

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –
Одсек за англистику, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1755211B
УДК 821.111(73).09-32 Бити Е.
оригиналан научни рад

МИНИМАЛИЗАМ У КРАТКИМ ПРИЧАМА ЕН БИТИ: КАО СТАКЛО

Сажетак: Рад се бави представљањем карактеристика приповедне поезике која се у Америци јавила осамдесетих година прошлог века и која се назива минимализмом, испитујући ове карактеристике у краткој прози Ен Бити генерално, као и посебно – на примеру кратке приче *Као стакло*. Анализом се долази до закључка да се главна обележја приповедања Битијеве поклапају са типичним карактеристикама минимализма, а то су у првом реду једноставност у структури реченице, оскудност мотива и вокабулара, мали број ликова и одсуство класичних елемената приповедања као што су заплет и дескрипција који уступају место откривању визуелних садржаја тј. визуелизацији нарације као карактеристичној техници Ен Бити која прича даје њену типичну нелинеарну структуру.

Кључне речи: минимализам, Ен Бити, кратка прича, *Као стакло*, визуелизација нарације

Књижевна каријера Ен Бити (Ann Beattie) (1947), америчке ауторке кратке прозе и романописца, започела је пре четири деценије. Њене прве кратке приче објављене су у магазину *Њујоркер* почетком седамдесетих година прошлог века. Иако су јој приче излазиле и у другим часописима, као што су *Вестерн Хјуманитиз Ривју* (*Western Humanities Review*), *Најнт летер* (*Ninth Letter*), *Атлантик Мантли* (*Atlantic Monthly*), *Плаушерз* (*Ploughshares*) и многи други, Ен Бити је стекла популарност и постала препознатљива као *Њујоркер*ов писац и то у мери да су, како Јудит Шулевиц (Judith Shulevitz) примећује, „људи [...] почели да говоре о

Њујоркерској школи кратке прозе”¹. Кратку прозу Битијеве одликују једноставна дикција и реченична структура, језичка и мотивска аскеза у којој су класични елементи приповедања, као што је дескрипција, сведени на експозицију визуелног садржаја². Наведена обележја поклапају се са карактеристикама приповедне поезике која се назива минимализмом. Ова прозна школа појавила се осамедесетих година прошлог века у Америци, захваљујући делима писаца попут Рејмонда Карвера (Raymond Carver) и Фредерика Бартелмија (Frederick Barthelme) у којима се реалистичко приповедање поново нашло у средишту пажње, након деценије и по доминације метапрозног експеримента у америчкој прози. Но, будући да се минималистима називају веома различити писци, употреба термина минимализам није прецизно одређена до данашњег дана. Оно што се сматра заједничким књижевним стремљењима писаца минимализма јесу „покушај да прикажу реалност онаквом каква у континууму јесте, не покушавајући да је интензивирају, и одбијање сваког сажимања, драматизовања и заостравања које би приповедање учинило напетим”³. За минималистичку прозу карактеристично је да пажњу поклања свакодневним, тривијалним догађајима из живота обичних људи, уместо несвакидашњим и драматичним догађајима, којима су се бавили писци класичног реализма.

Посматрано на ширем плану, осим у књижевности, минимализам постоји као тенденција и у визуелним уметностима и у музици. Заправо, како наводи Грини (Greaney), термин „минимализам” први пут је употребио Давид Бурлиук (David Burliuk) 1929. године, како би описао слике руско-америчког сликара Џона Грејама (John Graham) (1881-1961)⁴. Термин је у наредним деценијама ретко употребљаван у говору о уметности, све до шездесетих година, када постаје врло популаран и чак постаје поприште контроверзи. До данашњег дана, минимализам остаје место у историји књижевности о коме постоје врло опречна размишљања и ставови. Што се тиче књижевности, једна од првих употреба термина *минимализам* била је у интерпретацији дела Семјуела Бекета: како Грини наводи, критичар Роберт Валсер

1 Shulevitz, Judith, „Ann Beattie, Distilling Her Generation”, November 19, 2010, January 10, 2014, http://www.nytimes.com/2010/11/21/books/review/Shulevitz.html?pagewanted=all&_r=0

2 Gordić Petković, V. (2011) Minimalistički izraz i vizuelizacija naracije u savremenoj anglofonijoj prozi, *Godišnjak Filozofskog Fakulteta*, Vol. 36 – Knjiga XXXVI, Issue 1, p. 215.

