

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Владимир Ц. Димовски

МАНИФЕСТ КАО ПОСЕБНО ДЕЛО
АВАНГАРДЕ

докторска дисертација

Београд, 2012

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Vladimir C. Dimovski

**MANIFESTO AS A DISTINCT WORK OF THE
AVANT-GARDE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012

Ментор:

Др Лидија Мереник, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски Факултет

Чланови комисије:

Др Лидија Мереник, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски Факултет

Др Слободан Мијушковић, ванредни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски Факултет

Проф. емеритус Ирина Суботић,
Универзитет у Новом Саду

Датум одбране: _____

Манифест као посебно дело авангарде

Резиме:

Предмет истраживања је манифест као жанр, са акцентом на авангардним манифестима у сфери уметности. Поље истраживања су историјске авангарде. Анализирани су поједини аспекти авангарде кроз које се види да манифест у авангардним уметничким праксама заузима равноправно место са уметничким делима. Текстови који претходе манифестима уметничких покрета јављају се најпре у сфери религије и политике. Улога манифеста, као жанра у јавној сфери, мења се кроз историју: од текста којим владар објављује своје намере до потпуне супротности – гласа побуњених. Период који обухвата истраживање генезе жанра почиње Лутеровим објављивањем *Деведесет и пет теза*, а зрелу форму жанр стиче *Манифестом Комунистичке партије*, који представља жанровски модел за уметничке, авангардне манифесте. Прва деценија двадесетог века је прекретница. Жанр постаје позорница за естетске промене, уметничке авангарде га асимилују. Тада почиње „експанзија обраћања“ и траје наредне две деценије. Крај експанзије програмских текстова поклапа се са годинама краја тзв. историјских или раних авангарди. Почетком тридесетих година манифест постаје средство којим се поново служе појединци на власти. У посебном делу дисертације анализирају се: *Утемељење и манифест футуризма (1909)*, *Манифест Даде 1918* и *Први манифест надреализма (1924)*. Анализе показују опште карактеристике манифеста: структуру, садржај, реторику, типографију, форму... Ипак, особине жанра није могуће круто дефинисати. Манифестима се приступа и као документима који историчару помажу у сагледавању идеологије одређеног покрета, али и као делима. Односи авангарде и манифеста су односи међузависности. Уочљиве су сличности између авангарде као уметничке праксе и манифеста као жанра. Оне се огледају у поетици, теорији, реторици и у односу са публиком. Манифести и уметничка дела заједно одговарају на питања која модерно доба поставља уметности.

Кључне речи: манифест, авангарда, теорија авангарде, жанр, јавна сфера, *Манифест Комунистичке партије*, *Утемељење и манифест футуризма*, *Манифест Даде 1918*, *Први манифест надреализма*.

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја модерне уметности

Manifesto as a Distinct Work of the Avant-Garde

Resume:

Subject of this research is a manifesto as a genre, with emphasis on avant-garde manifestos in the sphere of art. Field of the research are historical avant-gardes. Analysed are the particular aspects of the avant-garde which show that a manifesto in avant-garde artistic practices holds an equal place with the works of art. Texts that precede manifestos of the art movements are first seen in the sphere of religion and politics. The role of a manifesto, as a genre in the public sphere, has been changed throughout the history: from a text by which a ruler would announce his intentions to the complete opposite – the voice of the rebels. Period that comprises the research of the genre genesis starts with Luther's publishing of *The Ninety-five thesis*, and the mature form of the genre is reached with *The Manifesto of the Communist party*, which represents the genre model for artistic, avant-garde manifestos. The first decade of the twentieth century is a turning-point. The genre becomes a stage for the aesthetic changes, assimilated by the artistic avant-garde. It was then when the „addressing expansion“ had started and it lasted for the following two decades. The end of the programme texts expansion coincides with the end of the so called years of the historical or early avant-gardes. In the beginning of the 30's manifesto became a tool again used by the individuals in power. In the separate chapter of dissertation, analysed are the: *The Founding and the Manifesto of Futurism* (1909), *Dada Manifesto 1918*, and *The First Manifesto of Surrealism* (1924). The analyses show general characteristics of a manifesto: structure, content, rhetoric, typography, form... Nevertheless, it is not possible to define the characteristics of the genre in a strict manner. Manifestos should be approached as documents, too, that help a historian perceive ideology behind a certain movement, as well as works of art. The relations between avant-garde and manifesto are interdependent. Obvious are the similarities between the avant-garde as an artistic practice and a manifesto as a genre. They are seen in poetics, theory, rhetoric and relation with the public. Manifestos and works of art, together, give answers to the questions set to art by the modern times.

Key Words: manifesto, avant-garde, avant-garde theory, genre, public sphere, *Communist Manifesto*, *The Founding and the Manifesto of Futurism*, *Dada Manifesto 1918*, *First Manifesto of Surrealism*.

Scientific field: History of Art

Specialized scientific field: History of Modern Art

Садржај

Увод	9
Теорија а ргиогі	11
Границе и методе	13
Авангарда	17
Апорије теорије	20
Поједини аспекти концепта авангарде	27
Јавна сфера и публика	32
Схватање авангарде у оквиру дисертације	38
Историја „узимања речи“	49
Генеза жанра: од 1517. до 1848. године	50
Манифест Комунистичке партије	54
Однос авангарде и ларпурлартизма и утицај тог односа на манифест	65
Три „баука“	74
Експанзија обраћања	74
Маринети, футуризам и манифест	77
Цара, Дада и манифест	87
Бретон, надреализам и манифест	93
Оквири жанра	100
Моћ говора	100
Утицај манифеста на историју уметности	105
Однос манифеста и стејтмента	110
Непостојна форма	113
Авангардни манифест као <i>Манифест Авангардизма</i>	126
Закључак	136
Прилози	143
Литература	145

Увод

Дисертација је последица истраживања међуодноса два појма дата у наслову, манифеста и авангарде, и из њих она црпи сав свој садржај. Не може се више са сигурношћу говорити да ли је сама авангарда, или су то тумачења авангарде, феномен који се из деценије у деценију компликује. На конференцији под називом „Rethinking the Avant-Garde“, одржаној у Нотрдаму 2000. године, закључено је да концепт авангарде остаје и даље присутан. Авангардне праксе прве половине двадесетог века крију много теорије иза себе, и нису транспарентне посматрачу који им приступа без знања ових теорија, односно без манифеста, или уопштено речено – без речи. Такође је неоспорна чињеница да се речи ствараоца узимају као нужне у проучавању историје уметности, и да је та нужност, неопходност речи као допунског медија у изражавању, веома присутна у уметности првих деценија двадесетог века.

Почев од ренесансе, реч је налазила своје место поред слике, али никада није била нужност. Писана реч, а можда још више говорна реч, постала је почетком двадесетог века средство многих уметника, а не само књижевника. Уз реч – и читање и писање и говор постају неодвојиви од процеса креације и перцепције визуелног, сада већ визуелно-вербалног. И у деветнаестом веку су сликари писали и говорили, али чини се да су моћ писане и говорне речи, нарочито моћ речи упућене публици, јавности, схватили и употребили тек почетком двадесетог века. Пратећи постепено процес осамостаљивања слике, самоувереност уметника расла је до те мере да је почетком двадесетог века аутор постао најмеродавнији, ако не и једини, који може дати потпун суд и поглед на дело. Такво преузимање улоге критичара, теоретичара и историчара уметности имаће далекосежне последице, које ће кулминирати касније – у другој половини двадесетог века.

У манифестима је најчешће садржан *credo* покрета или појединца. Њихово читање нас доводи до историје уметности која надилази посебне уметничке дисциплине, до онога што Карл Јасперс назива „духовном ситуацијом времена“, времена авангарде.

Ако замислимо ситуацију у којој посматрач стоји испред једног авангардног дела (футуристичке слике, на пример), а да притом не поседује никакво познавање футуристичке поетике и идеологије, сасвим је могуће да разумевање дела изостане. Након читања манифеста, слика неоспорно постаје јаснија, а самим тим и процес њене валоризације се драстично мења. Од тог тренутка посматрач *види оно што зна*. Писци авангардних манифеста процес *учитавања* желе да изазову код посматрача, и у те сврхе, такође, користе манифест, који постаје конститутивни елемент у целокупном уметничком делу, које се више не ограничава само на артефакт, сам објекат.

Да ли би се и манифести, поред уметничких дела, могли сматрати делима? Њихова нам непосредност и исхитреност, попут жустрог интервјуа са уметником, *прича* о авангарди. Можда разлог тако честих посезања уметника за манифестом може бити и чињеница да је увек мали број оних савременика који опажају тренутак у којем се дешава нешто ново и одлучујуће за ток уметности. Директним образлагањем, изношењем намера, па чак и одређивањем своје улоге у култури, друштву и историји, манифест утиче и на методе историје уметности, а у неким случајевима их и негира. Он недвосмислено указује и на то како би требало тумачити дела која заступа. Из сваког од њих проговара њихов гласник и апелује: „Ми желимо да опевамо“¹; „DADA ostaje u evropskom okviru slabosti“²; „Ja ga, dakle, definišem jednom za svagda“³.

Због такве самосвести сваки од авангардних покрета првих деценија двадесетог века захтева од историје уметности и посебну методологију – методологију коју понекад и сам предлаже.

Као *документи уметности* манифести остају и данас актуелни јер су у њима вербализовани многи аспекти уметничког изражавања. Изузимајући утопијско у њима, као и дискутабилан однос прокламованог и постигнутог, манифести – читани данас – више указују на универзалне проблеме уметности него на стилске и концепцијске разлике. Велики број њих „успоставља суштински однос између манифеста и авангарде, чинећи их нараздвојним компонентама

¹ Маринети, Филипо Томазо, *Утемељење и манифест футуризма*, у Вучковић, Радован (прир.), *Модерни правци у књижевности*, Просвета–Нолит–Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1984, 53.

² Tzara, Tristan, *Manifest gospodina Antipirina*, Kolo br. 12 (1971), Matica hrvatska, Zagreb 1194.

³ Breton, Andre, *Tri manifesta nadrealizma 1924, 1930, 1942*, Bagdala, Kruševac 1979, 36.

естетичке модерности (aesthetic modernity) раног двадесетог века.⁴ Зато је за полазиште дисертације неопходан преглед досадашњих теорија авангарде. Исто као што је теорија авангарде кључ за разумевање манифеста, и анализа манифеста доприноси теорији авангарде.

Дисертација је покушај да се програмски текстови авангарде, и њихова комплексна природа, прикажу као парадигматични за саму авангарду, и да се сви заједно представе као један могући *Манифест авангардизма*.

