugrožava druge vrednosti: celovitost, na primer, punoču i preciznost iskaza.

Lako je prikazati moć takvog estetičkog principa: uporedite moju malopredašnju formulaciju — »umetnički efekat može se pojačati« itd. — sa nezaboravnim sloganom »manje je više«. Ili razmotrite sledeću tvrdnju, prvo sa, a onda i bez delova u zagradama;

Minimalizam (ove ili one vrste) jeste princip (ili barem jedan od njih) koji leži u osnovi (onoga što je i mnogi zainteresovani posmatrači podrazumevaju po pojmom) najimpresivnijeg fenomena današnje (severnoameričke) književne scene (a to je gringo ekvivalent onome što se naziva *el boom latinoameričkog romana*); mislim ovde na novi procvat (severno) američke kratke priče (pogotovo one jednostavne, prikrivene, realističke ili hiperealističke proze, siromašne zapletima, ka spolja okreнутne, izbrušene, koja je u poslednjih pet ili deset godina vezivana za takve izvanredne pisce kakvi su *Frederik Bartelmi, En Bitti, Rajmond Karver, Bobi En Mejson, Džejms Robison, Meri Robison i Tobijas Vulf* i bila istovremeno hvaljena i potcenjivana takvim etiketama kao što su »K-Mart realizam«, »boza—proza«, »Diet—pepsi minimalizam« i »postvijetnamska, postliterarna, postmodernistička neo-rana-hemingvejština plavih okovratnika«.

Poput bilo koje grupe umetnika podvedenih pod zajednički naziv, pisci koje smo upravo pomenuli su barem isto toliko međusobno različiti koliko su i slični. Staviše, minimalizam nije jedini, a možda ne ni najvažniji atribut njihovog prozogn stvaraštva; takve etikete same po sebi upućuju na neke druge vidove i preokupacije nove američke kratke priče i njezinog pandana »romana od tri osmine inča«. Ipak, rekao bih ovde (ponešto) o njihovom minimalizmu i njegovoj prethodnici; ideji da, barem u umetnosti, manje jeste više.

Reč je o ideji koja je podjednako stara, večno primamljiva i opšteprisutna koliko i njezina suprotnost. U početku beše reč: tek kasnije došla je Biblia, a da ne govorimo o trospatnom viktorijanskom romanu. Proročica u Delfima nije rekla: »Istrajna analiza i razumevanje sopstvene psihe preduslov su za razumevanje svog ponašanja i sveta u celini«, već »Upoznaj sebe«. Takvi inherentno minimalistički žanrovi kao što su proročanstva (počev od delfijskog apolonovog hrama, pa do modernih zvezdočata), poslovice, maksime, aforizmi, epigrami, misli, gesla, slogan i dosetke popularni su u svakoj epohi i kulturi — pogotovo u usmenim kulturama i potkulturama, gde mogućnost lagog zapamćivanja igra važnu ulogu — i mnogi njihovi primerci su samorefleksivni i samopričavajući minimalizam o minimalizmu. »Sažetost je srž dosetke«, »Čutanje je zlato«, »Vita brevis est, ars longa«, upozorava Seneka nestrpljive pesnike u svojoj trećoj epistoli; »Izbegavajte gomilanja« preporučuje Mark Tven.

