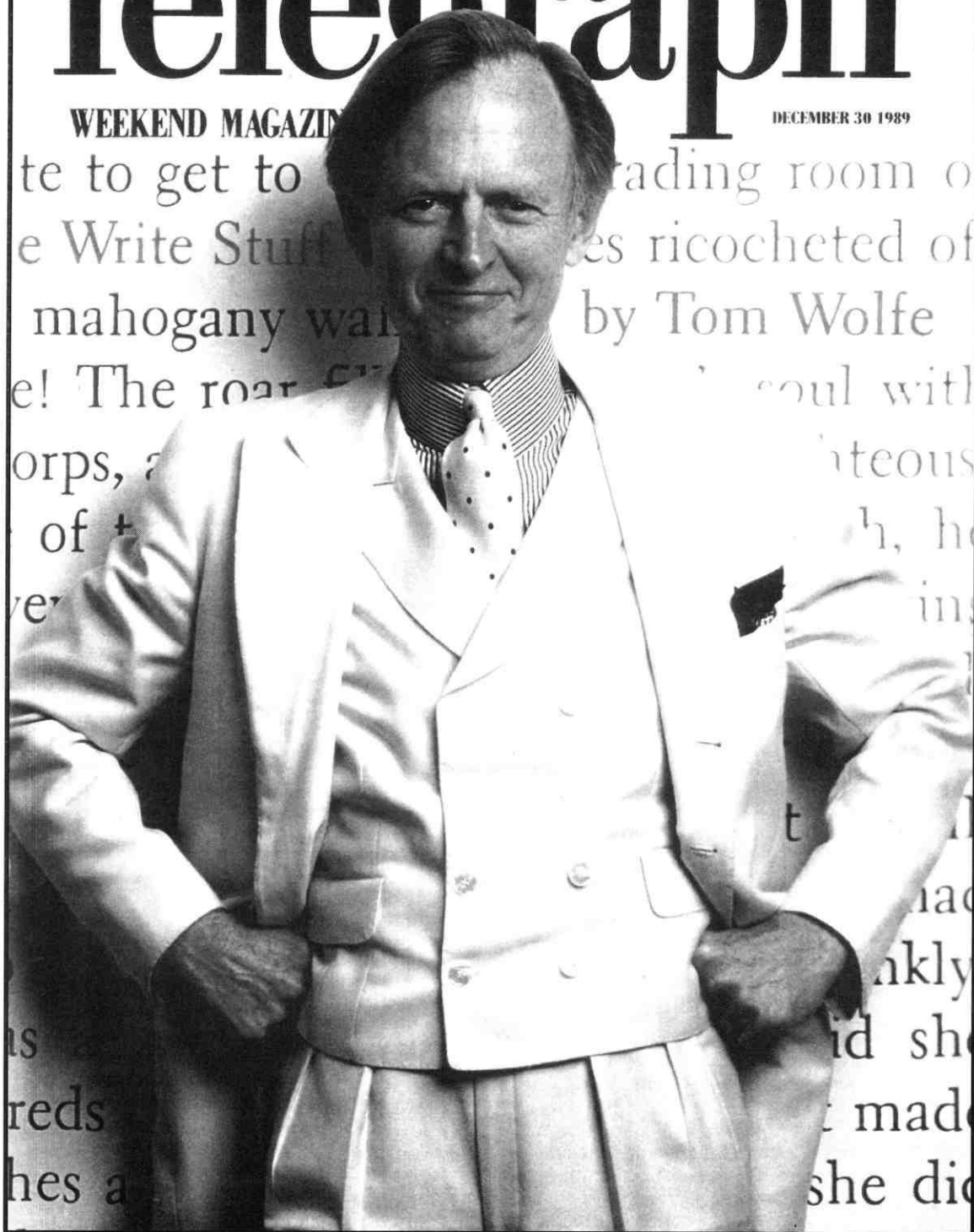


Telegraph

WEEKEND MAGAZINE

DECEMBER 30 1989

te to get to trading room o
e Write Stuff es ricocheted of
mahogany wait by Tom Wolfe
e! The roar
orps, a
of +
ver
is
reds
hes a
soul with
ateous
h, he
inc
t
had
nkly
id she
t made
she dic



Feđa Vukić

Wolfe in fabula

Jednu od bezbrojnih izjava novinarima iz šezdesetih godina Marshall McLuhan je zaključio mišljenjem o idealnom obliku svojih knjiga: zbir neuvezanih stranica koje bi kupci slobodno rasporedili po sobama poput zidnih tapeta. Kanadski teoretičar medija htio je tako iskazati zastarjelost klasičnog tipa knjige u elektronskoj eri. Ipak, njegove su ideje u tom razdoblju "obnove svih ljudskih osjetila" i dalje bile ukoričene. U praksi je, dakle, nova proročanska teorija zaista pokazala koegzistenciju Gutenbergove i elektronske galaksije, ili, njegovim riječima kazano, još uvijek postojeću bitnost vizualnog osjeta u kulturi dvadesetog stoljeća. Pisana riječ živi, a ako je među suvremenim autorima bilo onih koji su medij "pisma" doveli do krajnjih mogućnosti, onih koji su oko čitaoca uveli u svijet "totalnog pisanja", jedan je od njih zasigurno i Tom Wolfe.