3 Gordić Petković, V. nav. delo, str. 217.

4 Greaney, P. nav. delo.

је у Бекетовом раду запазио минимализам који делује „попут утваре“.

Ким Херцингер (Kim Herzinger) је 1985. године у часопису *Mississippi Review*, који је тада уређивао и чије је целокупно зимско издање наведене године посветио дискусији о минимализму у књижевности, истакао да постоји критички консензус о карактеристикама минималистичке прозе, у које спадају: „мирноћа површине, „обичне“ теме, непослушни приповедачи и безизразне приповести, сведеност приче и ликови који не размишљају наглас”⁵. Грини проширује овај низ на још неколико елемената који се јављају у минималистичкој прози: редукован вокабулар, краће реченице, ћутање уместо израза мисли или осећања ликова, неразрешене приповести које разоткривају више него што решавају, употреба језика лишеног украса и одбацивање хиперболе, одвојен, чак и одсутан приповедач, обилнија употреба дијалога, мање придева који, када се и употребљавају, нису упечатљиви, показивање уместо приповедања као примарно средство преношења информација, интересовање за прецизан опис свакодневице и преферирање садашњег времена.

Џон Барт (John Barth) разликује неколико врста минимализма. У првом реду, постоји минимализам јединице, форме и обима: кратке речи, кратке реченице и пасуси, кратке приче, кратки романи. Затим, постоји минимализам стила: сведен вокабулар; сведена синтакса у којој се избегавају серијска предикација, сложене зависне реченичне конструкције и сложене реченице у којима је независно-сложена реченица смештена на крај, чиме се постиже ефекат неизвесности; огољена реторика из које у потпуности може изостати фигуративни језик; раван тон без емоција. На крају, према Барту, постоји минимализам материјала: минималан број ликова, минимална експозиција, радња и заплет сведени на крајњи минимум. Грини разликује минимализам (са малим почетним словом) као приступ, односно стил писања који превазилази један одређени период, од Минимализма (са великим почетним словом) који је феномен у историји књижевности, који се појавио средином седамдесетих и траје до данас.

Минимализам на сва три плана о којима Барт говори може се пронаћи у краткој прози Ен Бити, због чега је често представљају као писца који припада минималистичкој прозној школи, иако је сама ауторка увек отворено говорила да се не проналази у наведеној категоризацији и да овакав приступ својој прози сматра неадекватним и ограничавајућим. Битијева никада није благоданом гледала ни на разне друге

5 Navedeno u: Greaney, P. nav. delo.

етикете које су додељиване њеној прози. Она није једини аутор који није задовољан сврставањем у редове минималиста. Рејмонд Карвер је имао сличан став, који је изнео у интервјуу за *Париз Ривју* 1983. године: „Нешто у том ’минимализму’ заудару на минорност визије и стила, а то ми се не свиђа”. Грини замера писцима на негативном ставу према минимализму и критикује их због недостатка јасног манифеста који су, по њему, они били дужни да успоставе. Он сматра да је такав однос, уз велико занемаривање минимализма од стране критике, разлог због ког овај термин још увек није стекао широко признату културолошку вредност. Оно чега су се аутори по свој прилици прибојавали је ризик да би елементарност и сведеност поетике могле постати друго име за сиромаштво и ограниченост визије и стила. Испоставиће се да је оваква бојазан непотребна, јер је сведеност у делима писаца попут Карвера и Битијеве свесно одабрана и пажљиво спроведена.

Иако чеховљевски сведено приповедање Ен Бити оставља читаоца у илузији да она само прича једноставну причу – а пошто је динамика приче сведена на минимум, често чак и у илузији да се у причи ништа не догађа – готово сваки ред у њеној краткој причи препун је значења. Ауторка ово постиже тако што пушта да визуелни детаљи освоје читаочеву пажњу. Она смањује количину детаља, али у потпуности експлоатише оне које уноси у своју причу: „ови важни дескриптивни елементи не само да постају део целовитости прецизног приказивања реалности, већ постају репрезентативни и теже да формирају фигуративни језик који, шире гледано, почива на симболици”⁶. Фино акумулирани детаљи у краткој прози Битијеве наговештавају више него што то читаоцу казује њихов прост збир. Пошто је читалац њене прозе позван да учествује у стварању значења, како примећује Владислава Гордић Петковић, „једини проблем везан за рецепцију овако знаковитих детаља јесте парадоксална позиција примаоца поруке: он мора да учита значење у детаље који дејствују очуђењем”⁷. С друге стране, наспрам визуелних детаља који освајају читаочеву пажњу, а који „могу добити функцију цојсовске епифаније или остати на нивоу неконвенционалног механизма у карактеризацији јунака”⁸, постоје и знаковити детаљи који су намерно изостављени из приповедања. Изостављен детаљ је онај чије одсуство читалац осећа, тако да, док чита причу, схвата да нешто недостаје. У наставку рада, узећемо кратку причу „Као стакло” као

6 Greaney, nav. delo.

7 Gordić Petković, V. nav. delo, str. 218.

8 Исто.