Nasuprot širokoj lepezi klasičnih proznih zadovoljstava Herodota, Tukidida i Petronija stoje minijaturni dragulji Ezopovih basni i Teofrastovih »Karaktera«. Nasuprot takvim tvorevinama u stilu kakve su »Iljada«, »Odiseja« i »Eneida« — i mnogo duža, sanskrtska »Ramajana« i »Mahabharata« — stoje takve poštovanja dostaone minijature poetske forme kao što su palindrom (postoje i duži primeri, ali na umu imamo »Madam, I'm Adam« i »Sex at noon taxes«) ili kuplet (noviji primer je »Čokolada je mlada / A i liker je čisti amater« Ogdena Neša) ili, pak, feudalna japanska haiku i njezini evropski odjeci s početka dvadesetog veka, pa sve do savremenih »mršavih pesama« Robertha Krilija. Ima čak i pesama od jedne jedine reči, odnosno reči koja bi trebalo da bude pesma; najbolji od njih našao sam u »Ginisovoj knjizi rekorda« pod naslovom »najjezgrovitija reč«: »mamihlapinatapei«, a zabeležena je na Ognjenoj zemlji. Na jeziku Ognjene zemlje reč »mamihlapinatapei«, znači: gledati jedno drugome u oči, s nadom da će onaj drugi krenuti da uradi ono što oboje žele, ali se ne usuduju da učine.

Žanr kratke priče, kako ga je Edgar Allan Po razlučio od tradicionalne priče u svome prikazu Hotornove prve zbirke priča iz 1842., jeste jedan rani manifest modernog narativnog minimalizma: »U čitavoj kompoziciji ne bi trebalo da bude ni jedne jedine reči koja izlazi. . . iz prethodno utvrđenog plana. . . Prekomerni dužinu. . . treba izbegavati.« Poova pravila nadahnjuju potom takve majstore sažetosti, selektivnosti i nagoveštaja (kao suprotnosti beskrajnim opisima, preteranom izobilju, eksplicitnoj i podrobnoj analizi) kakvi su Gi de Mopasan i Anton Čehov. Pokaži, ne razglabaj, reče Henri Džejms u predgovoru njurorskem izdanju svojih romana iz 1908. I ne stavljaj ni reč više no što ti je zaista potrebno, dodaje mladi Hemingvej, koji je na ovaj način opisao svoju »novu teoriju« s početka dvadesetih: »Možeš izostaviti bilo šta ukoliko si svestan da si ga izostavio i to izostavljanje će osnažiti priču, navesti ljudе da je više osete no što je razumeju.«

U to vreme funkcionalisti Bauhausa bili su već zaokupljeni deornamentisanjem i razlaganjem moderne arhitekture, slikarstva i dizajna; i dok funkcionalizam i minimalizam nisu jedno te isto, a da i ne govorimo o apstrakcionizmu i minimalizmu (u onim pričama ranog Hemingveja nema ama baš ničeg apstraktног), oni izviru iz istog impulsa; ukloniti sve nepotrebno, kako bi se otkrilo ono nužno, sūstinsko. Nije važno što je Volter, pre vek i po, ukazao kako to nepotrebno može biti i neizbežno. (»Le superflu, shose si nécessaire«) baš kao što u savremenom slikarstvu proces uklanjanja vodi od postimpresionizma, preko kubizma do radikalnog minimalizma Kazimira Maljevića u njegovom radu »Bela na belom« iz 1918. ili Eda Rajnharta i njegovih »crnih slika« iz pedesetih, tako u književnosti dvadesetog veka minimalistički niz vodi preko Hemingvejeve »nove teorije« do kraćih *ficciones* Borhesa i Beketovih minijatura, čija je kulminacija možda njegov komad »Dah« (1969). Diže se zavesa i otkriva slabo osvetljenu pozornicu, na kojoj nema ničeg sem razbacanih otpadaka; sa trake se začuje jedan jedini ljudski krik, zatim udah i izdah sinhronizovan sa pojačavanjem i slavljenjem osvetljenja, a zatim još jedan krik. Trideset pet sekundi pošto je podignuta, zavesa se spušta.

No time se jedino završava komad, ali ne i tradicija književnog minimalizma, koja se na način dostoјan divljenja produžava piscima naredne generacije kao što su, u Americi, Donald Bartelmi (»fragment je jedina forma u koju verujem«, kaže jedan lik u njegovom kratkom romanu »Snežana«) i za njim nastaju mnoštva autora nove američke kratke priče.