No, njegova je veza s McLuhanom dublja od teorijske, Wolfe ga je, naime, susreo i posvetio mu jedan od nadahnutih kritičkih tekstova. Tko je doista taj Amerikanac koji se samouvjereno smiješi s kolor-naslovnice londonskog magazina "Weekend Telegraph" od 30. prosinca 1989. godine? Pomalo prorijeđena kosa i bogata topografija lica prikazuju čovjeka po nekim podacima rođenog 1931. u Richmondu, Virginia. Na koricama njegovih knjiga uvijek su vrlo šturi podaci o autoru, kao pravi kontrast bujici riječi u tekstu: sigurno je to da je doktorat iz američkih studija stekao na Yaleskom sveučilištu i da živi u New Yorku. Jasan je i image koji neprestano gradi već 25 godina: rukom šivana odijela svijetlih boja dvorednog kopčanja, uski prsluci, prugaste košulje visokog okovratnika, obavezna i besprijekorno svezana kravata. Rupčić u džepu sakoa. Osmijeh od "milijun dolara" i šake oslonjene na bokovima u pozi pravog intelektualnog magnata. Da, ono što Amerikanci nazivaju "tycoon" najbolje mu pristaje, njemu koji je od sredine šezdesetih do danas pisao za svaki iole važniji tjednik i literarnokritički dodatak novinama na engleskom govornom području, čime je bitno djelovao na žurnalističku klimu i profilirao nove ukuse. A sve to pišući o fenomenima koji dotad nisu posebno interesirali medije, barem ne u tom opsegu i na takav način, budući da ih je Wolfe obradio potpuno nekonvencionalno, zahvaćajući svaku "temu" u njezinoj životnoj punoći. Stoga temeljne "stilske figure" onoga što je kasnije nazvano "postmodernizam" možemo naći na stranicama njegovih najpopularnijih knjiga.¹

O popularnosti je umjesno govoriti jer je svaka knjiga, barem sudeći po podacima izdavača, doživjela po nekoliko izdanja već prve godine objavljivanja, a njegov roman "Krijes taštine" prodan je ujesen 1987. za pet tjedana u 350.000 primjeraka. Wolfe je pisac koji doslovce provocira pažnju javnosti "globalnog sela" čiji je duh i sam uvelike oblikovao donoseći "elektronskim seljacima" uzbudljive i sočne napise o ljudima i događajima sa

samih rubova onoga što se obično naziva kulturom ili o slavnim osobama koje je imao prilike upoznati u središtu zibvanja. Po temeljnoj vokaciji i nervu on je nedvojbeno novinar, ali i više od toga: njegovi su tekstovi uspostavili nove kategorije, tako da ga možemo smatrati društvenim kroničarom, dijagnostičarom duha vremena, pa i kritičarom: jednom riječju, tvorcem "elektrificirajućih" bestselera, kako je oduševljeno ustvrdio jedan recenzent. O čemu je pisao taj čovjek odjeven po modi kraja devetnaestog stoljeća?

Na prvi pogled Wolfeovi su tekstovi pravi mali kompendiji naputaka kako na bezbroj načina izbjeći zamke klasičnog pisanja s nevjerojatnom bravurom izraza i sklopova da bi se iskazala pojačana osjetljivost za pojedine kulturne fenomene opisane tako da su o njima rado čitali i ljudi na odmoru od specijalističke literature. Iz tog ga razloga Nigel Whiteley postavlja u galeriju "pop-proroka", neposredno uz arhitekte, dizajnere i teoretičare.² Wolfe jest žurnalist, ali potpuno uronjen u život, ljude i događaje upoznaje neposredno, na licu mjesta, pa tom tehnikom "bio sam ondje i vidio to" prenosi niz dojmova u dugačke rečenice koje obiluju neobičnim i teško prevodivim riječima, žargonskim doskočicama, zahvatima u procesu pisanja (uskličnik na početku i na kraju riječi) i uopće verbalnim bizarnostima te onomatopojama svake vrste. Što god tekstovi obrađivali, život u njima pulsira u prvom licu - poput televizijskog prijenosa natopljenog britkim komentarima oštro fokusirane kamere i žarkim bojama duha šezdesetih godina. Stoga je "Novi žurnalizam" bio toliko utjecajan - kao tvrda sinteza različitih žanrova stoljenih inzistiranja na faktografiji, dakle istinitosti podataka, dok je sve ostalo manje važno. Autor, naime, ne želi zvučati intelektualno, iako Wolfe jest klasično obrazovan američki intelektualac. Duhovitost je na prvom mjestu, bilo u simpatiji ili u cinizmu, premda će pažljiviji čitalac naići na bljeskove znanstvenog pedigreja koji u cjelokupnom kontekstu mogu imati i samoirničan značaj.