Потребу за оваквим истраживањем намеће и доскорашња слабија заинтересованост стручњака за програмске текстове, као непоуздане историјске изворе, пролазне и утопистичке, пуне преувеличавања. У изнесеним „оптужбама“ има истине, али с друге стране, не може се занемарити чињеница да управо у периоду у којем се одигравају неке од најкрупнијих културно-политичких промена старог континента, велики број манифеста, што политичких што уметничких, кружи Европом, и врло енергично коментарише стање у којем се она налази.

Теорија *a priori*

У генералном уводу антологије *Art in theory 1900–2000* њени састављачи као значајну црту модернизма наводе то да он „присваја извесне врсте односа између уметности и теорије, и између уметности и језика“.⁵ У тим тврдњама они се позивају, између осталог, и на формулацију Клемента Гринберга, по којој је „развој модерне уметности био иманентан пракси и никада ствар теорије“.⁶ У наставку антологије њени аутори кажу: „Из тога је следило да теорија мора увек бити *post hoc*, (...) да је теоријски рад онај који покушава да прати и потанко објасни достигнућа која је пракса већ иницирала (...) као кад би уметник понудио ретроспективни извештај о намерама поред већ постигнутог дела“.⁷ Међутим, баш

⁴ Hjaranson, Benedikt, „Myths of Rupture. The Manifesto and the Concept of Avant-Garde“, *Modernism*, Eysteinnsson, Astradur and Liska, Vivian (edit.), John Benjamins, Amsterdam 2007, 177

⁵ Harrison, Charles & Wood, Paul (edit.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 2003, 3.

⁶ Harrison, C. & Wood, P. ed., 3.

⁷ Исто.

такву теорију нуде авангардни манифести, али не ретроспективно, већ на самом почетку, у тренутку утемељења неке нове поетике, *ad hoc* или *a priori*.⁸

Потреба за теоријом, односно посезање уметника за речима, специфична је појава која ће прерасти у неизбежну праксу у неким од најрелевантнијих покрета првих деценија двадесетог века. Слободан Мијушковић каже да „tekst umetnika svakako označava stadijum izvesne racionalizacije umetničkog iskustva“⁹. Али коришћење вербалних исказа се у овој рационализацији не исцрпљује, већ доводи до промена које се тичу „samog odnosa između umetnikovih tekstualnih i plastičkih iskaza, čija konceptualna međuzavisnost postaje sve tešnja.“¹⁰ Концептуална међузависност се најчешће изражава „u programskoj i deklarativnoj formi manifesta“ па на тај начин „tekst postaje gotovo nezaobilazni pratilac, zapravo integralni deo umetničke prakse“.¹¹ Зато су авангарда и манифест као жанр тесно повезани, чак условљени једно другим.

С обзиром на огроман број манифеста, намеће се проблем приступа којим би се систематизовала област изучавања. Голика заступљеност манифеста је и довела до појаве „стилистичког тероризма“¹². Међутим, поред проблема приступа манифестима, они стварају проблеме историји и теорији уметности јер се намећу у тумачењу поетика појединих покрета. Можемо поставити питање: која је методологија, примењена на проучавање футуризма, на пример, компетентна у односу на бројне манифесте тог покрета? Не тумаче ли они сами своје *будуће* поетике, укидајући тиме и улогу неке могуће уметничке критике, или је барем асимилују, претварајући је понекад у оштру самокритику, као у случају Даде. У односу на такву самокритику, критика других се нашла слабом и спором,

⁸ Манифести се могу довести у везу и са гринберговским појмом „књижевности“ у сликарству. Заиста, шта то постаје садржај слике у периоду историјских авангарди? Сезан је говорио о „одстрањивању литерарних наноса“, али зар сама теорија не може постати нанос? Од толиког бежања у аутономију слике, можда је сва та изгубљена „књижевност“ надокнађена манифестима, стејментима и другим метапоетичким текстовима. Да ли је идеја о аутономији слике, идеја о „чисто сликарској истини ствари“ (Сезан) уопште могућа без теорије?

⁹ Мијушковић, Слободан, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Геопоетика, Београд 1998, 13.

¹⁰ Мијушковић, 14.

¹¹ Мијушковић, 18.

¹² Овај израз је употребила Лорин Шамвеј, и првенствено га је користила да означи бескомпромисност предлагане поетике у манифестима; в. Shumway, L. „The Intelligibility of the Avant-Garde Manifesto“, Hardee, Maynor, ed. *Manifestoes and Movements*, French Literature Series, vol. 7, 1980, 54-62.

недовољно оштром, недовољно упућеном, да би достигла оно што манифести лансирају темпом који је немогуће пратити.

Да ли тиме што износе своју будућност манифести нападају и улогу будуће историје и теорије уметности? Могуће је да су амбиције појединих писаца манифеста биле управо укидање будићих интерпретација историје уметности, као и укидање музеја и других културних институција – у манифестима футуриста то је изричито наглашено.

Висковић каже: „Уобицајило се у двадесетом столјећу да почетак појављивања нове literature prati, а ponekad joj čak i prethodi, projekt te literature. Mislim da nije slučajno da avangardni pokreti objavljuju svoju 'poetičku podlogu' u manifestima.“¹³. *Поетичка подлога* очигледно означава све оно што није поетика сама, али што јако утиче на њено обликовање. Можда поетика и није примарни пројекат авангарде. Висковић предлаже и нова, за ову дисертацију веома корисна, тумачења авангарде: „Niti jedan avangardni pokret ne želi svesti svoju misiju na kakvu formalističku dosjetku (...), već uvijek objašnjava da su te mijene forme rezultat nečega što želi biti prije svega nova filozofija, ili bar ideologija, pa tek onda književnost, tj. umjetnost.“¹⁴. У наведеном виђењу авангарде појам дела постаје врло широк, и у својој ширини свакако може обухватити и манифест. Манифест може да заузме примарну позицију као апсолутни претходник, као авангарда сваког авангардног покрета који ће доћи, јер, примера ради, кад су *Утемељење и манифест футуризма* објављени, још увек ниједно уметничко дело, које би се могло декларисати као футуристичко, није било створено.

Границе и методе

Дисертација „Манифест као посебно дело авангарде“ усредсређена је на три манифеста – *Утемељење и манифест футуризма* (1909), *Манифест Даде 1918.* и *Први манифест надреализма* (1924) – који су изабрани као

¹³ Visković, Velimir, „O (ne)mogućnosti vrednovanja avangardnih tekstova“, Tešić, Gojko (prir.) *Avangarda i tradicija* (Anketa Književne reči 1980–1982), Narodna knjiga, Beograd 2002, 185, (даље у тексту *AiT*).

¹⁴ Visković, *AiT*, 185.

репрезентативни примери за период историјских авангарди. Кроз њихову анализу видећемо да је овај жанр до те мере важан авангарди да унутар ње може заузети место које традиционално припада уметничком делу.

У земљама Европе, и у Русији, наилазимо на многе текстове авангардних уметника који имају особине манифеста (програми, студије, предавања, есеји, декларације, метапоетички текстови...). Ипак, многим недостaje посебна реторика и форма, као и употреба речи „манифест“ у називу. Без магичне речи у називу, чини се као да не постоји свест код аутора да, са прецизним намерама, користи управо тај жанр. У случају три изабрана манифеста то је скоро правило. „Скоро“, јер је Маринети свој текст објављен у париском *Фигароу* 1909. године назвао само *Футуризам (Le Futurisme)*, међутим у каснијим издањима ће у наслов укључити неопходну реч „манифест“. Сва три аутора су своје манифесте написали на француском језику, што нам много говори и о положају Француске као предводнице у борбама за нове уметничке праксе.

Још један разлог ограничавања на три поменута манифеста је њихова целовитост, детаљно разматрање многих питања једног покрета и једне поетике, промишљеност и разрађеност, систематичност и концизност, као и њихова универзалност, јер нису писани само за књижевност, сликарство, скулптуру или било коју другу уметничку област или технику, већ за поетику примењиву у свим областима уметничког стварања.

...

Период који, у ширем смислу, обухвата истраживање почиње 1517. године, објављивањем *Деведесет и пет теза* Мартина Лутера. Од 1517. године до 1848 – године издавања *Манифеста Комунистичке партије* (даље у тексту *МКП*), прати се историја формирања манифеста као жанра. *МКП* није изабран из идеолошких разлога, већ због тога што представља жанровски модел за уметничке, авангардне манифесте. Он уједно представља и текст којим је жанр рођен у пуном смислу. Избор *МКП* може политички обојити цело истраживање, али само са аспекта ширих друштвених промена које доноси средина деветнаестог века, и не односи се на последице и примене манифеста у режимима који следе. У том смислу, и

датум којим се завршава истраживање, трећа деценија двадесетог века, није везан за неку посебну идеологију, већ за утицаје преовладавајућих тоталитаристичких режима у којима манифести (и њима слични жанрови) постају средство којим се често служе управо тоталитарни режими (нарочито у Немачкој и Русији).¹⁵

Политичка детерминисаност доводи до немогућности јавног развоја уметности која није партијска. Авангарда ће тада бити присиљена да одлучи на коју ће страну стати. Боленбек износи тврдњу да свест о социјалној функцији авангарде „води ка стапању уметничке и политичке авангарде, и то пре свега у Немачкој, Совјетском Савезу и Француској. Преименовање надреалистичког часописа *Надреалистичка револуција у Надреализам у служби револуције*, може, у самом чину именованја да предочи разлику између *уметничке револуције* и *револуционарне уметности*. (...) Зажарени манифести све више губе значај.“¹⁶ Боленбек закључује: „Политизација авангарде чини проблематичним њен захтев да буде претходница, који је садржан у темпоралном префиксу. На тај начин постаје разумљив наводно мистериозан крај историјских авангардних покрета током позних тридесетих година“.¹⁷ Крај ће дефинитивно наступити током четврте деценије, када авангарда престаје да идеализује многе политичке моделе.

У четвртој деценији двадесетог века жанр се исцрпљује, а касније, средином двадесетог века, манифест се чешће јавља као поетски субјективни запис, стејтмент или као *текст као уметничко дело*. Прекретницу у историји употребе манифеста као жанра представља прва деценија двадесетог века, када он постаје позорница за естетске промене, и када га уметничка авангарда у потпуности асимилује. Тада почиње период који можемо назвати „експанзија обраћања“, и који траје наредне две деценије. Крај експанзије програмских текстова поклапа се са годинама краја историјских авангарди. Убрзо, крајем тридесетих, стицајем политичких околности и политичке присиле, догодило се и пресељење центра уметности у Њујорк.

¹⁵ Чак је и други Бретонов манифест дискутабилан јер га аутор користи да њиме поједине чланове избаци из покрета, што нисмо виђали код претходних манифеста. Као да жанр са *Другим манифестом надреализма* поново преузима функцију коју је имао у периоду у којем су га користили само људи на моћним положајима у друштву, да би саопштили своју вољу.