Stara ili nova, proza može biti minimalistička na jedan ili na svaki od nekoliko načina. Postoji minimalizam celine, forme i obima: kratke reči, kratke rečenice i pasusi, superkratke priče, oni već pomenuti tanušni romani od tri osmine inča, čak i minimalne bibliografije (Borhesovo prozno delo čine malobrojne, obimom skromne, mada izuzetno uticajne zbirke kratkih priča). Postoji minimalizam stila: ogoljen rečnik; ogoljena sintaksa koja izbegava umetnute rečenice, serije tvrdnjki i kompleksne, subordinirane konstrukcije: ogoljena retorika koja može potpuno da izbegne figurativan jezik; ravan, neemotivan ton. I postoji minimalizam materijala: minimalni karakteri, minimalno opisanje (»čitava ta koperfeldovska gomila sranja«, kaže Selindževroy lovac u žitu), minimalni *mises en scène*, minimum akcije, minimum zapleta.

U svome najčistijem obliku, ovih nekoliko minimalizama čine umetnost koja — da se poslužimo rečima njezinog vrhovnog sveštenika Semjuela Beketa upućenih slikara Bram Van Veldeu — pokazuje »da nema ničeg da izrazi, ničeg čime bi se izrazila, ničeg iz čega bi se izrazila, nema snage da se izrazi, ni želje da se izrazi — pa ni obaveze da se izrazi.« No njih nije moguće uvek naći na okupu. Postoje veoma kratki radovi velikog retoričkog, emocionalnog i tematskog bogatstva, kakav je ključni Borhesov tekst »Borhes i ja«; i isto tako, na primer, ono što s pravom možemo nazvati opširnim minimalizmom, kao što je Beketova monumentalna trilogija s početka pedesetih: »Moloa«, »Malon umire« i »Nemušto«. I u drugim umetnostima možemo povući mnoštvo paralela: minijatura se, u slikarstvu, sreće na svakom koraku (minijaturizam nije minimalizam); kutijice Džozefa Kornela sadrže univerzume. Ogromne slike kakve prave Mark Rotko, Franc Klajn i Barnet Njumen, sa druge strane, lišeni su svakog detalja baš kao i vašingtonski obelisk.

Srednjovekovna rimokatolička crkva priznavala je dva suprotna puta ka milosti Božjoj: *via negativa* monaške čelijske i pustinjačke pećine i *via affirmativa* uključivanja u svetovne stvari, postojanja u svetu, bili ili ne njegov deo. Kritičari su spremno preuzezeli ove termine da bi definisali razliku između Beketa, na primer, i njegovog nekadašnjeg učitelja Džojsa, koji je, sem u ranim radovima, maksimalist. Pored urodenih sklonosti, koje bez sumnje igraju značajnu ulogu, šta usmerava pisaca — ponekad skoro čitavu generaciju pisaca — ka Putu negacije?

Što se pojedinaca tiče, po njihovom sopstvenom priznanju, to može biti stvar prošlih ili sadašnjih okolnosti u kojima se nalaze. Rejmond Karver piše o književnom šegrtovanju tokom kojeg je svoje kratke pesme ili priče ispisivao u onih dragocenih petnaestak minuta ukradenih između poslova koji su mu omogućavali egzistenciju; mada sad ima dovoljno vremena, onespokojava ga pomisao da bi se, ukoliko se drzne da pokuša pisanje čak i kratkog romana, mogao probuditi i sebe ponovo naći u onakvoj bezizlaznoj situaciji. Suprotan slučaj je Borhes; skoro potpuno slepilo u poslednjim decenijama života vezalo ga je za kratke forme, koje je još ranije bio odabrao iz drugih, ne fizičkih razloga.