Zbog tisuće kartica iscrpnih opisa funkcioniranja suvremene kulture uputna je paralela s Baudelaireom, koji je na svoj način bio Wolfe Europe devetnaestog stoljeća. Sve što je francuski pjesnik i kritičar zasnovao u modernoj estetici američki je multižurnalist razradio do najsitnijih detalja. Ako je Baudelaire tvrdio da će "pravi moderni slikar biti onaj koji iz svakodnevnog života bude znao vaditi ono herojsko u njemu",³ Wolfe je otkrio tko su ti heroji i brojnim napisima iskazao fascinacije onog dijela društva koji stvara i konzumira kulturu - a to su mladi. Sklonost i simpatije za mladenačke mitove pokazao je u seriji tekstova koji su 1965. godine objavljeni u knjizi "The Kandy Kolored Tangerine Flake Streamline Baby", kult-štivu pop-generacije. Osnovnu je ideju precizirao u naslovu prvog poglavlja "Novi tvorci kulture" - riječ je bila o vrlo mladim ljudima, popularnim osobama

ili onima koji su tu popularnost kreirali, pritom solidno zarađivali, a malokad bili stariji od trideset godina. No, to više nije bila kulturna produkcija u tradicionalnom smislu već prije produkcija kulture, stvaranje društvenih i intelektualnih moda koje je Wolfe nepogrešivo dijagnosticirao. Koliko je ta knjiga značila za prepoznavanje zajedničkih karakteristika arhitekture, glazbe, dizajna, odijevanja, umjetničke produkcije i općeg duha šezdesetih godina, svjedoči to što ju je recenzirao i Reyner Banham, engleski teoretičar arhitekture duboko opčinjen šarmom američke popularne kulture.⁴

Naslovni tekst knjige govori o "custom" automobilima, to jest o privatnoj postprodukciji i unikatnom preuređenju serijskih automobila koje su samostalni dizajneri u kućnoj radinosti prilagođivali fantaziji mlade generacije, omogućivši im nespontanu vožnju u apsolutno originalnim vozilima. Prisjetimo se da tih godina i Barthes piše odu automobilu (inspiriran "Božicom" - Citroenom DS) nazivajući ga "suvremenom katedralom", no Wolfe ističe fenomen maloserijskog redizajna masovnih proizvoda automobilske industrije o kojemu je jedan od najslavnijih "custom" dizajnera, Ed Roth, izjavio: "Sreo sam u Detroitu mnogo mladih dizajnera. To su simpatični momci koji dosta znaju o projektiranju, ali nitko od njih nije doista napravio automobil. Oni se samo bave svojim glinenim modelima".⁵ Na specifičan način "custom" automobili šezdesetih godina ponovo otkrivaju značenje ruke i neposrednog rada na proizvodu, sve u svrhu što posebnijeg i fantastičnijeg rezultata. Sam naslov knjige odnosi se na bezbrojne varijante originalnih sintetičkih boja koje su u specijalnim mješavinama nanošene na karoserije automobila što ih Wolfe nježno naziva "aerodinamičnim bebičama". Izloženi su i najsitniji detalji ukusa generacije, primjerice podatak da su klinci na početku šezdesetih voljeli prilagođene limene zvijeri s visoko uzdignutim prednjim dijelom, dok na sredini dekadje preferiraju nisko spuštene nos vozila. Je li na te brze mijene vremena mislio Hamilton kada je američku popularnu kulturu skicovno opisao kao "vrckavu, sexy, prevarantsku i glamuroznu..."⁶

U takvoj mladenačkoj kulturi automobil je imao važnu ulogu neke vrste komprimiranog seksualnog iskaza⁷, dakle nije bio samo funkcionalno sredstvo nego i predmet sasvim jasne simboličke vrijednosti, drugim riječima, opredmećenje i izraz fantazije u jedinstvenim oblicima redizajniranih vozila. Detaljnim opisom "custom" automobila to pokazuje i Wolfe, otkrivajući zaprepašujuće sličnosti tog oblika popularne kulture i nadrealizma. Međutim, najpoznatiji protagonisti "custom" dizajna, George Barris i već spomenuti Roth, nisu sebe smatrali umjetnicima, iako su čuli za neke od njih. Isto tako, poznato je da seks i automobile u čvrstu vezu dovode avangardni umjetnici s početka stoljeća (Picabia, Duchamp, futuristi...) inzistirajući na "mehaničkim" metaforama ljubavnog odnosa i tretirajući stroj kao ženu (i obratno).⁸

Moglo bi se zaključiti da su američka "vozila čežnje", kako ih je nazvao Banham, uistinu dobar primjer kako jedna elitna/avangardna paradigma s vremenom disperzira u područje mode, to jest popularne kulture. Ono o čemu su avangardisti sanjali mladi su Amerikanci potpuno doživjeli s nekoliko stotina konjskih snaga u motoru i u vozilima čije su karoserije doslovce oponašale obline tijela, a sve odjeveno putenim bojama. Vizualna drama tih automobila opisana je u tekstu koji zapravo govori o doslovnoj realizaciji "globalnog sela" - o automobilu koji se gledao, čuo, mirisao, dirao pa gotovo i kušao...svaki je detalj bio prilagođen

općem dojmu, ponekad su se čak uklanjale i ručice s vrata originalnih serijskih modela.