¹⁶ Боленбек, Георг, „Авангарда“, у Тешић, Гојко, *Авангарда – теорија и историја појма I*, Народна књига, Београд 1997, 151, (даље у тексту *АТИП I*).

¹⁷ Боленбек, *АТИП I*, 151.

...

Програмски текстови намећу употребу структуралистичке и постструктуралистичке методе, јер су оне, у свом изворном облику, примењиване претежно на текст. Из тог разлога, приступ манифестима добрим делом залази у поље теорије књижевности. Њих су најчешће и писали књижевници, али они постају предмет историје уметности онда када свој утицај шире и на поље сликарства и скулптуре, што је несумњиво. Манифести су изричито намењени јавном читању, њима је циљ да задрже или да заузму владајућу позицију у некој сфери друштва. Без обзира да ли се анализира неки политички или неки уметнички манифест, врло су корисни приступи *нове историје уметности* у којима се центар удаљава од самог предмета истраживања и усмерава се ка друштвеним контекстима.

За анализу манифеста, као појаве карактеристичне за авангарду, било је неопходно преузети неке аспекте из бројних теорија авангарди. Кроз изабране аспекте манифести се виде као посебна дела авангарде уопште, а не само као посебна дела књижевне авангарде.

Авангарда

У досадашњој литератури о авангарди изнета су бројна опречна виђења која приступ неком феномену унутар авангарде чине захтевним подухватом. Обимна литература наводи нас да пронађемо посебан назив за студије авангарде.¹⁸ Више се не може са сигурношћу рећи да ли је сложеност авангарде – у свести оног ко јој приступа – конструкција састављена од свих досадашњих теорија и историја авангарде, или појам који је у одређеном историјском тренутку имао јасно одређено значење. Конструкције су основане, али су толико разноврсне да се питамо колико су сви ти аспекти авангарде били транспарентни самим учесницима и творцима авангарде.¹⁹

Зато се у приступу манифестима морају поставити оквири и самој авангарди као феномену, јер је она до данас дефинисана као: концепт, мит, искуство, надстилски појам, стилска формација, поетика, уметничка пракса, облик понашања, став према уметности, идејно-уметничка формација, културолошка формација унутар модернизма, вектор, идеологија, стање духа, скуп самосвесних програмско уметничких тенденција (Адорно), „један однос ... врло сложена друштвена ... индивидуална, културна релација“²⁰). Естивал поручује да „авангарда није нека прецизна интелектуална чињеница“²¹, а Хаџиниколау о већини досадашњих анализа авангарде каже: „авангарда је авангарда: тако гласи 'теза' која лежи испод велике већине анализа уметности двадесетог века“.²² Истог мишљења је и Биргер: „развијена естетичка теорија авангардне уметности не постоји“.²³

Не постоји ни конвенција, утврђена на глобалном нивоу, помоћу које бисмо могли представити развој авангарде као један процес који је целисходан. Једини натпојам, *кишобран појам (umbrella term)*, који може стајати изнад појма

¹⁸ На термин „авангардологија“ наилазимо у уводу Гојка Тешића, *АиТ*, 8.

¹⁹ Енценсбергер поставља слично питање, али на грубљи начин, када каже да се заправо ради о мистификацији, чак превари.

²⁰ Podoli, Renato, *Теорија авангардне уметности*, Београд 1975, 15.

²¹ Естивал, Робер, „Нацрти за авангарду“, Тешић, Гојко, *Авангарда – теорија и историја појма 2*, Народна књига, Београд 2000, 84 (даље у тексту *АТИИП2*)

²² Hadjinicolaou, Nicos, „On the ideology of the avant-guardism“, *Praxis* No 6, Los Angeles, California, 1982, 39.

²³ Birger, Piter, *Теорија авангарде*, Народна књига/Алфа, Београд 1998, 156.

авангарда – је појам саме уметности. Последњих година двадесетог века термин „постаје толико широк и дифузан да више ништа не може означавати, и уместо тога бива исцрпљен свакодневном употребом до стадијума празног означитеља“.²⁴

Шездесетих година двадесетог века јављају се озбиљни покушаји да се авангарда јасно дефинише. Године 1973. почиње са радом Центар за проучавање књижевних авангарди у Бриселу, а 1987. амстердамска издавачка кућа „Rodopi“ издаје серију свезака *Avant-Garde Critical Studies*. Године 2008. у Белгији, на Универзитету у Гану, оснива се ЕАМ (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies). ЕАМ представља мрежу која има за циљ да подстиче интересовање за контексте модернизма и авангарде, и сваке две године организује конференције на ову тему.²⁵

Бриселски центар је предложио радну социолошку дефиницију авангарди (као да је дефиниција авангарде једино и могућа као „радна“ и „социолошка“): „Авангарде су уметнички покрети с револуционарним претензијама који су свесни свог система у индустријским друштвима (или оним на путу индустријализације) XX века, тамо где влада слобода мишљења неопходна за њихово ширење, а кад год схеме завладају друштвеним и културним подручјем, једна мањина интелектуалаца сматра те покрете исцрпљенима, то јест, сматра да их није могуће подржавати и обнављати.“²⁶

Естивал препознаје извесни „систем авангарде“, који може послужити за преглед авангарде у оквиру либералног друштва током деветнаестог и двадесетог века, и који, у односу на теорије које одбацују могућност проучавања авангарде као целисходног процеса, конструише авангарду као целину. Он каже: „систем авангарде [је] прошао кроз све теоретски могуће варијанте у циклусу либералног система: постојала је без свести о себи; емпиријски свесна свог стања али не и система; систематизована лењинистичком теоријом у складу са својом природном функцијом; преузета у фашистичку и ничеовску теорију о натчовеку, али са обрнутом функцијом; артифицијелизована својом формалистичком независношћу у књижевности и уметничким покретима; банализована у области либералне

²⁴ Bäckström, 22. Занимљиво је погледати неке интернет странице и њихове садржаје (на пример: avant-gardist.com, avant-garde.com).

²⁵ В. <http://www.eam-europe.ugent.be>

²⁶ Вајсгербер, Жан, „Књижевне авангарде: преглед истраживања“, *АТНП*, 170.

економије.²⁷ У тој банализацији многи теоретичари, Гринберг и Биргер на пример, виде крај авангарде.

Поред теоријских недоумица, оно што додатно отежава приступ авангарди је историја и географија употребе термина. Мисли се на употребу термина у војним, политичким, уметничким контекстима, и коначно у критици – од Сен Симона до Курбеа, Бодлерових подсмеха, супротстављања ларпурлартизму... Почетком двадесетог века термин означава све новаторске тенденције, а у марксистичкој критици Лукача термин постаје синоним за декаденцију грађанске уметности. После Другог светског рата, са Пођолијем, Микелијем, Флакером, Биргером, Татаркјевичем и другима, почела је права „каријера“ термина.²⁸ Што се тиче *географије термина*, она означава конфузије које произилазе из употребе термина у различитим говорним подручјима. У Италији, на пример, термин има врло слично значење ономе што се у Америци назива „високи модернизам“ (*high modernism*).²⁹

За разумевање терминолошких проблема корисни су и резултати истраживања „Авангарда“. *Историјска и социолошка студија периодичних публикација насловљених „Авангарда“*³⁰, које узима у обзир часописе као значајне показатеље употребе неког термина унутар јавне сфере. Естивал каже да резултати овог истраживања откривају какво је значење носио термин од времена Револуције кроз цео деветнаести век, а највише у првој половини деветнаестог века. „У Француској, пре 1794. нема новина чији би наслов био Авангарда. (...) После 1850. г. па све до краја XIX века, часописи који користе термин *авангарда* скоро су искључиво политички.“³¹ Затим термин преузима реакција. Процес преузимања је имао „далекосежне последице: деполитизовао је и формализовао термин“ и на крају га ослободио смисла, „*авангарда* је постала реч примењива свуда“ (76).

Међутим, ово није термин учинило неупотребљивим, већ напротив, почео је све више да означава управо саму идеју авангарде, сад апстраховану, теже

²⁷ Естивал, *АТИП2*, 101.

²⁸ В. Газда, Гжегож, „Авангарда“, *АТИП2*, 119.

²⁹ В. Bäckström, 29, аутор даје преглед различитих схватања термина у земљама Европе.

³⁰ *Avant-Garde. Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre ca „Avant-garde“*

³¹ В. Естивал, *АТИП2*, 73-74.

схватљиву и много флексибилнију.

Апорије теорије

Које се досадашње теорије авангарде заиста могу назвати теоријама? „Анализа појединих авангардних праваца и њихових идеологија често води закључцима о унутрашњим антиномијама и филозофским супротностима у њима, о немогућности конструисања кохерентних дескриптивних филозофских модела тих праваца“³². У дискурсу о авангарди најпознатије приступе представљају књиге Пођолија и Биргера, иако у односу на Биргерову Пођолијева књига не износи јасно одређену теорију авангарде, већ анализу и попис многих социолошких и психолошких аспеката једног феномена, који се у Пођолијевом дискурсу означава термином авангарда. Калинеску каже: „Пођолијев концепт авангарде је прилично широк, може се чак рећи преширок“³³. Слично мишљење налазимо и код немачког критичара Јохена Шулте-Засеа (Jochen Schulte-Sasse) који у предговору за Биргерову *Theorie der Avantgarde* даје критички осврт на Пођолијев допринос: „Пођолијеви критеријуми су и са историјског и са теоријског становишта исувише неодређени, његови аргументи не могу испунити оно што би био примарни задатак једне 'теорије авангарде': да теоријском брижљивошћу окарактерише историјску јединственост авангарде двадесетих година“³⁴.

Сам Пођоли за свој приступ каже: „Моја намера је да (...) проучим avangardnu umetnost kao istorijski pojam (...) cilj mi je dijagnoza (...) istraživanje naučnog karaktera, a ne praktičnog ili teorijskog (...). То значи да ћу једну појаву која припада историји уметности више разматрати као социолошку него као естетичку чињеницу (...) као јединствену идеолошку чињеницу“³⁵. Саболчи се слаже са Пођолијем да „sociološka klasifikacija daje najbolje rezultate“ и да је аутор „pokušao da da једну

³² Газда, *АТНП2*, 122.

³³ Калинеску, Матеј, „'Авангарда': извесна терминолошка разматрања“, *АТНП1*, 139.

³⁴ Jochen Schulte-Sasse, „Foreword. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“, in *Peter Bürger. Theory of the Avant-Garde*, Theory and history of literature 4, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. X. преузето из Bäckström, 28.