Sem mode kao jednog od uzroka, sociolozi književnosti i kulture ukazuju na opštije istorijske i filozofske faktore — ne isključujući ni faktor moćnih uzora kakavi su Borhes i Beket. Uticaj ranog Hemingveja na Rejmonda Karvera, recimo, jednak je očigledan kao i Karverov uticaj na gomilu autora nove američke kratke priče i na još veću armiju studenata »kreativnog pisanja« po američkim koledžima. Ali zašto ovaj model, a ne onaj drugi, koji ne čini samo puki i čisti artizam, i na koji minimalistički model na kraju krajeva ni nema monopol? Bez sumnje za to što pisci koji su manje ili više pod njegovim uticajem osećaju da on ubedljivije govori o situaciji u kojoj se nalaze zajedno sa svojim čitaocima.

A kakva je ta situacija u slučaju hladnih realista — minimalisti američke književnosti sedamdesetih i osamdesetih? Razgovarajući sa njima, čitajući njihove kritike, i pozitivne i negativne, i radeći po raznim školama kreativnog pisanja, između ostalih, čuo sam ovih šest faktora i ovde ih poredao bez nekog naročitog reda:

- Naša nacionalna trauma vijetnamskog rata po mnogima je nešto što se književno i figurativno ne može izreći: »Necu da govorim o tome«, karakterističan je stav »Nam« veterana u prozi En Viti, Džejn En Filips i Bobi En Mejson — a isto je i sa mnoštvom njihovih prototipova u stvarnom životu (kao što se to dogodilo i sa njihovim bezbrojnim prethodnicima, naročito posle prvog svetskog rata). Ovo je, naravno, jedan od dva klasična stava prema traumi; drugi je suprotan i može svakako voditi ka omedenom, neintrospektivnom, čak minimalističkom diskursu: setimo se samo ovih šest faktora i ovde ih poredao bez nekog naročitog reda.

- Veće ili manje podudaranje energetske krize u periodu 1973—76. i s njom povezana reakcija na američko preterivanje i rasipnost u potrošnji energije i uopšte. Popularnost malih automobila podudara se (što se tiče književnih krugova) sa popularnošću malih romana i mini-proze; mada ne, mogao bi neko primetiti, i sa bumom mini-suknje, no ona ipak nema nikakve veze sa štednjom materijala.

- Opadanje nivoa veštine pisanja i potrebe za čitanjem u nacionalnim razmerama, ne samo među mlađima (uključujući tu i studente kreativnog pisanja kao grupu), već i njihovim učiteljima, od kojih su mnogi i sami proizvod obrazovnog sistema koji sve manje traži i društva u kojem se narativno-dramatska zadovoljstva i ukusi zasnovaju mnogo više na filmovima i televiziji nego na književnosti. Ono ne znači omalovažavanje pismenosti i opštег obrazovanja prethodno pomenutih pisaca ili tvrdnju da su veliki pisci prošlosti listom bili savršeni jezikoslovci i gramatačari široke književne kulture. Neki jesu, a neki ne; neki od današnjih pisaca jesu, a neki ne. Ipak, barem među onim našim piscima koji dovoljno obećavaju da bi bili primljeni za predavače u nekoj od kvalitetnijih škola pisanja — i koji, naravno, nisu *inferiori* primeri svoga soja — opšti pad nivoa jezičke kulture dovoljno je uočljiv u nekim slučajevima da me zabrine za sudbinu njihovih učenika. Retko se u njihovom pisanju, kakvi god drugi kvaliteti bili, nailazi na iole sintaksički kompleksniju rečenicu i budući da jezički repertoar nešto složenijih sintaksičkih sredstava dozvoljava onome ko ih upotrebljava da artikuliše nešto složenije misli i osećanja, »Dik-i-Džejn« proza je često sklona da emocionalno i intelektualno bude siromašnija od proze Henrika Džejsa. Među velikim minimalističkim piscima ovo osiromašenje je dobrovoljno i deo je strategije pisanja: pojednostavljinje je u interesu upečatljivosti ili nekog drugog kvaliteta. Među manje velikima to može biti *faute de mieux*. Među »običnim čitaocima« to je prava epidemija.