"Custom" dizajn jedan je od najznačajnijih simbola perioda što ga Whiteley naziva "visoki pop", kada je tehnološki i civilizacijski optimizam dosegao vrhunac, unutar čega je mlada generacija zauzela istaknutu poziciju potrošača i stvaraoca kulture.⁹

No, Wolfe je detektirao i neke druge "stilske figure" popularne kulture, između ostalog "američki Versailles" - Las Vegas. Zapazio je da je to valjda jedini grad čiji se "skyline" ne sastoji od drveća ili zgrada već isključivo od znakova koje je odmah pokušao šaljivo klasificirati, primjerice u "Boomerang Modern", "McDonald hamburger parabola" i tome slično. Po tome je prethodio kasnijim istraživanjima Roberta Venturija objavljenim 1972. godine u knjizi "Pouke Las Vegasa".¹⁰

Dok se Venturi bavi urbanim kontekstom, Wolfe pokušava protumačiti izvore ikonografije Las Vegasa tvrdeći da su image kockarske prijestolnice stvorili ljudi izišli iz studija Walta Disneya: Kermit Wayne, Ben Mitchem ili Jack Larsen. Dakle, u svijetu crtanih fantazija, stripa i popularne ilustracije treba tražiti preformalne izvore ikonografije Las Vegasa. McLuhan bi se vjerojatno najbolje osjećao ondje gdje je "druga priroda" osmišljena visokotehnologiziranim funkcionalizmom što angažira sva osjetila posjetilaca koji, kako s mjesta događaja izvještava Wolfe, obično završavaju nekoliko dana i noći lude zabave u hiperneurotičnom stanju prenadraženosti. U knjizi su svoje mjesto našli i Phil Spector, "posljednji američki heroj" - vozač Junior Johnson, Warholova štichenica Baby Jane Holzer, Cary Grant i mnogi drugi. Posebno je poglavlje posvećeno životu u New Yorku i kulturnoj eliti prema kojoj je autor iskazao nešto manje simpatija negoli kad je pisao o mladima onoga vremena.

Iz jednake doze optimizma nastala je i druga zbirka tekstova pod naslovom "The Pump House Gang", objavljena 1968. godine, gotovo u isto vrijeme kad i druga, nazvana "The Electric Kool-Aid Acid Test". Između sadržaja u njima Wolfe je dojmljivo predočio prijelom koji baš tada nastaje u mladenačkoj kulturi i prijelaz u fazu "kasnog popa".¹¹

Ljudi opisani u "The Pump House Gang" još jašu na valu optimizma, gotovo doslovce: naslovni je tekst posvećen grupi kalifornijskih jahača na valovima. Desetak godina kasnije veliki je hommage mitskim surferima odao John Millius filmom "Big Wednesday" (distribuiran kao "Dan velikih valova"). Hedonistički kult tijela i bezbrižna opuštenost tada su još važne odrednice duha vremena, što se posebno dobro vidi iz teksta o ponosnom osnivaču najprosperitetnijeg muškog magazina stoljeća - Hughu Hefneru. Institucija "Playboy" prava je paradigma desetljeća koje je uza sve ostale upoznalo i seksualnu revoluciju. Wolfe u detalje opisuje tehničku ekipiranost Hefnerova doma zadržavajući se na tada enormno skupoj Ampex opremi za elektronsko TV snimanje. Na pitanje čemu oprema baš u spavaonici, Hugo je vragolasto odgovorio da se nikad ne zna što se lijepo i zanimljivo može tu dogoditi. Danas, znamo da gotovo nema kuće bez videoaparature, što mnogima daje neslućene mogućnosti intimne kreacije u vremenu koje je doživjelo propast projekta "Playboy". To se moglo očekivati s obzirom na to da su drugi mediji i prostori preuzeli funkciju časopisa i ekskluzivnih klubova - muškarci danas čitaju sofisticirane magazine tipa "Arena" u kojima se obnašene ljepotice mogu vidjeti samo na manjim crno-bijelim fotografijama.

Wolfe priča i o frizerskim trendovima, o Carole Doda - popularnoj kabaretskoj plesačici s enormnim silikonskim "znate već čime",

pa bračnom paru Scull, velikim mecenama mladih pop-artista i, napokon, o Marshallu McLuhanu. Taj se tekst unekoliko razlikuje od ostalih budući da uspostavlja jasnu kritičku distancu prema poznatim teorijama, ali još uvijek s dobrom dozom humora i uz fantastičan dar zapažanja. Priča počinje večerom u ekskluzivnom restoranu na Madison aveniji, uz razgovor o honorarima za predavanje, da bi se razvila usporedbom Freuda i McLuhana uz tvrdnju da "što je jednom bio seks, to je drugom TV".¹²

To stoji, prihvatimo li Wolfeovu tvrdnju da se McLuhan bavio isključivo psihološkim efektom medija i tek zatim medijem samim, jer su "Freud i McLuhan jednako elektrificirali intelektualce svoga vremena tvrdnjom da takve stvari kao anus ili televizor mogu uvjetovati najkompleksnije i najvitalnije dijelove ljudskog iskustva".¹³