³⁵ Podoli, 43.

fenomenološku deskripciju“ авангарде. „Filozofsko-ideološka osnova avangardnih pokreta je heterogena i ne može da se posmatra u celini. Ne može da se kaže ni za jednu ideologiju – ni za egzistencijalizam, ni za nemačku idealističku filozofiju, ni za učenje Marksa ili Ničea – da je isključivo karakteristična za avangardu“³⁶.

Често наилазимо и на сукобљавање теорија Пођолија и Биргера, иако су њихови текстови виђења две различите појаве – уосталом, на италијанском и немачком говорном подручју термин „авангарда“ не означава исту појаву.

Иако смо са теоријом авангарде увек на почетку, неки њени аспекти се код многих аутора довољно често понављају. Један од тих аспеката је однос авангарде и традиције, који се најчешће представља као напад на традицију. Пођоли каже да се не може пронаћи „gotovo nijedna avangardna manifestacija koja nije nova varijacija stava koji je Apoliner definisao kao 'antitradicija'“³⁷. Напад на традицију се унутар историје уметности могао наћи и пре периода авангарде, у романтизму на пример, али никад у тако радикалном облику. Ипак, за тај напад (или раскид) можемо рећи да је пре реторичког карактера, он је „релативан, претежно теоријски. Авангарда не полази никада од нулте тачке“³⁸. Тако посматрана „авангарда се налази у дубоко парадоксалној ситуацији опозиције која, имплицитно, постаје конструктивна, која претвара негацију у афирмацију“³⁹.

Управо „претварање негације у афирмацију“ представља први корак авангарде у стварању нове традиције. Тако авангарда може бити тумачена и као период који се надовезује на романтизам, и тиме само наставља низ.⁴⁰ И Пођоли упућује на „родитељску спону“ између авангарде и романтизма.⁴¹ Главне сличности он види у отуђењу од публике, у концепту покрета и у динамизму. У односу на симболизам Пођоли некад износи преоштре судове тврдећи да су „футуризам и надреализам који су из њега директно проистекли само наставак и вулгаризација његовог учења“⁴².

³⁶ Sabolči, Mikloš, „Avangarda, neoavangarda, modernost: pitanja i sugestije“, *AiT*, 87.

³⁷ Podoli, 89.

³⁸ Марино, Адријан, „Авангарда“, *АТИИИ*, 95.

³⁹ Марино, *АТИИИ*, 51.

⁴⁰ И манифести чине један низ. Позивајући се често на претходнике који су водили исту борбу против тлачитеља, борбу која никад није ни престајала, настављајући традицију побуне.

⁴¹ В. Podoli, 55.

⁴² Podoli, 219.

Остаје спорно када је авангарда постала свесна себе и заузела свој положај у односу на традицију. У најранијим почецима она је себе видела као претходницу, али не и као рушитељку традиције. Ако је програм авангарде напад на традицију, онда можемо поставити питање: Да ли је уопште могуће да следбеници било које идеје не створе, *кроз програмски дефинисану праксу*, некакву традицију?

Одговор на питање се крије у *програмски дефинисаној пракси*. Манифести нуде програм који треба да дефинише праксу, која ће затим, неминовно, створити традицију. Тако гледани, манифести у контексту авангарде садрже и њене апорије и теорије, али гледани сами за себе, као претходници, никако не могу бити традиција, јер су тек иницијатори могуће праксе. На основу овог увида може се изградити један приступ манифестима као парадигматичним појавама унутар авангарде – јер због улоге и положаја који манифест заузима у хронологији покрета, он представља претходницу *par excellence*.

Ако је, по мишљењу Драгана Ћаловића, авангарда „institucionalizovala umetničku borbu protiv tradicije kao upravo tradicionalistički postupak“⁴³, то није могао учинити манифест, иако се на основу манифеста (као оснивачког текста) може изградити традиција. Пракса је ипак та која ће и довести до парадокса авангарде, јер управо праксе тих покрета носе у себи противречности: изазивајући нереде, футуристи покушавају да придобију публику; пљујући на човечанство, дадаисти ипак маштају о уједињењу уметника и публике; наслеђујући особине проклетог песника (*poète maudit*), надреалисти позивају на уметност схватљиву свакоме. Зато Ћаловић каже да је „najbolji oblik borbe protiv subverzije njena institucionalizacija“⁴⁴. Да ли то значи да манифести, заједно са праксом, ипак довршавају пројекат авангарде? Чини се да је, тамо где постоји намера дефинисана програмом, институционализација неизбежна.⁴⁵

Други доминирајући аспект авангарде, који се надовезује на противречан однос према традицији, налазимо код Розалинд Краус (Rosalind Krauss). Он се огледа у оригиналности, са којом авангарда жели да повеже свој настанак, много

⁴³ Ćalović, Dragan, „Avangarda u tradiciji“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 13–14 (2008), 251.

⁴⁴ Ćalović, 250.

⁴⁵ Можда је и Бодлер био свестан парадокса авангарде кад је рекао да је главни задатак генија управо да измисли неки нови стереотип. В. Podoli 112–114.

више него са одбијањем традиције. Краусова за илустрацију мита оригиналности и „метафоре рођења“ узима део из футуристичког манифеста и каже да је „Маринети, једне вечери 1909, збачен са свог аутомобила завршио у фабричком јарку пуном воде, из које је, као из амниотичке течности, изашао рођен као футуриста, рођен без предака. Парабола апсолутног самостварања којом почиње *Футуристички манифест* функционише као модел за оно што се сматра оригиналношћу у авангарди раног двадесетог века“⁴⁶. По њој, и модернизам и авангарда произилазе из „дискурса оригиналности“ (*discourse of originality*)⁴⁷. У наставку текста она указује на ширину овог дискурса, који „служи много ширим интересима (...) од оних који постоје унутар граница професионалног уметничког стварања. Тема оригиналности, обухватајући појмове аутентичности, оригинала, и порекла, широко је распрострањена и представља праксу како музеја и историчара, тако и оних који стварају уметност. Током целог деветнаестог века, све институције су се усагласиле у намери да заједно пронађу печат, гаранцију, серификат оригинала.“⁴⁸

Потреба за „сертификатом оригиналности“ јавља се у време ширења тржишта, у периоду када и „сам фундаментални покретач капиталистичког система – процес валоризације – интелектуални производ своди на робу, као и било који други трговачки производ.“⁴⁹ Код Бењамина (који у свом познатом есеју упућује на то да уметничка дела треба анализирати искључиво унутар односа производње), као и код Адорна, наилазимо на виђење авангарде као одговора на насталу ситуацију – односно као одбијање да се уметничко дело сведе на робу. Нажалост, и у одбијању да се уметничко дело сведе на робу, као и у одбијању институционализације, авангарду су надјачали тржишни механизми, јер тржиште је толико флексибилно да може да „комерцијализује одбацивање тржишта.“⁵⁰

Низ апорија наставља Роберт Јенсен (Robert Jensen), указујући на мит унутар авангарде, који се огледа у константној тврдњи да је највећа претња уметности њена комодификација. Он тврди да је концепција константног отпора

⁴⁶ Krauss, Rosalind, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“, *October*, Vol. 18 (Autumn, 1981), 53.

⁴⁷ Krauss, 58.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Асор Роса, Алберто, „Авангарда“, *АТИП2*, 13.

⁵⁰ Асор Роса, *АТИП2*, 53.

комодификацији у основи тауголошка, и назива је изговором, алибијем.⁵¹ Пошто авангарду види као појаву вођену тржиштем, главни парадокс је у томе што „авангарда свој идентитет црпи супротстављајући се ономе на шта се највише ослања – а то је трговина у уметности“. У односу на Биргера, који авангарду дефинише као политички ангажовану, Јенсен авангарду види као моћну категорију маркетинга. Посматрајући авангарду из Јенсеновог угла, манифест можемо видети и као пропагандно средство у борби за шири аудиторијум.

На сличну противречност указује и Крејмер, говорећи о либерализму буржоаског друштва којег авангарда презире, и којем се руга, али којем истовремено и дугује своје постојање. Заиста, управо тамо „где је буржоаски либерализам био уништен – неретко уз малу помоћ авангарде – и авангарда је сама претрпела суров и насилан крај. Тамо где је буржоаски либерализам цветао, или барем опстао, авангарда је могла слободно да настави стрмоглавим током, у смеру ревизије и револта.“⁵² Биргер говори о истој противречности кад каже да је ослобођење уметности од животне праксе (естетицизам) највиши израз аутономије уметности, али и предуслов за авангардни напад на уметничку аутономију.

Доналд Егберт истиче противречност постојања две струје унутар авангардне уметности. На једној страни је концепција уметности која је изједначава са пропагандом неке идеологије, а на другој је ларпурлартизам: „Из Сен Симонове концепције улоге уметника [у друштву] развила се трајна дилема за радикалног авангардног уметника. Треба ли он своју уметност да посвети напредовању радикалних друштвених идеја као члан елите друштвене авангарде а у складу са последњим доктринама Сен Симона и, касније, марксиста и марксиста-лењиниста? Ако је тако, мора ли његова уметност бити соц-реалистичка? (...) Или, напротив, треба ли уметник себе да схвати као члана чисто уметничке авангарде? Ако је ово друго случај, треба ли он себе и своју уметност у потпуности да одвоји од свих друштвених интереса, на чему су инсистирали и

⁵¹ B. Jensen, Robert, „The Avant-Garde and the Trade in Art“, *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism (Winter, 1988), 365.

⁵² Kramer, Hilton, „The Age of the Avant-Garde“ *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 7, No. 2, Special Issue: Tradition and the New Sensibility, 1973, 46–47.

много екстремнији заступници ларпурлартизма?⁵³ Исто питање је задало поприличне муке Бретону, и чини се да је још увек отворено.

Тако авангарда показује своје апорије у односу са академском традицијом, са оригиналношћу, са тржиштем, са идејом повратка уметности у животну праксу, апорије унутар себе саме, и уопште, у односу према друштвеном уређењу у којем се јавља. У апоријама се преплиће осећање зависности и потребе за раскидом. Пођоли је међу првима уочио да једино у либерално-демократском и буржоаско-капиталистичком друштву може бити речи о авангарди.

Да ли то значи да је услов њеног постојања увек и мета њеног напада? Да ли авангарда, када обистини своје циљеве, престаје бити оно што жарко жели да буде?