репрезентативан пример сведеног приповедања Ен Бити и покушати да укажемо на његове главне одлике.

Као стакло

Слика сломљеног стакла у овој причи има важну улогу не само у осветљавању унутрашњости јунакиње, већ и као елемент који повезује сцене. Одвијање приче на овакав начин дозвољава читаоцу да прати кретање свести и емоционално стање јунакиње. Она прича своју причу, док у исто време настоји да се избори са болом који осећа док траје процес развода њеног брака са Полом. Ни у једном тренутку не говори отворено о својим осећањима, али читалац зна како се она осећа јер Битијева понавља слике предмета од стакла, и то тако што описује искључиво њихову крхкост. Ти предмети су: прозорско стакло, стаклено окно изнад улазних врата, стакло на кровном прозору и стаклени притискач за хартију. Осим тога, сама јунакиња користи поређење са сломљеним стаклом: она излази на прстима из собе своје уснуле кћери Елизе на следећи начин: „крећући се пажљиво као да ходам по разбијеном стаклу”⁹. Крхкост стаклених предмета рефлектује унутрашњу крхкост јунакиње, а приповедање одговара оваквом њеном емоционалном стању јер је оно у фрагментима, непрекидано и лишено хронологије догађаја о којима се приповеда. Понављање слике сломљеног стакла, сваки пут у нешто другачијем облику, има функцију везивног ткива оваквог приповедања.

У причи, дакле, постоји неслагање између редоследа по ком су се догађаји заиста догодили и редоследа по ком су представљени у приповедању. Речено терминима руских формалиста, фабула и сиче се не поклапају, тако да није примењива њихова схема *аби*, него су заступљени флешбекови, које они схематски приказују као *аиб*, док сама прича почиње *in medias res*, односно од средине уместо од почетка. Прича почиње тако што јунакиња гледа у слику свог ускоро бившег мужа, Пола, док је био дете. Затим она приповеда о два догађаја из прошлости која су „слична, иако немају ништа заједничко”¹⁰. Они заправо имају нешто заједничко – сломљено стакло, иако јунакиња тврди супротно. Јунакиња на моменте делује као непоуздан приповедач. Следи епизода о Норману, слепом човеку коме јунакиња једном недељно чита, и потом се прича завршава њеним коментарима о оној истој мужевљевој фотографији, док Елиза спава, а она се игра стакленим притискачем за хартију, ризикујући да

9 Biti, E. (1994) *Ono što beše moje: Izabrane priče*, Beograd: Rad, str. 31.

10 Biti, E. nav. delo, str. 28.

пробуди дете и присећајући се разговора са Норманом који је водила тог дана. Такајуки Јамамото (Takayuki Yamamoto) даје преглед хронолошког редоследа догађаја и њиховог редоследа у приповедању, у следећој табели¹¹:

Хронолошки след догађаја	Догађаји	След догађаја у причи
1	Настанак фотографије јунакињиног ускоро бившег мужа Пола са оцем и псом. Пол је мали дечак на фотографији.	
2	Посета јунакињиној сестри и њеном вернику и догађај у њиховом стану.	3'
3	Јунакиња и Пол су растављени.	
4	Инцидент који се збио тринаестог фебруара (вече уочи дана Светог Валентина).	2'
5	Прва посета слепом пријатељу Норману, у његовом стану.	5'
6	Развод је окончан.	
7	Друга посета Норману.	7'
8	Јунакиња гледа Полову фотографију из детињства.	1'
9	Јунакиња прича својој шестогодишњој кћерки, Елизи, догађаје 2 и 4.	4'
10	Јунакиња се сећа Полових коментара о фотографији из детињства и њеном настанку, док Елиза спава.	6'

Како примећује Јамамотова, прва сцена у причи (1'), сцена гледања у фотографију, потцртава значај визуелног елемента у причи¹². Ова фотографија има две функције:

„Прво, она приповедању даје чврст структурни оквир. Прича почиње и завршава се јунакињиним гледањем у ову фотографију. Друго, Битијева користи овај оквир како би повезала две временске фазе, прошлост и садашњост. Прича почиње у садашњости, затим се помера у прошлост кроз низ сећања, да би се на крају вратила у садашњост. Цела прича је структурирана око ове фотографије, преко које женски приповедач улази у свој лични свет приче, као што Алиса улази у Земљу чуда кроз огледало.”¹³

Флешбек који се јавља услед гледања у Полову фотографију, сећање на инцидент који се збио вече пред дан Светог Валентина, чини други сегмент приче (2'). Те вечери, пошто су већ били растављени и живели одвојено, јунакиња је попила мало више и замолила комшију Ларија да је пусти у свој врт који гледа на Полову спаваћу собу, како би му изрецитовала Офелијину песму пред сутрашњи празник. Први и други сегмент повезани су помоћу две слике, два израза Половог лица, које служи као објективни корелатив: израз његовог

11 Yamamoto, T. (2013) *Images and Nonlinear Narrative Structure in Ann Beattie's Like Glass and Janus*, Critical Paper, Pacific Lutheran University, Tacoma, p. 10.

12 Исто.

13 Исто.

лица на фотографији из детињства је, како јунакиња закључује, израз „детета које одсутно гледа у даљину“¹⁴. Колико год јунакињин поглед у његово лице на фотографији био испитивачки, она не успева да из њега закључи ништа друго до да се дечак досађује и гледа у даљину. Слична ситуација се понавља тринаестог фебруара, након што јунакиња гађа Полов прозор каменчићем како би га позвала: „Онда сам сву своју пажњу управила на лице свог мужа које се појавило на прозору, најпре изобличено од беса, а онда зачуђено“¹⁵. Пол силази по њу и уз прекоре је грубо узима за руку, водећи је горе у стан, али се на степеништу предомишља и оставља је пред вратима која љутито залупи за собом. Јунакиња остаје пред вратима некадашњег заједничког стана и посматра „како се преко четири стаклена окна изнад врата шире пукотине, танке као влас“¹⁶. Опис напрслог стакла је врло сажет и крајње једноставан, али је слика коју читалац има пред очима веома жива. Јамамотова сматра да постоје два разлога за ово: први је то што нам је скоро свима добро позната ситуација трескања вратима и слика напрснутог стакла, а други је емоционални ефекат слике. Читалац лако повезује јунакињин бол са судбином прозорских окана изнад врата, будући да су њена усамљеност и чежња за Полом наговештени непосредно пре ове сцене.

У другом сегменту (2'), постоји јукстапозиција два прозора, којом се постиже осветљавање јунакињине крхкости. Када она баца каменчић на Полов прозор, не долази до разбијања стакла, али када неколико тренутака касније Пол залупи вратима, стаклена окна пуцају. Јамамотова даје драгоцене коментаре о овоме:

„За разлику од Пола, јунакиња није у стању да било шта сломи, што указује на то да њој недостаје снага коју он има, а то је заправо снага да се отргне од емоционалне парализе и настави са сопственим животом. Нешто касније у причи, појављује се још један прозор – прозор у Нормановом стану. Норман је лик који стоји у контрасту са Полом. Битијева их контрастира у односу према прозорском стаклу: за разлику од Пола, Норман није у стању да сломи стакло. Он је рањив, попут јунакиње, само што његова рањивост потиче од његовог слепила. Јунакињина снажна приврженост слепом човеку наглашава њено психичко слепило – при крају приче, она признаје своју невољност да увиди сасвим очигледне ствари: „зашто ли сам

14 Biti, E. nav. delo, str. 28.

15 Исто, стр. 30.

16 Исто.

направила мистерију око нечег што има тако једноставно решење?”¹⁷

Одмах након флешбека који чини други сегмент приче (2’), следи још један флешбек (3’): јунакиња се сећа породичне посете својој сестри, а овај догађај се збио „у срећнија времена”¹⁸, односно у време када су Пол и она још увек били срећан брачни пар. Опет слика сломљеног стакла служи као спојница са претходним сегментом. Овога пута, приказ је весео – у сестрином стану је седељка, весео жамор од људи који једу, пију, ћаскају – али значајно је то да је поново Пол тај који ломи стакло, иако то чини у добром расположењу, док отвара боцу шампањца.