To će potkrijepiti analizom utjecaja Bergsonovih ideja o djelomičnoj iskorištenosti čovjekovih mentalnih kapaciteta, spominjući usput i Huxleyjeva "Vrata percepcije". Kroz ta je vrata široko zakoračio dobar dio generacije šezdesetih rastvarajući nesputani hedonizam u dimu opojnih sredstava i vizijama "proširene psihe". Upravo je tome posvećena knjiga "The Electric Kool-Aid Acid Test", preciznije, detaljno je opisan eksperiment Kena Keseya, poznatog autora "Leta iznad kukavičjeg gnijezda", i grupe njegovih prijatelja s halucinogenim drogama. U euforičnom ritmu kasnih šezdesetih ta je grupa iskušala sve vrste opijata, stekla brojno potomstvo i izvela pravu malu medijsku revoluciju. Samo u prvih godinu dana, naime, potrošili su za putovanja po Americi više od sto tisuća dolara na višesatne filmske i zvučne zapise napravljene na bogatoj opremi da bi sve to u određenim krugovima na kraju poprimilo karakter avangardnog eksperimenta. Zahvaljujući, naravno, Keseyevoj karizmi, a cijeli je dobar provod prestao kada je on 1968. uhićen i osuđen zbog posjedovanja narkotika. Ta "generacija na uvjetnom otpustu", kako je naziva Wolfe, uz dobru je dozu intelektualizma zamijenila raniji optimizam za labavi društveni angažman, iako je cijeli psihodelični pokret - interesantno je da autor nijedanput ne spominje "hippies" ili "yippies" - postao sasvim dobro rasadište "mladih urbanih profesionalaca" u osamdesetima. Dakle, onih koji najviše konzumiraju "Arenu". Danas je vrijeme "ekstaze komunikacije", kaže Baudrillard¹⁴, iako su nešto slično intenzivno provodili još i "Merry Pranksters", kako se zvala Keseyeva grupa. U "Acid Testu" Wolfe je možda najbrutikiji, najkompleksniji i najeksperimentalniji. Budući da znamo kakav je u ostalim tekstovima, ta je knjiga zaista pravi "freak out". Ludnica. Jest, upravo tako mitski toposi plaže i ceste zamijenjeni su na prijelomu desetljeća azilom za mentalno oboljele kao simboličnom slikom društva. Ondje se, uostalom, i zbiva Keseyev "Let...", i taj osjećaj represije, potištenosti i pasivne bezizlaznosti Wolfe je dojmljivo dočarao nervoznim ritmom pisanja, teško razumljivim ali zvučnim riječima i doslovnim pomacima u prostoru pisanja. Ipak, na jednom mjestu daje naslutiti da je fantastičan kaos kraja već postojao u fantaziji početka šezdesetih u "elektropastelnom svijetu superheroja popularne kulture"¹⁵ koji je naposljetku postao živopisan umjetni raj generacije.

Uza sve rečeno ne bi se ipak moglo zaključiti da se "Novi žurnalizam" bavio samo mladenačkim kultovima i društvenim modama, nego je dobar dio interesa usmjerio i intelektualnim trendovima male grupe ljudi, uglavnom njujorške elite. Riječ je o dva spisa, od kojih je prvi objavljen na polovici sedamdesetih pod naslovom "Oslíkana riječ", u Europi prenesen samo u ekskluzivističkom magazinu "Harpers and Queen". Wolfeova

sklonost likovnom svijetu bila je već poznata otprije iz brojnih karikatura kojima je živopisno predočivao heroje svojih tekstova, zapravo karakteristične tipove američkoga kulturnog establishmenta i undergrounda te sasvim obične ljude. Međutim, ta je sklonost dosegla i do specijalističkog interesa za svijet moderne likovne umjetnosti i kritike, pa "Oslíkana riječ" znači nekonvencionalan kraj herojskog perioda američke avangardne teorije. Osnovna je teza toga opsežnog teksta, naime, da je poslijeratno američko slikarstvo isto toliko literarno kao što je bilo, primjerice, "vatrogasno" slikarstvo devetnaestog stoljeća. S tom razlikom što razne mitove, alegorije i simboličke narativne scene zamjenjuje teorija koju slike imaju potkrijepiti, dakle "oslikati". Wolfe vrcavo opisuje povijest američkog slikarstva, od formiranja avangardnih "krugova", preko nastanka apstraktnog ekspresionizma sve do pojave hiperrealizma, nalazeći počela u teorijsko-kritičkom angažmanu Clementa Greenberga i Harolda Rosenberga. U njihovim je tekstovima bila izumljena puristička ideja o "plošnosti", kao neka vrsta razrađene ostavštine europske prijeratne avangarde. Stoga su pojedini slikari, počevši od Pollocka, uz svesrdnu pomoć teoretičara i uz sasvim konkretnu potporu bogatih mecena mogli izići iz boemskih krugova ukoliko su mogli igrati po postavljenim pravilima. Humoristički su opisani "boho plesovi" u kojima su sudjelovali svi zainteresirani: umjetnici, teoretičari, galeristi i meceni, kako bi predstavnici kapitala bili uvjereni da je upravo "to" moderno američko slikarstvo, da se posjedovanjem slika upravo "tih" slikara dokazuje dobar suvremeni američki ukus. Teorija "zelenog i ružičastog brijega", kako dvojicu kritičara naziva jedan novinar, poslužila je u tom procesu kao "Knjiga postanja", ali i "Knjiga zakona" novog ukusa koji, poznato je, poslije postaje globalna estetika. Kad je igra jednom započela, iz nje više nema istupanja, iako se neki umjetnici, prije svih Pollock, nikad nisu uspjeli uklopiti u predodžbu "uspješnog i priznatog američkog avangardnog slikara".¹⁶