- Zajedno sa ovim opadanjem, uočljivo je i smanjenje čitalačkog interesovanja. Stari dobri dugi roman još ima svoje obožavaoce, pogotovo na interkontinentalnim letovima i plažama; ali nema sumnje da smo mnoge časove koji mi buržuji provodimo kraj televizora ili video-rekordera, u kolima i bioskopima, nekada obično koristili za čitanje romana i novela i ne tako kratkih priča, delom i zato što nije bilo tih svetlucavih napasti, a delom zato što smo bili naviknuti na istražnu usredsredostenost, u našim zadovoljstvima koliko i u našem radu. Austrijski romanopisac Robert Muzil žalio se negde oko 1930. (u svom maksirovanu »Čovek bez svojstava«) da živimo u »doba magazina«, suviše nastrpljivi već u rastrzanim dvadesetim da čitamo knjige.

Pola veka kasnije, barem u Americi, čak i tržište proze kakvo su visokotiražni časopisi počelo je da kopni; čitaoci su počeli netragom da nestaju. Dirljiv je taj paradox vezan za novu američku kratku priču — tako zadržujuće neposrednu i demokratsku po svom pristupu, tako prožetu simbolima masovne kulture — da se ona nužno javlja uglavnom u časopisima sa malim tiražom, umesto u onima tipa *Collier's*, *Liberty* i *The Saturday Evening Post*. A *The New Yorker* i *Esquire* ipak ne mogu sve da objave.

• Zajedno sa svime već pomenutim, tu je i reakcija tih autora na ironičan, crnouhumorni »fabulizam« i/ili (ponekad akademski) intelektualizam i/ili prenaratpanost, nekad vizantijiske, nekad barokne provenijencije, pojedinih od njihovih neposrednih američkih literarnih prethodnika: pomenimo *Donaldala Bartelija*, *Roberta Kuvera*, *Stenli Elkina*, *Vilijema Gedisa*, zatim *Vilijema Gesa*, *Džona Houska*, *Džozefa Helera*, *Tomas Pinčona*, *Kurt Vonegata* i uzeo bih slobodu da i sebe ovde uvrstim. Ova reakcija, tamo gde je ima, čini se da dobro pristaje uz nemilosrdni realizam naših naslednika, koliko i uz njihov minimalizam: među podeljenom braćom Bartelija, Donaldove tvorevine nisu ništa manje ogoljene od Frederikovih ili tek nadolezećeg Stivena; no njihov karakteristični materijal, ugao napada i aroma koja iz toga rezultira zaista su različiti. Formalna zapletnost Donaldove priče »Rečenica«, na primer (jedne jedine ne-rečenice na celih devet strana), ili direktna, mada satirična intelektualnost njegovе priče »Kjerkegor nepravedan prema Slegelu«, toliko su strani »K-Mart« realistima, koliko i košmarina bombardovanja iz »Duge zemljine teže«.

• Reakcija na svu tu, neizbežnu, hiperbolu američkim reklamama, komercijalnim i političkim, sa svojim visokom tehnologizovanim manipulacijama i svetlucavim lažima, svuda prisutnim, ali zagadenijim i od vazduha koji udišemo. Sasvim je razumljivo da takve okolnosti, zajedno sa svime ostalim što ulazi u jedan ovakav popis, može inspirisati prozu posvećenu jednostavnom, skromnom u izrazu, programski neulepšanom, čak minimalističkom »pričanju o onome kako jeste«.

Bila je to oduvek osnovna inspiracija, moralno-filosofska u suštini, minimalizma i njegovog bliskog srodnika realizma u njihovim bezbrojnim otelovljenjima tokom vekova, u likovnim umetnostima u drugde: osećanje da je jezik (odnosno odgovarajući medij) iz različitih razloga postao neodmeren, zbrkan, izopačen, pomoran, lažan. To je puritanska reakcija protiv baroknog katoličanstva; to je Toroovo napuštanje čak i oskudnog komfira sela kakvo beše Konkord.