Ево како на ова питања одговара Хујсн (Huysens): „Авангарда, онда, има смисла једино ако остане *дијалектички повезана* са оним према чему и јесте авангардна – са старим начинима уметничког изражавања у ужем смислу, а у ширем смислу, са животом маса које би Сен Симонови научници, инжењери, и уметници повели у златно доба буржоаског напретка⁵⁴. Нажалост, *дијалектичка повезаност* о којој говори Хујсн често може добити изглед праве ноћне море за авангарду. У тој повезаности ће поједини теоретичари авангарде налазити узроке оних разлика које суштински деле авангарду од њене послератне наследнице – неоавангарде. Колико се разликује првобитна Сен Симонова замисао авангарде од онога што је она постала, можемо видети и у томе што се привилегована друштвена улога, коју је Сен Симон на почетку деветнаестог века доделио уметницима, крајем истог тог века претворила у своју супротност – сурову маргинализацију.⁵⁵ У другој половини двадесетог века маргинализација ће се у појединим случајевима претворити у своју (комерцијализовану) супротност.

Али једна антиномија је највише допринела свим апоријама, и она спада у домен психологије авангарде. Ради се о њеној сујети, гордости, о једном, ипак, високом мишљењу о себи самој. Иако је авангарда деветнаестог и раног двадесетог века углавном левичарско-демократска, у погледу политичког

⁵³ Egbert, Donald, „The Idea of avant-garde in Art and Politics“, *Leonardo*, Vol. 3, No. 1 (Jan., 1970.), 75-86.

⁵⁴ Huysens, 4–5, курзив В. Д.

⁵⁵ В. Hewitt, Andrew, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, And The Avant-Garde*, Stanford, California, 1993, 52.

опредељења (ако изузмемо неке аспекте футуризма), „левичарско-демократске“ ставове много ређе налазимо у авангардном приступу уметности, где је она „искључива, елитистичка, антидемократска, наглашава јединственост, таленат, визију, квалитете дате појединцима“⁵⁶. По речима Теде Шапиро, управо ће потреба уметника за изолацијом, љубав према необичном и одбојност према масовним политичким партијама допринети да евентуално учествовање у друштвенополитичким променама постане немогуће. У домен психологије авангардног уметника спада и посебна одбојност према смерницама које ће уметницима сугерисати људи неупућени у уметност.⁵⁷ Коначно признање те сујете навело је Бретона да себе, после свега, смести у групу уметника, а не у групу радника. Иста особина је и Маринетија окренула академији, чије је почаст касније прихватио. Други уметници ће на крају ипак схватити да треба да се врате уметности, и само уметности, јер је тек у њеним оквирима свака слобода могућа.

Бројне су варијације поменуте апорије. Говорећи о улози уметности у друштву, Кандински каже како су времена у којима је она покретала свет – далеко иза нас, и како би данашњи уметник требало да се држи подаље од јавног живота. Ипак, наведени ставови о јавном животу нису спречили Кандинског да добар део времена посвети издавању алманаха и организовању изложби.

Изолација је, дакле, лажна, и подједнако утопистичка као и пракса супростављања истој тој изолацији. Заправо је немогуће одлучити се за један од два понуђена модела о којима говори Егберт, по чијем мишљењу се сва дилема састоји у томе да ли треба бити авангардан у друштву, или у уметности. Немогуће је држати се констатно једног приступа.

...

Заратустра, на самом почетку Ничеовог дела, поставља питање Сунцу (али уједно и себи): „Velika zvijezdo! Što bi bila tvoja sreća da nije onih koje obasjavaš!“, и одговара: „Stoga se moram spustiti u dubinu: kao što ti činiš uveče, kad zapadaš u more i još poneseš svjetlosti donjem svijetu, ti, prebogata zvijezdo!“. Последња

⁵⁶ B. Shapiro, Theda, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900–1925*, Amsterdam, 1976, 221.

⁵⁷ B. Shapiro, 222–223.

реченица првог дела предговора гласи: „Тако је роџео Zaratuŝtrin ŝilazak, његово пропадање.“⁵⁸ На слично „пропадање“ одлучује се и уметник у периоду друге половине деветнаестог века, периоду који се може схватити и као силазак естетичизма у авангарду – процес који је подједнако утопистички као и остајање у врховима естетизма. У почетку, самој авангарди још увек није транспарентно оно што Теда Шапиро (Theda Shapiro) дефинише као главни проблем модерног уметника. Проблем није „његова друштвена отуђеност, већ пре претња да тој отуђености може доћи крај; крај којим би нестала и потреба за континуираним постојањем авангарде“⁵⁹. Та *апорија отуђености* налази се у дубини авангардне душе, и све остале апорије су њена последица.

Поједини аспекти концепта авангарде

Још у једном од првих текстова о авангарди, Лавердановом „кратком памфлету“⁶⁰ из 1845. године, под називом *О мисији уметности и улози уметника*, изнете су сумње које ће авангарду стално пратити: „Да би се знало да ли уметност достојно испуњава своју праву мисију иницијатора, да ли уметник истински припада авангарди, морамо знати куда иде човечанство, знати шта је судбина људске расе“⁶¹. Авангарда је до данас израсла у много комплекснију појаву. Али без обзира на то, наведени део Лавердановог текста (који у целини одзвања идеализмом и утопијском вером у прогрес) употребљив је и у савременим приступима авангарди. Лавердан говори о одговорности коју свака авангарда мора да поседује, а која „достојно испуњава своју праву мисију иницијатора“ само онда када постоји свест о томе куда иде човечанство. Она у себи мора садржати једну критичку свест, као и позив на акцију⁶².

⁵⁸ Nietzsche, Friedrich, *Tako je govorio Zaratuŝtra*, Zagreb 1975, 7–8.

⁵⁹ Shapiro, 224.

⁶⁰ Како га жанровски одређује Калинеску, в. Калинеску, *АТНП*, 120.

⁶¹ Gabriel-Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, Paris: Aux bureaux de la Phalange, 1845, p. 4, преузето из Pođoli, 49. У поменутом тренутку још увек није постојала идеја уметничке авангарде која би била у сукобу са другим уметничким праксама.

⁶² Никос Хаџиниколау упућује на један детаљ из тог текста, а то је сам почетак, у којем се каже да уметност „изражава најнапредније друштвене (не уметничке!) тенденције“, в. Hadjinicolaou, 41.

Прва надоградња концепта авангарде донеће, као неизоставни део наредних авангарди, сукоб са традицијом и њеним институцијама, као и сукоб са конзервативношћу грађанског укуса и уопште грађанског друштва. Концепт још увек не носи са собом агонизам и нихилизам (Пођоли), али поседује радикализам и иновацију који су у служби сукоба са традицијом, највише традицијом унутар уметности.

Треба споменути и „цепање авангарде“ о којем говори Боленбек⁶³, а које доводи до појаве две авангарде. Једна авангарда важност придаје револуционисању уметничких средстава, а друга друштвеној функцији, коју смо већ спомињали. Све већа сложеност теорије авангарде довешће Пођолија до важног увида, у којем ће се он супротставити било каквом покушају да се авангарда схвати као хомогена целина.

У наставку те еволуције концепта авангарде следеће кораке чине аутори који авангарду посматрају ретроспективно. У процесу ретроспекције неминовно се уграђују и мишљења претходника – назовимо их прототеоретичарима авангарде (Сен Симон, Лавердан...). Мишљења и једних и других заједно граде теоријску подлогу за свакога ко данас прилази авангарди.

У корпус мишљења о авангарди треба додати и она која налазимо у манифестима – јер у теорији авангарде постоји, поред специфичног односа према прошлости и будућности, однос према њеној садашњости, тренутку у којем се авангарда једино и може осетити. У својој садашњости, авангарда представља визију будућности која, како нас уверавају манифести, несумњиво долази.

На следеће продубљивање концепта упућује Биргер у својој утицајној књизи *Теорија авангарде*, у којој „је рођао од теze да су крајем 18. века, еманципација грађанског друштва и либерализам (...) натерали уметнике да почну да се укључују у друштвену поделу рада и постану 'специјалисти', који своју робу, баš као и свако други, производе за анонимно тржиште. Самим тим, њихова уметност је, баš као и религија, брзо изгубила идеолошку (друштвено-политичку) вредност и постала приватна ствар svakог појединца“.⁶⁴ У насталој ситуацији „одвајање уметности од животне праксе

⁶³ В. Боленбек, *АТИИИ*, 149.

⁶⁴ В. Јерemić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar, „Авангарда – од ратовања, преко револуционарне политике, до уметности“, *Filozofija i društvo* 2/2008, 210.

postaje presudno obeležje autonomije građanske umetnosti.⁶⁵ На такав статус уметности у грађанском друштву, на ту аутономију, авангарда ће усмерити своје оружје: „Ne negira se neki prethodni umetnički izraz (neki stil), nego institucija umetnosti kao izdvojena iz ljudske životne prakse. Kad avangardisti postavljaju zahtev da umetnost opet treba da postane praktična, to ne znači da sadržaj umetničkih dela treba da bude društveno značajan. Ovaj zahtev nalazi se na jednoj drugačijoj ravni nego što je ravan sadržaja pojedinačnih dela; on je usmeren na način funkcionisanja umetnosti u društvu, koji određuje delovanje dela isto kao i naročiti sadržaj.“⁶⁶

После Биргера концепт је отишао још даље у сукобу са традицијом, која сада више не представља само уметничку традицију, већ и традицију у ширем културолошком смислу. Иако се чинило да се концепт у сукобу са традицијом исцрпљује, Енценсбергер поручује да се на томе не може зауставити и да су круги сви они полемичари који „hoće tok istorije da svedu na odavno zastareli sukob otac–sin“⁶⁷. Он пружа нови угао гледања на авангарду, и у суштинске особине укључује њене апорије које се не могу изоловати само на посебне авангардне праксе (правце), већ чине новонађени елемент авангарде уопште.

Да ли је могуће посматрати авангарду и као идеологију, а не само као нову уметничку праксу? Хациниколау каже да је идеологија „’спонтана’ филозофија велике већине уметника“⁶⁸. Ако се идеологијом сматра, уопштено говорећи, скуп циљева (или идеја, принципа, доктрина, митова, симбола...) које усмеравају акције неке групе (или покрета, институције, класе...), и ако присталице вођене тим идејама друштвених промена нуде програм реализације (нпр. друштвеног уређења, културних образаца...), онда су многе особине идеологије присутне и код авангарде. „Дух футуризма, као и многих покрета естетичког револта који након њега долазе, почива више у домену идеологије него у домену уметничке иновације (која је остајала у рукама мање политички ангажованих уметника)“⁶⁹. Такође, у организацији авангардних покрета често налазимо сличности са

⁶⁵ Birger, 75.

⁶⁶ Birger, 76.

⁶⁷ Encensberger, Hans Magnus, „Aporije avangarde“, *Nemačka, Nemačka između ostalog*, BIGZ, Beograd 1980, 44.

⁶⁸ Hadjinicolaou, 39.

⁶⁹ Kramer, 41.

политичким партијама. Најекстремнији пример су Бретонова јавна суђења и искључења појединих припадника.