Zanimljivo je ispričana priča o tome kako su teoretičari "neburžoaski" umjetnosti uvjerali buržuje da investiraju novce u ono što je izvorno nastalo kao oporba građanskom ukusu, a posebno duhovito Wolfe opisuje nastanak novih trendova izmišljanjem uvijek drugačijih formula za dokazivanje utemeljenosti nove umjetničke mijene. Igra se praktično odvijala u krugu od stotinjak ljudi u "Cultureburgu", kako autor naziva New York, čime je potaknuto šire prihvaćanje, po Greenbergovoj terminologiji, "highbrow" kulture, u zemlji čiji stanovnici uglavnom žive "lowbrow" kulturu popularnih heroja, jeftinih reklama, brzih automobila, dakle svega o čemu je Wolfe intenzivno pisao šezdesetih godina.¹⁷

Drugim riječima, jedna je intelektualna moda ponuđena kapitalu skorojevića s Pete avenije kako bi im omogućila razlikovanje od "niske" narodne kulture i pokazala njihov dobar ukus pukim posjedovanjem slika. Na drugoj strani pučani su i dalje živjeli ritmom na koji su navikli, a njihovu su popularnu kulturu prihvatili određeni krugovi američkih umjetnika u intelektualno-ironičnoj varijanti koju je Susan Sontag opisala kao "viđenje svega u navodnim znacima".¹⁸ Takva referencijalnost i dobra doza humora čine osnovne komponente pop-arta prema kojem Wolfe očito gaji veće simpatije zbog (makar prividne) ležernosti kojom je odigrana igra između umjetnika, galerista i mecena u stilu "mi se dobro zabavljamo", za razliku od smrtno ozbiljnih lica i profetskih tonova očeva apstraktnog avangardnog slikarstva. Ipak, ni pop-art nije pošteđen kritike, jer će se pokazati da su i te

slike jednako plošne, jednako apstraktne u prikazivanju već postojećih slika ili, kao što kaže Porebski, "u predočivanju očigledne činjenice vizualne komunikacije".¹⁹

Greenberg je jednom prilikom ustvrdio da sve tradicionalne realističke slike "daju iluziju prostora što u gledaoca izaziva osjećaj mogućnosti hodanja", a da se to ne može reći za slike apstraktnog ekspresionizma.²⁰

Na to je Leo Steinberg, jedan od teoretičara pop-arta, istakao da je takvo razmišljanje u "predindustrijskom standardu lokomocije", jer se u "apstraktnim slikama može dobiti osjećaj letenja".²¹

Taj novi standard, elaboriran u pop-slikarstvu, iskazan je fascinacijom tehnološkim medijima i popularnom kulturom, dakle posrednim uvidom u stvarnost "druge prirode", što i pop-sliku čini apstraktnom budući da predstavlja već postojeće slikovne sustave. Ipak, Wolfe smatra da je "apstraktnost" pop-arta, što su je obrazlagali teoretičari poput Allowaya, bila samo dobra izlika u stilu "OK, istjerali smo sav realizam, možete voljeti ovo slikarstvo", upućena dobroj staroj bogatoj (modernističkoj) publici.

Baudelaire, možda prvi kritičar moderne epohe, postavlja u svojim "salonskim" spisima neke osnovne premise za teoriju modernog slikarstva, pa tako u "Salonu 1859", kada je prvi put bio odbijen Eduard Manet, piše kako "pretpostavlja čudovišta svoje fantazije pozitivnoj trivijalnosti" oponašanja prirode u umjetnosti.²² No, njegovi tekstovi nisu "teorija" nego zanimljivi i pitki napisi u duhu društvene kronike, a osim estetskih misli prepuni su socioloških i antropoloških natuknica koje su razumljive tek u sprezi s njegovom poezijom (posebno onom u prozi). Jest, Baudelaire je zacrtao neke poetičke smjernice modernog senzibiliteta, ali nije zaslužan za samodostatnost suvremene likovne teorije koju je Wolfe tako britko razotkrio. Jer u svoje se vrijeme Baudelaire još nevino bavio "epskom stranom suvremenog života", pokušavajući dokazati da i njegova epoha ima svoju ljepotu, historicizmu usprkos.

Koliko god redukcionizam i odustajanje od predočivanja stvarnosti u modernoj umjetnosti imali svoj daleki teorijski početak u Baudelaireovim idejama, on je još ipak živio romantičarski globalan odnos prema svijetu. Tek je kasnije došlo do civilizacijske i estetske parcelacije i pojave mnogih specijaliziranih eksperata, čime, Wolfeova je teza, nastaje kastinski svijet suvremene likovne teorije i metajezik kritike, kojima su konkretna živa djela tek dio argumentacije. "Ilustrirana teorija" našla je izvor i u manifestno proklamiranom "neburžoaskom" karakteru avangardne umjetnosti, ali je art ipak postao sasvim dobar business. Moderna se umjetnost poslije 1945. našla u šizoidnom rascjepu između proklamiranih načela "herojskog" perioda i stvarnosti: beskompromisni borci položili su život na oltar Velike ideje, preostali životare u svjesno izabranom ilegali, a manji dio živi od djela prodanih istim onim građanima koje je ne tako davno trebalo "šokirati". Takvu je poziciju izvrsno uočio Wolfe, iako bi se moglo reći da je tek nakon objavljivanja "Oslikane riječi" situacija postala još merkantilnija, s rekordnim dolarskim svotama isplaćenim za jednu sliku, sezonskim teorijsko-kritičkim trendovima i godišnjim top-listama umjetnika u novčarsko-poslovnom magazinu "Das Kapital".