Za izgubljenu generaciju preživelih iz prvog svetskog rata, kaže jedan od njihovih govornika (*Frederik Henri u Hemin-gvejem romanu »Zbogom oružje«*), »apstraktne reči kao što su slava, čast, hrabrost ili svetinja behu bestidne.« Vasilij Kandinski reče da on ne traga »za ljudskom, već za jezgrom«. Za funkcionalizam Bauhausa inspiracija je delimično bila u divljenju prema mašinskoj tehnologiji, a delom u pobuni protiv galantne zbrke zlatnog doba na granici dva veka, u jeziku, kao i u svemu ostalom. Potapanje elegantnog »Titanika« simbolizovalo je kraj toga doba, baš kao što prizor kada se viktorijski kitnjasti ukraš sa zgrade sručio i pobje nekoliko ljudi za mladoga Frenk Lojd Rajta simbolizovao smrt nefunkcionalne arhitektonskes dekoracije. Flobera je do besa dovodila *blague* buržoaskog govora, naročito birokratskog; njegova strast za *mot juste* uključivala je daleko više oduzimanje nego dodavanje. Barok inspiriše sopstvenu suprotnost: posle hirova sholasticizma dolazi Dekartov radikalni redukcionizam — dovesti u sumnju i odbaciti sve što nije samoočigledno i potom videti ostaje li išta izvan sumnje na čemu se iz temelja može graditi. A među samim sholasticima, tri veka pre Dekarta, Viljem Okam je naočtrio svoj slavni brijač: *Entia non sunt multiplicanda* (»Entiteti se ne umnožavaju«).

Ukratko, manje ili više.

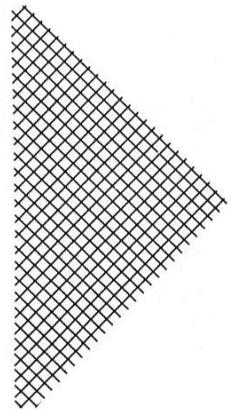
Mimo svojih individualnih i istorijski lokalnih impulsa, dakle, verni i manje verni minimalistički autori nove američke kratke priče nastavljaju ciklične ispravke u istoriji (i mikroistorijama) književnosti i umetnosti uopšte: taj krug možemo naći takode, sa nešto dužim ritmovima, u istoriji filozofije, istoriji kulture. Renesansa stvara reformaciju, koja potom stvara protivreformaciju;iza sedam rodnih godina nailazi sedam sušnih, posle kojih se, slično ljudima u Postanju, možemo nadati boljim vremenima.

Jer ma koliko se divili umetničkoj jednostavnosti, i njezina suprotnost takođe nije bez zasluga i može biti izvor zadovoljstva. Postoje minimalistička zadovoljstva Emili Dikinson + »Do srži« — i maksimalistička Volta Vitmena; nisko kalorične grade Semjuela Beketa, »Tekstova nizaštata« i visoko kalorična ushićenja »Sto godina samoće« Gabrijela Garsije Markesa. Zajista, ka nebesima ne vodi samo jedan put. U procepu između minimalizma i njegove suprotnosti, najviše žalim čitaoca — ili pišca, odnosno epohu — suviše vezanog za jedan pol da bi se usudio da oproba i onaj drugi. S engleskog: Branislav Kovačević

prostori umetničkih vrednosti

individualni i grupni

vojin matic



Interpretirajući odnos čoveka prema objektima ljubavi u prošlosti, došli smo do nekih zaključaka od kojih sada polazimo:

1) Umetničko delo rešava izvesne unutrašnje konflikte pojedinca i društva od čega zavisi recepcija dela. Ona pruža mogućnost emocionalnog sazrevanja ljubiteljima, a pri tom izaziva uzbudjenja koja ćemo nazvati zadovoljstvom u umetnosti.

2) Kriterijume vrednosti stvaraju mislioci koji su svoje interesovanje okrenuli prema uzroku tog zadovoljstva, raspolažu znanjem i iskustvom, pa svojim zapažanjima i asocijacijama približavaju ljubiteljima svoja otkrića i uzbudjenja. Oni tako osmišljavaju divljenje koje dela izazivaju.