Веза идеологије и манифеста учвршћена је још од Марксовог манифеста, и њу уочава Пођоли кад каже да под идеологијом подразумева рационализацију „задатака у формуле логике: њихово превођење на теорију, свођење на програме и манифесте“⁷⁰.

Хаџиниколау наводи следеће елементе на основу којих се може конструисати могућа идеологија авангарде⁷¹:

1. *Линеарни концепт историје* – с обзиром да авангарда себе доживљава као претходницу, она жели да заузме будућност. У линеарном концепту историје уметник и уметничко дело имају посебан однос према будућности. Роже Гарудија (Roger Garaudy) каже да: „Уметничко дело на тај начин није само модел односа између човека и света у којем живи, оно је такође и нацрт или пројекција света који још увек не постоји, света који се рађа. Прави уметник зато има и 'пророчку' улогу: он је првенствено онај који помаже својим савременицима да открију будућност.“

2. *Историјски детерминизам* је следећи елемент, јер линеарни концепт историје почива на апсолутном детерминизму: „Авангарда оваплоћује промену која ће се јавити као историјска нужност.“

3. *Еволуционистичко/револуционистичко схватање историје* – Хаџиниколау се позива на Џона Вајтмана (John Weightman) који „подржава тезу по којој је идеологија авангардизма делом последица промене става према универзуму: уместо статичног и непромењивог, на њега се сада гледа као на нешто што је у стању сталних промена“.

4. *Ново као критеријум у вредновању уметничких дела*

5. *Авангарда као елита*

Идеологија је последица „уметникове изолације у капиталистичком друштву и радикалне трансформације услова уметничке производње, као и немогућности њене интеграције у капиталистичко тржиште уметности“⁷².

⁷⁰ Podoli, 44.

⁷¹ В. Hadjinicolaou, 46–54.

⁷² Hadjinicolaou, 56.

Хациниколау није једини који у авангарди тражи елементе идеологије. Херолд Розенберг (Harold Rozenberg) у тексту „Collective, ideological, combative“ посматра авангарду, како и наслов текста сугерише, као колективну, идеолошку и ратоборну. На првом месту истиче како „појединац може бити иноватор, али да не постоји тако нешто као авангардни појединац, осим као следбеник или као вођа. (...) Сезан није авангардан, кубизам јесте.“⁷³ Друга Розенбергова тврдња је од посебног значаја, иако може звучати прилично искључива и крута. Напомињући да „ниједна акција, без обзира на то колико је радикална, није авангардна ако не поседује идеологију која ће је окарактерисати“⁷⁴, он каже да су авангардна остварења често само илустрације њене идеологије; да идеологија (теорија) стоји на месту узрока било какве акције. Розенберг, несвесно, манифестима даје првенство у односу на остала дела из опуса авангарде.

Ратоборност није потребно посебно објашњавати. Треба рећи да она постоји и према претходницима и према савременицима, али и према онима који тек долазе. Авангардисти, заједно са ратоборношћу, уводе у област уметности елементе радикалне политике: „Њихово интелектуално ради-или-умри (*intellectual do-or-die*) представља најважнији допринос; оно уметност схвата као веома озбиљан посао и штити је од тога да се изроди у обичан занат.“⁷⁵

Пре него што се посветимо јавној сфери, треба рећи неке ствари о *догађајима* (*events*), као средствима која заузимају важно место у авангарди. Догађаји ће превазићи оне оквире које намећу традиционални односи са публиком, и постаће, током двадесетог века, подједнако корисни у прокламовању како уметничких покрета, тако и политичких партија. У догађаје спадају: вечери, акције, изложбе, сајмови, представе, смотре и разни други облици активизма. Сви наведени облици (укључујући и чин читања манифеста) могу се схватити и као стратегије, али и као дела авангарде. Можемо их схватити и као средства која креирају један контекст, сферу, која, иако није толико велика по обиму, сигурно је погодна за ширење идеја. Тимоти Бенсон (Timothy Benson) наводи, као један од

⁷³ Rosenberg, Harold, „Collective, ideological, combative“ у Hess, T. B., Ashbery, J. (ed.) *Avant-garde art*, London: Collier-Macmillan, 1967, 83-84.

⁷⁴ Rosenberg, 84.

⁷⁵ B. Rosenberg, 89.

првих таквих догађаја, Курбеово отварање *Павиљона реализма* у Паризу, 1855. године.⁷⁶

Јавна сфера и публика

„...постоји једна невидљива моћ, која без благајне, без телесне гарде, без армије прописује законе који се поштују и у краљевом двору...”⁷⁷

Јавна сфера (јавно мњење) у друштвеном животу представља област у којој се слободно говори на тему друштвених проблема, али са намером да се на те проблеме и утиче. Тако она, као и идеологија и авангарда, има за циљ да мења друштво. У либерално-демократским друштвеним уређењима јавна сфера би требало да поседује извесну моћ. Јирген Хабермас (Jürgen Habermas) је први теоретичар јавне сфере. Рађање, развој и нестанак овог феномена изнео је у својој књизи *Јавно мњење: Истраживање у области једне категорије грађанског друштва*, у којој каже: „Политички ангажована јавност формира се најпре у Енглеској на прекретници између седамнаестог и осамнаестог века. Снаге које теже да дођу до утицаја на одлучивање државне власти обраћају се публици која резонује”⁷⁸. Енглеска је, по његовом мишљењу, била најлибералнија земља Европе. Цео век касније, публика која политички резонује формираће се и у Француској, али у неупоредиво краћем року. Рађање јавног мњења у Енглеској касног седамнаестог века поклапа се и са периодом формирања манифеста као жанра.

До осамнаестог века у европској култури доминирала је „репрезентативна јавност”⁷⁹, у којој моћнија страна себе репрезентује пред аудиторијумом (Луј XIV, на пример, Версајском палатом). Тада манифесте објављују искључиво племићи, што ће се променити у периоду јачања грађанске класе. Кључна разлика између

⁷⁶ В. Benson, Timothy O., *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, MIT Press, 2002, 22.

⁷⁷ Некер (Necker), преузето из Habermas, Jürgen, *Javno mnenje: Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd 1969, 90.

⁷⁸ Habermas, 75.

⁷⁹ В. Habermas, 11 (*О појму репрезентативне јавности*).

репрезентативне јавности и јавне сфере је у томе што у првом моделу само једна страна има активну улогу, док у другом обе стране учествују у дијалогу. Хабермас ће наведеним моделима дефинисати позиције племића и грађанина: „Племић је оно што он сам репрезентује, а грађанин оно што производи“⁸⁰.

Средином седамнаестог века јављају се прве кафане (*coffee houses*), а у првој деценији осамнаестог века у Лондону их је било већ преко три хиљаде. У Паризу, седамдесетих година деветнаестог века, било их је око двадесет хиљада, и посећивали су их углавном припадници средње класе. Литература се легитимисала у кафанама као што се легитимисала и у салонима, а расправе о уметности су се проширивале и на теме економије и политике. То ће врло брзо изазвати реакције власти, које ће почети са издавањем прокламација у којима се јасно упућује на „опасност кафанских разговора“ као весника немира.⁸¹ Разговори су сигурно поседовали много од реторике потоњих манифеста; у њима су се мишљења сукобљавала, тежило се јасном језику, набрајало се по тачкама оно што би ваљало чинити... Ако верујемо Хабермасу да су кафане „широм отвориле своја врата не само вишим круговима већ и ширим слојевима средњег сталежа, чак и занатлијама и ситним трговцима“, онда се управо преко кафана, салона, клубова читалаца, ложа и друштава, успостављала идеја јавности као институције.⁸² Ли Скривнер (Lee Scrivner) у свом манифесту из 2006. године, који носи наслов *Како написати авангардни манифест*, као прво правило наводи обавезно пијење кафе: „Rule One: DO drink coffee“⁸³ Она чин пијења кафе доводи у везу са отварањем првих кафана у Енглеској, као и то колико су оне биле популарне у Лондону и шта су значиле за развој радикалне мисли тог времена. Занимљиво је да је у свој манифест, као доказ, укључила и слику оригиналног документа *Америчке декларације о независности*, на којој се јасно виде округли отисци кафе које је оставила шоља на папиру. Такође, *Америчка декларација о независности* је први пут презентована у једној кафани у Филадельфији.

Важна особина јавне сфере је њена критичка природа и независност од цркве и државе, јер се сада могла ослонити на друге изворе захваљујући већој

⁸⁰ Habermas, 22.

⁸¹ B. Habermas, 77.

⁸² B. Habermas, 45–49.

⁸³ Scrivner, Lee, *How to Write an Avant-Garde Manifesto (A Manifesto)*, The London Consortium, April 2006, 2.

слободи тржишта. Процес стицања независности, као и јачања критичке природе, може се видети и као узрок и као последица развоја слободне, демократске штампе. Штампа ће, као средство јавног информисања, бити неопходна и за дистрибуцију манифеста (без обзира да ли су штампани у неким постојећим новинама или као засебна издања – свеске, леци, плакати). Иако су у својим почецима новине углавном излазиле једном недељно, већ средином седамнаестог века излазе једном дневно. У периоду прве половине осамнаестог века „штампа постаје у правом смислу критички орган публике која политички резонује, она постаје ’четврти законодавни staleж’ (*fourth estate*)“⁸⁴. То што Хабермас назива „резоновањем“, слободним и разумним расуђивањем, до тада је било углавном приватног карактера, затворено у појединцу, или у групи која нема начина да своје резоновање учини јавним. У деветнаестом веку средствима јавног резоновања служиће се не само радници (у циљу постизања промена њиховог положаја у друштву) већ и уметници, на првом месту футуристи. Покрети који су долазили након футуризма анализирају и користе њихове стратегије промовисања.

Роже Алар (Roger Allard) каже да је сваки нови авангардни покрет лансиран тако што се наметнуо јавности, тако што је разглашен помоћу „чланака у новинама, проницљиво организованих изложби, контрадикторних предавања, полемика, манифеста, прокламација, поспеката“⁸⁵.

На нестанак јавне сфере можда је највише утицала појава масовних медија, који публику враћају на стадијум који је имала у моделу „репрезентативне јавности“, односно на стадијум пасивног примаоца. Кад је власт препознала моћ средстава јавног информисања, уследила је инструментализација. Наметнута контрола у протоку информација начинила је од *публике која резонује* пасивну публику која искључиво прима, која постаје адресант, а не саговорник. Хабермас то назива *рефеудализацијом* јавне сфере, којом велике организације и партије, у трци за освајањем што већег утицаја, истискују праву јавну сферу свуда где је то

⁸⁴ Habermas, 79.