Slična stanovišta Wolfe izlaže i o modernoj arhitekturi u knjizi "From Bauhaus to Our House" iz 1981., kada ponovo kombinira faktografiju i priču o dijaspori modernističke arhitektonske estetike i njezinih stjegonoša po svijetu. Preciznije, pokušava objasniti kako je to purizam europskih avangardnih pokreta

zavladao Amerikom - barem njezinim elitnim dijelom - koja je oduvijek ljubila kićenost i reprezentaciju tradicionalnog ornameta. Ipak, estetika "vertikalno raširenih radničkih naselja" preplavila je poslovne četvrti američkih gradova, a to se dogodilo, tvrdi Wolfe, zahvaljujući trudu i karizmi "Bijelih bogova" - Gropiusa i Miesa Van Der Rohea - koji su ubrzo nakon dolaska u Novi svijet okupili vjerne sljedbenike na svojim katedrama. Temeljne postavke modernističkog katekizma izložene su u spisima Van Doesburga plediranjem za "neburžoaski" karakter estetike koja može postati takvom jedino ako je budu proizvodili strojevi²³, da bi takva impersonalnost bila tridesetih godina, Hitchcock-Johnsonovom kovanicom "internacionalni stil", uvedena kao dominantan princip moderne estetike građenja. Takva ideja morala je biti strana zadržtom individualcu kakav je Wolfe, pa stoga kritike nije bio pošteđen ni Le Corbusier, a svoje su mjesto u toj neobičnoj "negativnoj povijesti" našli i "apostati" poput Edwarda Durella Stonea i Eeroa Saarinen te skolastičari poput Venturija, koji je dobio epitet "Roscellinus moderne arhitekture"²⁴ jer je "izumom" ironičnih referenca doktrinu doveo do krajnjih posljedica bez opasnosti od eskomunikacije. Knjiga završava paradigmatiskim projektom Philipa Johnsona za "A, T&T" zgradu iz 1978. (u međuvremenu je dovršena) kojom je svojedobni beskompromisan ideolog internacionalnog purizma izveo salto mortale u referencijalnu povijesnu dekorativnost. "Projekt je Johnsonov, ali je pobjeda Venturijeva", kaže Wolfe s punim razumijevanjem nekonvencionalnog pop-oblikovanja i njegova značenja za postmodernu arhitekturu²⁵. Iako nakon duhovite i žestoke kritike modernizma Wolfe nigdje eksplicitno ne kaže za kakvu se arhitekturu zalaže, moglo bi se zaključiti da mu je zgrada koja može zadovoljiti funkcionalnu i simboličku razinu potreba ljudi što se njome koriste simpatičnija od građevina nastalih kao monument "vječnih" estetskih doktrina. Dvadeset godina prije knjige "From Bauhaus to Our House" objavljena je studija Reynera Banhama "Theory and Design in the First Machine Age", koju Wolfe ne spominje ali se čini da mu je bila poznata i da su stavovi britanskog "povjesničara budućnosti" donekle profilirali teze američkog "novožurnalista". Govoreći o Miesu Wolfe je istakao dvije karakteristike njegove zgrade "Seagram": sjenila na prozorima imaju samo tri moguće pozicije - dignutu, spuštenu i poluspuštenu, a na vanjskom su zidu postavljene brončane grede raširenih krajeva iako nemaju konstruktivnu funkciju.²⁶ Ti su mu elementi poslužili da zaključi kako i modernističke zgrade mogu biti retorične iako nemaju tradicionalnog ornata na zidovima, jednako kao što su i modernističke slike ilustrativne u "oslikavanju" teorije. Jer Mies je gredu "I" profila postavio na fasadu zgrade kako bi izrazio onu konstruktivnu ugrađenu u betonski nosač. Prvenstvena razlika između tradicionalne i moderne koncepcije fasade prije svega je u dukčijoj razini dekorativnosti, tj. drukčijem sistemu vrijednosti koji se zgradom izražava: dok su to prije bili klasicističko-barokno-secesionistički figurativni motivi, sada je to minimalistička priča o "unutarnjoj strukturi" i funkcionalnosti. Osim toga, Wolfe implicira zaključak koji je Banham argumentirano obrazložio u svojoj knjizi: da arhitektura modernih pokreta nije primjenjivala tehnologiju esencijalno već retorički.²⁷ Arhitekti i dizajneri iz međuratnog perioda nisu se koristili brzim mijenama tehničke infrastrukture onoliko koliko su nastojali da im produkti izgledaju poput strojeva, pri čemu i Le Corbusiera i Ettorea Bugattija praktično vodi ista zamisao iako stvaraju različite predmete: Banham je razlog tome otkrio u težnji da se stvori

savršen oblik (zgrade ili automobilskeg motora) za "vječnost", a purističke i apstrakizirajuće sheme bile su najprikladnije za to. Možda zbog toga fotografije u knjigama o modernoj arhitekturi prikazuju zgrade iz jednog ili najviše dva kuta gledanja, dok se ljudi vrlo rijetko pojavljuju - naravno, život nepravilnim ritmom remeti savršene dijagrame. Otud i samo tri moguće pozicije sjenila na prozorima zgrade "Seagram", da volja korisnika ne naruši savršen vanjski izgled stakleno-metalnog kubusa. Wolfe je, zajedno s Banhamom, pokazao da ni jedna estetska paradigma nije vječna, najmanje ona koja je kao takva zamišljena, a, s druge strane, pokazao je razliku između proklamiranih teorijskih načela modernog pokreta i konkretne realizacije tih ideja u životu. Ako ništa drugo, postavio je modernističkoj estetici neka bitna (i sasvim ljudska) pitanja.