3) Ti sudovi autoriteta identifikacijom stvaraju u pojedincima psihičku instancu koja, uz logičke i etičke, vrši i estetičku procenu i koju psihanaliza zove super-ego. Ona se stvara u razvoju i prenosi iz generacije u generaciju individualno vaspitanjem i grupno životom u zajednici i školovanjem.

4) Kriterijumi vrednosti su različiti u raznim kulturama i razdobljima ali se stalno pojavljuju mislioci zainteresovani i za druge predele umetnosti i pronalaze zajednička merila koja mogu da obuhvate i poznato i nepoznato.

5) Umetnost i njena istraživanja imaju stalnu potrebu da odgovore na sve novije dileme koje sprečavaju zadovoljenje čoveka, one se razvijaju dalje ili se vraćaju unatrag i otkrivaju napušteno ili obuhvataju, prostorno ili kategorijama daleke predele koji se pokažu kao riznice novih uzbudjenja, koje kultura koja istražuje nije iscrpla ili je išla drugim putem.

Predlažemo da podemo putem ispitivanja osećanja i poнаšanja, kao i razmišljanjima o njima, onako kako su ostavili trag u umetnostima. Pošto su umetnici ispred svoga vremena moćiće da prosudimo što su pružili svojim savremenicima što ih je zadovoljavalo i oduševljavalo i omogućuje i nama danas da doživimo i prevaziđemo one unutrašnje sukobe koje smo u detinjstvu i mladosti preživljavali u odnosu sa svojim objektima ljubavi.

U sadašnjem eseju pokušaćemo da ispitamo što su ljudi razumevali i osećali kao ljubav među polovima, kako su to izražavali u umetnosti i kakva emocionalna rešenja su nudila umetnička dela odgovarajućeg vremena.

Ti emocionani pomaci izazivali su promenu ponašanja ljudi toga vremena ali nisu morali biti svesni, a to nisu osim izuzetaka do današnjeg dana, i potiču od inspiracije umetnika i uzoča u životu. Ljubitelji umetnosti često nisu zainteresovani za uzrok svojih zadovoljstava u umetnosti, pa čak imaju i otpor prema delima koja pokušavaju da ih razumeju. Mladi ljudi i oni koji ostaju skloni kontaktu sa umetničkim delima često, su takva saznanja nazivali otkrivenjima kad nađu na delo ili autora koji ih uzbudi. Kao što je reč inspiracija došla iz magijskog arsena, kad je značilo šaputanje genija, tako i reč otkrivenje potiče iz istog područja. Vera u realnost takvih doživljaja sačuvala se kod vernika do današnjeg dana a izvesni umetnici imaju potrebu da u tim pojavama vide spontanu reakciju čoveka bez obzira na prostor i vreme.

Mehanizam koji donosi inspiraciju, kako je to pokazao E. Kris, predstavlja regresiju u službi ja, to su trenutna poniranja našeg svesnog i logičkog ega u sintetičnu funkciju nesvesnog, primarnog misaonog procesa.

Mi još ne znamo što je to što izaziva takve procese koji intuitivno dovode u svest naučne i umetničke modele i slike. Studije takvih trenutaka kod naučnika pokazuju da se oni pojavljuju iznenada kod ljudi koji se bave rešenjem takvih problema i imaju u tome veliko iskustvo. I pored toga, pojava slike u svesti doživljava se sa izvesnim iznenadenjem i obično je u oprečnosti sa poznatim zakonima.

Inspiracija kao poreklo umetničkog dela šire je prihvaćena ali više kao metafora nego psihički mehanizam, i manje je istražena. E. Kris smatra da se inspiracije nekad javljaju u svesti i bivaju odbačene da bi se ponovo javile u nešto promjenjenom obliku, da bi se na kraju povezale među sobom. Ovaj tip intuici-