⁸⁵ Cohen Milton, *Movement, manifesto, melee: the modernist group, 1910–1914*. Lexington Books, Oxford 2004, 3, „Алар назива ’авангардизмом’ мешање уметности и односа са јавношћу (public relations).“

могуће.⁸⁶

Крај јавне сфере обележен је појмом *медијска моћ* (*media power*), која представља употребу средстава јавног информисања само за манипулацију. И тиме је круг затворен, јер су јавну сферу, која је почела као независна и слободна, уништили исти они услови у којима је једино и могла настати. Сличан сценарио смо видели и са авангардом: као што су многе политичке групе, организације или партије, освајајући све већи утицај унутар јавне сфере, почеле да урушавају идеју општег и критичког јавног мњења, тако су можда и авангарде, у међусобним борбама због супростављених идеја, ослабиле неку општу и критичку идеју саме авангарде, што је још једна од њених апорија. У одређеном тренутку, реч „авангарда“ почела је све чешће да се користи у множини.

Хабермасов концепт доживео је многе критике, од којих ће неке ићи толико далеко да ће тврдити да јавна сфера, као простор заиста слободне дебате, никад није ни постојала. Многе критике су упућене и положају који жене заузимају у периоду који Хабермас одређује као период у којем јавна сфера достиже свој врхунац. Жене су и даље највише биле активне у приватној сфери, изван јавних дискусија, у којима су претежно учествовали мушкарци, мада не и мушкарци из нижих друштвених слојева. Зато се концепт, не укључујући довољно овај проблем, чини недовршеним. Такође, Хабермас оставља могућност оживљавања јавне сфере, што звучи помало утопистички.

...

Кад је нешто „јавно“, то значи да је приступачно свакоме. Учествовање у јавној сфери код човека буди осећање припадања одређеном броју оних који су обавештени о „јавним стварима“, а „субјект ове јавности је публика као носилац јавног мњења“⁸⁷. Унутар јавног мњења ставови публике не морају бити усаглашени – могу постојати различити, супротстављени ставови. Присталице истих ставова (истомишљеници) представљају групе које постоје унутар публике као целине. Ако исту ситуацију посматрамо у сфери авангардне уметности, мета

⁸⁶ B. Habermas, Jürgen; Lennox, Sara; Lennox, Frank, „The Public Sphere: An encyclopedia Article (1964)“, *New German Critique*, No. 3 (Autumn, 1974), 54.

⁸⁷ Habermas, 8.

манифеста може бити и публика у целини, као и нека група истомишљеника унутар публике као целине. Тада манифести играју кључну улогу у дефинисању позиција тих група.

На психолошком плану, за авангарду је типична „нада да ће једног дана доћи до спајања с једном великом војском свежих, али младих и неискусних снага“⁸⁸. „Војска“ о којој говори Асор Роса је циљна група којој се обраћају манифести, са намером да, уз помоћ реторичких средстава, увере читаоце у исправност поетике коју заступају, аргументујући разлоге због којих је неопходно прихватити је.

Пре појаве манифеста, улогу представљања неке нове доктрине су најчешће обављали (у области књижевности) предговори, на пример Готјеов предговор за роман *Госпођица де Мопен*, или Вајлдов преговор за роман *Слика Доријана Греја*. Код њих реторичка средства нису толико усмерена ка уверавању читаоца да постане присталица неке групе, колико томе да аутори оправдају своје ставове.

Предговор који ћемо овде изнети заслужује пажњу иако је намењен малобројној публици. То је сам почетак Ничеовог *Антихриста*, који гласи: „Ova knjiga pripada najredima. Možda od njih čak ni jedan ne živi. (...) Meni pripada tek preksutrašnjica. Neki se rađaju posthumno.“⁸⁹ Који читалац не би себе одмах сврстао у групу најређих? Иако Ничеов текст није манифест, јасно је зашто је писац ових редова толико утицао на авангардне уметнике. Код највештијег писца манифеста, Маринетија, често ћемо препознати ничеовски тон. А колико је тек идеја авангарде присутна у речи „прексутрашњица“? Ако би требало да изаберемо манифест који се обраћа усамљеним појединцима, то би онда свакако био Ничеов предговор. Али ако апстрахујемо *најређе* читаоце, видећемо да они не представљају само Ничеову публику, нити слепе следбенике, већ оне који идеју (авангарде) морају да понесу даље. „То су једини моји читаоци, моји прави читаоци, моји предодређени читаоци: шта преостaje? – Ostatak je samo čovečanstvo.“⁹⁰ Човечанство на које Ниче мисли је исто оно човечанство које презиру футуристи, дадаисти и надреалисти.

⁸⁸ Асор Роса, *АТНП2*, 16.

⁸⁹ Ниће, Фридрих, *Антихрист*, Grafos, Beograd 1976.

⁹⁰ Исто.

Ниче је често повезиван са авангардом, његову мисао су многи покрети авангарде присвојили и продубили. Естивал каже: „Треба поново прочитати *Тако је говорио Заратустра*: ту су постављене основе авангарде, активне мањине, елитне, аристократске, организоване, доминирајуће“⁹¹; „јасније него игде другде, трагедија културе XIX века изражава се у филозофији Ничеа, чију су негативну мисао присвојили и довели до крајњих консеквенци сви покрети авангарде.“⁹²

Питање публике је дотакао и Пођоли. Код њега наилазимо на схватање публике као класе, али тек од периода романтизма. Пре романтизма, публика је била „posebna elita koja je mogla da bude stvorena i obnovljena jedino unutar određene klase“. Он каже да публика никад није била класа, већ да је долазила из одређене класе: „Revolucija i demokratija su, od Rusoa naovamo, neizmerno povećale publiku u kvantitativnom smislu (...) Ovom povećanju kasnije su doprineli instrumenti i institucije, kao što su obavezno školovanje i štampa, ili ideologije, kao populizam i socijalizam.“⁹³ Настала ситуација, и стање публике, постаће озбиљан изазов за уметника. С обзиром да романтичари код Пођолија представљају претече авангардиста, он и романтичарску публику сматра претечом авангардне кад каже да је претходна ситуација „analogna situaciji današnjih avangardista koji se bore sa savremenom varijantom iste publike.“⁹⁴ Однос авангардног уметника подразумева врсту презира према буржоаској публици, која према Пођолију „сматра да најбоље представља цивилизацију своје епохе“. Због тог презира, по мишљењу Крејмера, „авангарда се развила у критичку и све ратоборнију савест буржоаске цивилизације“⁹⁵.

Није неопходно одредити којој класи су упућена авангардна дела и манифести. Било би сувишно покушати дефинисати неку *авангардну публику*. За пуно схватање улоге манифеста било је неопходно рећи нешто о јавној сфери, која је конститутивни елемент не само манифеста, већ и авангарде. Другачији положај заузимају стејтменти и други метапоетички текстови, које бисмо могли назвати „личним манифестима“. Њихова реторика оставља утисак као да није писана за рецепцију јавног карактера. Стејтменти црпе значај из садржаја, док примарна

⁹¹ Естивал, *АТИИ2*, 95.

⁹² Естивал, *АТИИ2*, 154.

⁹³ В. Podoli, 117–118.

⁹⁴ Podoli, 86.

⁹⁵ Крамер, 37.

снага манифеста лежи у његовом тренутку, друштвеном контексту.

Схватање авангарде у оквиру дисертације

„Историјска авангарда одбијала је у начелу сваку „поделу рада”, сваку разлику између стварања и коментара.“⁹⁶

У тексту који следи биће размотрени они аспекти *теорија авангарде* који су неопходни да би се створили услови за виђење манифеста као посебног дела авангарде. На првом месту, то је виђење авангарде као праксе која негира схватање уметничког дела као дела-производа, дела-објекта. Исто тако, авангарда негира поделу на јасно одвојене уметничке дисциплине (књижевност, сликарство, вајарство, итд.) – она своје поље деловања види као веома широко. Идеја по којој је уметност увек *једно* (које налази разне начине свог појављивања), и по којем су поделе на дисциплине само привидне, заправо је веома стари концепт, који је постојао још у периоду средњег века, познат као *естетички монизам*.⁹⁷ Слично виђење авангардних пракси пронаћи ћемо код неколико теоретичара, Марина и Вајсбергера, на пример. „Често се испушта из вида да, пре но што представља једну ’струју’ или естетички модалитет, авангарда одређује животни став, (...) скоро *Weltanschauung*. Немогуће је разумети дух књижевне авангарде без сталног и систематског враћања на њено духовно извориште чији смисао далеко превазилази уметност и књижевност.“⁹⁸ „У својој тежњи ка свеобухватности, авангарда руши све препреке: између уметности и живота, између језика родова и средстава изражавања. Једна конкретна песма се ’гледа’, као што се Магритово платно може ’читати’; авангардна представа се у најширем смислу ’живи’.“⁹⁹

Дада пружа мноштво примера за поменуто схватање авангардних пракси. На Дада вечерима могле су се доживети разне уметничке праксе на једном месту: од рецитована песама, изложбе слика, извођења плеса и драмских комада, до читања манифеста. У једном од манифеста дадаисти кажу да је њихов покрет –

⁹⁶ Вајсбергер, *АТИП1*, 174.

⁹⁷ В. Група аутора, *АТИП2*, 156.

⁹⁸ Марино, *АТИП1*, 41.

⁹⁹ Вајсбергер, *АТИП1*, 173.

покрет живота. У том смислу и Беар и Карасу, у уводу своје књиге о Дади, кажу: „Овде ћемо се потрудити да прикажемо и рашчланимо пре *понашање* него производњу“¹⁰⁰. Дадаисти свакако нису желели да буду само уметници. Тај став се види и код других покрета. У футуризму, поред *Утемељења и манифеста футуризма*, писани су манифести футуристичког сликарства, скулптуре, музике, филма, архитектуре, као и манифести који се не односе само на област уметности, већ на област футуристичке идеологије.

Може се учинити да је пад сваког авангардног покрета у томе што је постао само уметнички покрет, и ништа више од тога. И Морис Надо (Maurice Nadeau) и Андреј Митровић су сличног става. Митровић за случај футуризма каже да је доласком Мусолинијевих фашиста на власт покрет изгубио своју политичку димензију и да је сва снага покрета „ostala jedino u njegovom *umetničkom* avangardizmu, pa je njegov uticaj stoga i dalje bio moguć u oblasti kulture.“¹⁰¹ Стреховец наводи: „Avangarda je vanumetnička (i vanliterarna) pojava, mada je neopozivo □kod kuće□ u umetnosti, njenoj istoriji u odnosu na koju se čak ponaša paradigmatično. Ističući to da je vanumetnička, mi mislimo na njenu glavnu intenciju transcendiranja granica“¹⁰².