Pri kraju teksta o McLuhanu Wolfe navodi anegdotu o zajedničkom boravku u topless-baru s grupom muškaraca koji su osjećali nelagodu, osim jednoga spremnog za teoretiziranje o pravom karakteru toga prostora. McLuhan je rekao (mислеći na konobarice i plesačice): "One su odjevene u nas. Mi smo njihova odjeća i proširenje njihove okoline". Svi su, naravno, bili zatečeni tom instant-teorijom, čak i Wolfe, iako uvijek spreman na hitro fabulativno reagiranje. "I što ako je McLuhan u pravu?" pita se na kraju teksta. Parafrazirajući ga mogli bismo, nakon iznošenja dijela njegovih provokativnih ideja, upitati: "A što ako je Wolfe u pravu?"

Bilješke

1.

Bibliografija Toma Wolfea:

- The Kandy Kolorod Tangerine Flake Streamline Baby, Mayflower, London 1965.
- The Pump House Gang, Bantam, New York 1968.
- The Electric Kool-Aid Acid Test, Bantam, New York 1968.
- Radical Chic and Mau-Mauning the Flak Catchers, Bantam, New York 1970.
- The New Journalism (Zbornik), Picador, London 1975.
- The Painted Word, Bantam, New York 1976.
- Mauve Gloves and Madmen, Clutter and Vine, Bantam, New York 1976.
- The Right Stuff, Bantam, New York 1980.
- From Bauhaus to Our House, Cape Editions 1981.

2.

Nigel Whiteley, Pop Design - Modernism to Mod, Design Council, London 1987., str. 154. Uz Wolfea tu su još i John McHale, Lawrence Alloway, Allison i Peter Smithson, Reynier Banham, Buckminster Fuller, Cedric Price i "Archigram"

3.

Charles Baudelaire, Salon 1845., prev. u Sabrana dela 4, Beograd 1979., str. 66.

4.

Reynier Banham, Kandy Kulture Kikerone, New Society, London 19.VIII.1965.

5.

Wolfe, n. dj., str. 83.

6.

Richard Hamilton, pismo Smithsonovima od 16. siječnja 1957., objavljeno u Hamilton, Collected Words, Thames and Hudson, London 1983., str. 28.

7.

O tome podrobnije u Stephen Bayley, Sex, Drink and Fast Cars, Faber and Faber, London 1986.

8.

Bayley, n. dj., str. 14-16.

9.

Whiteley, n. dj., str. 85-127., Faza "visoki pop" traje od 1960. do 1968.

10.

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, Learning From Las Vegas, MIT Press 1972.

11.

Whiteley, n. dj., str. 183-219., Faza "kasni pop" traje od 1968. do 1972.

12.

Wolfe, The Pump House Gang, str. 121.

13.

Wolfe, n. dj., str. 121.

14.

Jean Baudrillard, The Ecstasy of Communication, u zborniku The Anti-Aesthetic, Bay Press, Washington 1983., str. 126-135.

15.

Wolfe, The Electric Kool-Aid Test, str. 35.

16.

Stephen Bayley u n. dj. izlaže zanimljiv podatak da su nepunih godinu dana u automobilske nesrećama stradali James Dean i Jackson Pollock. Tako su kult brze vožnje i mitski topos ceste pridonijeli rađanju dva možda najznačajnija mita suvremene Amerike (uz MM, naravno).

17.

Teoriju o "highbrow" i "lowbrow" kulturi Clement Greenberg izložio je uglavnom u svoja dva članka: Avant-Garde and Kitsch, Partisan Review 6/5, New York 1939., i Plight for our Culture, Commentary 15/6, 1953.

18.

Susan Sontag, Notes on Camp, Partisan Review 4, New York 1964., str. 519.

19.

Mieczyslaw Porebski, Ikonsfera, Prosvjeta, Beograd 1978., str. 263.

20.

Wolfe, The Painted Word, Harpers and Queen, London 1976., str. 77

21.

Wolfe, str. 77.

22.

Charles Baudelaire, Salon 1859., str. 299.

23.

Wolfe, From Bauhaus to Our House, str. 21.

24.

Wolfe, n. dj., str. 108.

25.

Wolfe, n. dj., str. 141.

26.

Wolfe, n. dj., str. 77.

27.

Reynier Banham, Theory and Design in the First Machine Age, Architectural Press, London 1960., str. 9-12, 139-202 i 276-305. Veze Banhama i Wolfea mogu se povući i direktnije budući da se Banham u knjizi Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies (Penguin 1971.) bavi gradom koji je za njega idealan - mješavina najmodernije purističke arhitekture i folklorno-urbano-popularnih kreacija u kućnoj radinosti. Na stranici 132 i poziva se na Wolfea i na njegovu složenicu "elektrografička arhitektura" kojom se služi u analizi nekonvencionalne ikonografije Los Angelesa.