У четвртном сегменту (4’), јунакиња препричава наведена два догађаја својој шестогодишњој ћерки, Елизи. Девојчица пита у чему је суштина те две приче, али јунакиња нема одговор на ово питање:

„Е па не знам, стално јој говорим да не знам. Ваљда у томе што је он стакло разбио сасвим случајно; то што је чеп пробио стакло, то је чудо. Суштина је у овоме: сломљено стакло је сломљено стакло.”¹⁹

Јунакиња одбија да припише значај сломљеном стаклу, али читалац прозе Ен Бити зна да је све што од њеног текста може добити само површина дубоког језера. Свестан је да јунакињин коментар заправо потврђује оно што она негира. Да би читалац видео шта је испод површине, он мора да зарони, односно да створи значење: сломљено стакло је много више од сломљеног стакла. Да је тако, указује враћање на ову слику кроз целу причу.

У последњем сегменту (7’), концентрација ових слика је веома густа. Јамамотова посвећује посебну пажњу овом сегменту, делећи га на три секвенце. То су три пасуса из којих се сегмент састоји, 7’а, 7’б и 7’ц. Прелази између ове три секвенце су врло нагли. Секвенца 7’а поново приказује јунакињу која гледа у Полову фотографију. Враћањем на почетну сцену, Битијева постиже ефекат замрзнутог момента из живота јунакиње. Утисак је да проток времена не постоји. Следећа секвенца, 7’б, премешта се у Елизину собу; док девојчица спава, јунакиња баца у вис и дочекује на длан тежак стаклени притискач за хартију, ризикујући да он тресне на под и пробуди дете. Последња секвенца, 7’ц, представља јунакињин флешбек: она се присећа разговора са Норманом

17 Исто, стр. 12.

18 Исто, стр. 31.

19 Исто, стр. 33.

од пре неколико часова. На крају сегмента 7', који представља и крај целе приче, јунакиња је сама са собом и са питањем на које нема одговор: „шта да се чини с крхотинама туге?“²⁰. Будући да недостају прелазне фразе између пасуса 7'а, 7'б и 7'ц, прелази су омогућени понављањем слика сломљеног стакла – понављањем ових слика, понављају се и емоције које оне буде, а ово понављање, уз понављање сцене гледања у Полову фотографију уједно омогућава повезивање последњег сегмента, 7', са остатком приче и даје приповедању утисак целovitости.

Закључак

Анализа кратке приче „Као стакло“ потврђује тезу да је приповедање Ен Бити минималистичко и да је минимализам присутан на сва три плана о којима говори Барт – на плану јединице, стила и материјала. Реченична структура у причи је изузетно једноставна, вокабулар је сведен, реченице кратке, број ликова минималан, а дескрипција не постоји као класичан вид приповедања, већ је сведена на експозицију визуелног садржаја. Динамика приче готово да не постоји и утисак је да се у причи ништа не догађа, да је приказан један замрзнут моменат из живота, минималистички исечак реалности који приказује кризни моменат из живота јунакиње.

Ово одговара дубинској структури приче Ен Бити која је нешто што је заједничко свим причама, без обзира на период када су настале. Увек је присутан неки кризни тренутак, најчешће у односу између двоје људи, који је драматичнији него што се на први поглед чини и око ког се гради приповедање. Осим тога, чак и када се губе минимализам јединице и обима и минимализам стила, те приче постају дуже и губе свој раван тон, а развијају синтаксу у којој постоји серијска предикација, оно што се никада не мења у причи Битијеве јесте минимализам материјала: минималан број ликова, минимална експозиција, као и радња и заплет који су сведени на крајњи минимум. Захваљујући особености минималистичких приповедних поступака, крај кратке приче Ен Бити много чешће открива, него што разрешава било шта. Управо је тако и у причи „Као стакло“: јунакиња не успева ништа да разреши, већ само да открије оно што је било очигледно – фотографија око које се приповедање одвија је заправо фотографија детета које гледа у мајку, веома једноставно и потпуно логично објашњење, али објашњење које јој је било недокучиво.

20 Исто.

Место визуелних уметности, сликарства и фотографије, веома је истакнуто у краткој прози Битијеве, те је дугачак списак њених прича у којима фотографија или слика игра важну улогу и покреће радњу. Заправо, веома је мали број прича у којима се не јавља сцена гледања у фотографију, а и чињеница да јунаци често упућују једни другима само погледе, омогућавајући уплив хемингвејевске и карверовске тишине, потврђује визуелизацију као доминантну технику коју Битијева користи у грађењу својих прича. Визуелизација је та која омогућава одсуство линеарног приповедања, кога замењује понављање слике неког предмета који, иако има симболичко значење, не функционише као симбол већ као везивно ткиво. Када каже да се приповедање Битијеве не ослања на метафору, већ на метонимију, Каролин Портер (Carolyn Porter) заправо има на уму њено нелинеарно приповедање²¹. Приповедач у причама Битијеве је или не приметан, због чега читалац има утисак да све време свет посматра очима лика у чију свест приповедач улази, што одговара Штанцеловој персоналној приповедној ситуацији, или је, пак, реч о приповедачу који је један од ликова приче и који преноси догађаје из свог угла. Четмен (Chatman) приписивање осећања или стања јунаку од стране прикривеног приповедача назива интерном анализом, а сам термин „прикривени приповедач” користи уместо термина „приповедач у трећем лицу”²². Занимљиво је то да, премда се на први поглед чини да ће приповедање у првом лицу открити више о осећањима јунака који приповеда причу него што то може учинити приповедање у трећем лицу, догађа се супротно. Приповедање у трећем лицу, истина је, омогућава отклон од јунаковог субјективног проживљавања, али комбинација ове технике са нултом фокализацијом омогућава оваквом приповедачу да уђе у свест јунака и осветли нам његове мисли и осећања, док јунак који прича своју причу, у првом лицу, често не жели да упери светлост у том смеру. Зато је за нас већа мистерија шта осећа и мисли неименована јунакиња у причи „Као стакло”, у којој је коришћена техника приповедања у првом лицу, него јунакиње многих прича Битијеве у којима је примењена техника приповедања у трећем лицу. У сваком случају, независно од избора приповедача, а што анализа приче „Као стакло” недвосмислено потврђује, јесте чињеница да се пажљиво спроведен минимум у кратким причама Битијеве показује као веома ефикасно

21 Porter, C. Ann Beattie: The Art of the Missing, in: *Short Story Criticism – Criticism of the Works of Short Fiction Writers*, ed. Krstović, J. (2010), Gale Research Incorporated, p. 4.

22 Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell: Cornell University Press.

средство за бављење темама криза и конфликта и генерирање сугестивности. У складу са тим, испоставља се и да је бојазан многих писаца и критичара да би елементарност и сведеност поетике могле постати синоним за сиромаштво и ограниченост визије и стила била потпуно неоправдана.

ЛИТЕРАТУРА:

- Biti, E. (1994) *Ono što beše moje: Izabrane priče*, Beograd: Rad.
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell: Cornell University Press.
- Gordić Petković, V. (2011) Minimalistički izraz i vizuelizacija naracije u savremenoj anglofonomi prozi, *Godišnjak Filozofskog Fakulteta*, Vol. 36 – Knjiga XXXVI, Issue 1, str. 215-222.
- Greaney, P. „What We’ve Got”, May 7, 2013, <http://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story>
- Porter, C. Ann Beattie: The Art of the Missing, in: *Short Story Criticism – Criticism of the Works of Short Fiction Writers*, ed. Krstović, J. (2010), Gale Research Incorporated, pp. 1-28.
- Shulevitz, J. Ann Beattie, Distilling Her Generation, November 19, 2010, January 10, 2014, http://www.nytimes.com/2010/11/21/books/review/Shulevitz.html?pagewanted=all&_r=0
- Yammamoto, T. (2013) *Images and Nonlinear Narrative Structure in Ann Beattie’s Like Glass and Janus*, Critical Paper, Pacific Lutheran University, Tacoma.

Nada Buzadžić Nikolajević
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy –
Department of English Studies, Novi Sad

MINIMALISM IN THE SHORT STORIES OF
ANN BEATTIE: *LIKE GLASS*

This paper analyses characteristics of minimalism – the narrative poetics that appeared in America in 1980s – on the example of short stories by Ann Beattie in general, and specifically her short story *Like Glass*. Analysis leads to the conclusion that the main features of the Beattie’s narrative coincide with the typical characteristics of minimalism: first of all simplicity in sentence structure, sparseness of motifs and vocabulary, small number of characters and absence of classical elements of narration like the plot or description, which give way to discovery of visual content i.e. to the visualisation of the narrative as a characteristic technique of Ann Beattie, giving her story such a typical non-linear structure.

Key words: *minimalism, Ann Beattie, short story, Like Glass, visualisation of the narrative*