Које границе трансцендира авангарда? Споменули смо границе уметничког дела и границе уметничких дисциплина, споменућемо и границе у односу са публиком. Трансцендирање граница је последица осећања удаљености, немогућности комуникације, раскида између уметника и публике. У том контексту, манифест, као уобичајена авангардна пракса, јесте мост који треба да премости поменуте раскиде. Програмским садржајем, којим дефинише многе слојеве једног историјског тренутка (естетске, политичке, филозофске...), манифест представља једно моћно стратешко средство у постизању циља који је авангарди доделио Биргер: „Pokreti istorijske avangarde negiraju određenja suštinska za autonomnu umetnost: izdvojenost umetnosti iz životne prakse, individualnu proizvodnju i, kao od nje odvojenu, individualnu recepciju“¹⁰³. Однос између

¹⁰⁰ Беар, Анри и Карасу, Мишел, *ДАДА – историја једне субверзије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад 1997, 6.

¹⁰¹ Mitrović, Andrej, *Angažovano i lepo: Umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914–1945)*, Narodna knjiga, Beograd 1983, 143, курзив В. Д.

¹⁰² Strehovec, Janez, „O Birgerovoj teoriji avangarde“, *Književna kritika* XV/3-4, 1984, 25.

¹⁰³ Birger, 82–83.

аутономне уметности и авангарде биће важан у преузимању жанра из политичке сфере у уметничку.

Флакер, на самом крају текста „О појму авангарде“, парафразирајући Лотмана, износи следећи закључак: „Авангарда не ствара цјеловито структуриране текстове, па не тежи ни стварању цјеловите стилске формације као структуре структура, она је антиформативна, а чим њезини поступци уђу у веће структуриране цјелине – они престају бити авангардним. *Зрачење начела авангарде* знатније је стога од њезиних остварења, зона дјеловања на књижевност 20. ст. далеко већа од њезина језгра, па ће бити да о авангарди као стилској формацији можемо говорити само увјетно, увијек изнова наглашавајући њезине супротности унутар јединства у превредновању сустава и опирању изградњи било којег новог и затвореног сустава. Управо као такав, хипотетичан и увјетан, може нам појам авангарде корисно послужити и водити нас кроз сложену проблематику књижевности и умјетности 20. стољећа.“¹⁰⁴ Код Пођолија наилазимо на сличну мисао: „Avangardizam (je) više zainteresovan za pokret nego za stvaralaštvo, za podvige nego za dela“¹⁰⁵.

Флакер, поновићемо, каже „зрачење начела авангарде знатније је стога од њезиних остварења“ и таквом изјавом придаје важност самом пројекту, његовој иницијалној замисли, иако ту иницијалну замисао можда не прихвата као веома значајну. На другом месту, он каже за манифесте да „nisu pouzdana svjedočanstva o estetskom procesu razdoblja“¹⁰⁶. Два питања могу се поставити на основу Флакерових увида:

1. Да ли су за авангарду важнија „зрачења начела“ у односу на њена остварења?

2. Да ли су манифести поуздана сведочанства ових зрачења?

Чини се да Флакер на оба наведена питања даје негативан одговор. Наша је намера да понудимо потврдне одговоре.

Мирослав Шицел програме и манифесте види као текстове који истовремено гледају „unatrag i unaprijed: na kritici prošlog zacrtavaju buduće

¹⁰⁴ Флакер, *АТИИИ*, 18, курзив В. Д.

¹⁰⁵ Podoli, 68.

¹⁰⁶ Flaker, Aleksandar, „Avangardni manifest kao književna vrsta“, *Književna kritika* 5, god.16, (1985) 127.

donoseći nove, svježe koncepcije, predstavljaju mostove između već dorečenog i onoga što se tek naslućuje da dolazi.¹⁰⁷ Много тога налазимо у Шицеловој тврдњи што се тиче авангардних ставова о времену и о историји, о улози уметности у одређеном тренутку и периоду. Манифести као да су у садашњости, да говоре у садашњости неког покрета. Они представљају однос покрета према прошлости и будућности, и његову везу између то двоје, иако је често та веза представљена као потпуни раскид. „Oni su prema tome autentični glas svoga vremena, stanja duha i intelekta, povijest koja nije pisana zato da osvjetljuje prošlost, nego je, inspirirana danom sadašnjosti, pisana za budućnost.“¹⁰⁸ Тако Шицел поставља манифесте у жижу сваког авангардног покрета, третирајући манифест као самосвест покрета, као његово *cogito ergo sum*. Зато нас не изненађује коначни закључак: „Kroz programe i manifeste posve sigurno dobivamo specifičan aspekt sagledavanja književnih procesa u određenoj literaturi, specifičan već zato što se prelama kroz prizmu mišljenja upravo onih stvaraoca koji čine tu književnost i za koje distanca ne postoji: njihovo jedino vrijeme je vrijeme kojem oni sami pripadaju i u kojem se aktivno kreću.“¹⁰⁹

Зрачења која спомиње Флакер осетимо читајући и *МКП* – ни *МКП* не говори много о томе шта ће бити после револуције, није решено ни питање институционалних структура које ће након револуције бити неопходне. Марксови предлози друштвеног уређења су логични, али му је с друге стране психологија наивна, као да није довољно познавао људе кад је замишљао комунистичко друштво. Тако *МКП*, исто као и авангардни манифести, може бити схваћен као утопија. *МКП* може бити виђен и као текст–пројекат–остварење, све заједно и одједном, јер је у њему садржан и почетак и крај, визија и њено испуњење. Можда у жанру манифеста све остаје у тексту, као да је оно што се жели у самом тексту већ постигнуто. Не наводе ли нас на такве закључке и речи из осме тачке футуристичког манифеста: „ми већ живимо у апсолутном“¹¹⁰? Ако прихватимо став да је авангарди сам пројекат довољан, не и његово остварење, онда можемо поново промислити улогу манифеста у авангарди.

¹⁰⁷ Šicel, 13.

¹⁰⁸ Исто.

¹⁰⁹ Исто.

¹¹⁰ Вучковић, 53.

Масимо Бонтемпели је авангардну уметност дефинисао као „искључиво moderno otkriće, рођено тек онда кад је уметност почела да о себи размишља са историјске тачке гледишта“¹¹¹. Инспириран Бонтемпелијем, Пођоли указује на занимљив аспект својствен открићима, али само онима у сфери културе, тврдећи да је у сфери културе само име уједно и откриће, а „то је својствено сваком открићу у културној историји, у којој се објективна стварност подудара са субјективном свећу те стварности. То у датом случају значи да је авангардна уметност била историјски немогућа пре него што је разрађена сама идеја или неки аналоган појам“, јер док у свету науке постојање електрицитета претходи открићу електрицитета, у културном пољу откриће је стваралаштво, свест је постојање.¹¹² Манифест често представља објаву *свесности* у пољу културе.¹¹³

...

Термин *авангарда* овом приликом означава авангарду уопште, без обзира на њене временске, просторне и дисциплинске разлике. Мисли се на саму идеју авангарде која, бар као претпоставка, постоји у свим облицима авангардне праксе – као намера да се доведе у питање институционализација уметности, да се придобије пажња публике и да се та публика увећа, да се успостави већа присутност уметности унутар јавне сфере, да се промовишу њене идеје, да се раскине са традицијом и да се дефинишу нове вредности.

Унутар ширег појма, користићемо и термин *историјске авангарде* – као збир уметничких пракси временски ограничених на прве три деценије двадесетог века, прихватајући Биргерово одређење по којем оне „не одбацију појединачне уметничке поступке ранијих времена, него прошлост уметности у целини, изазивајући тако радикални прекид с традицијом“. Такође, оне се „у својим најекстремнијим изразима окрећу против институције уметности каква се изградилa у грађанском друштву“.¹¹⁴ Након неуспелих покушаја да промене стање изолације ларпурлартистичког уметника, и

¹¹¹ преузето из Podoli, 53.

¹¹² Podoli, 54.

¹¹³ По Пођолију, појава авангарде подудара се са њеном концептуализацијом, са њеном самосвешћу, зато процес можемо довести у везу са *говорним чином* (*speech act*), у којем сама реч представља уједно и дело.

¹¹⁴ Birger, 50.

неуспелих покушаја да укључе уметност у живот, авангарде (онакве какве би требало да буду по Биргеру) престају да постоје. То је и разлог зашто их он назива *историјским*. Биргер у историјске авангарде укључује дадаизам, рани надреализам, руску авангарду после Октобарске револуције и, са ограничењима, италијански футуризам и немачки експресионизам.

Ако авангарду посматрамо као критику институције уметности, онда то подразумева да она није имала намере да себе институционализује, па због тога јој не бисмо ни смели приступати као институцији. То посебно не бисмо смели чинити са историјским авангардама, евентуално са неоавангардама, с обзиром да су неоавангарде код Биргера схваћене као институционализовање историјских авангарди. Да ли је авангарда имала намере да себе институционализује или је можда институционализована кроз неоавангарде, или можда кроз бројне студије писане о њој, то питање остаје отворено. Међутим, улога манифеста у процесу институционализације не сме се занемарити, јер је он коришћен као њено средство, инструмент. Питање институционализације је у авангарди неоспорно, као и њен допринос разумевању уметности као институције. „Напади историјских авангарди на аутономну буржоаску уметност (...) су учинили могућим да, можда по први пут у историји западне уметности, сагледамо уметност као институцију са својим важним идеолошким аспектом (*ideological mode*).“¹¹⁵

Ако је у уметности уопште, а не само у авангарди, препознат један идеолошки слој, онда је њена институционализација, у било ком појединачном случају или периоду, неминовна. У том процесу манифест постаје уставотворни текст. Зато су футуристи и писали бројне манифесте, јер су у свим својим праксама давали предност идеологији у односу на уметничка дела. Хациниколау скреће пажњу да сваки авангардни покрет чини све да оправда не само своју идеологију, већ и своју теорију авангарде.

Дејство манифеста се види и на пољу тржишта. Јенсен, који авангарду види као појаву вођену тржиштем, тврди да су разлози због којих је можемо посматрати на тај начин следећи:

¹¹⁵ Debeljak, Ales, „On the Ruins of the Historical Avant-Garde: The Institution of Art and its Contemporary Exigencies“, *Innovation: The European Journal of Social Sciences*, Mar 98, Vol. 11 Issue 1, 13.

1. схватање историје по којем се она доживљава као „арена у којој се проверава вредност сваке културне продукције“,
2. чињеница да „способност контролисања трговине у уметности зависи од контроле над интерпретацијом историјско-уметничке прошлости“,
3. огроман пораст броја уметника који резултира појавом уметничког пролетаријата,
4. повећање броја излагачких институција, академија, друштава независних уметника.¹¹⁶

Прва два наведена фактора се често могу препознати у манифестима (борба у „арени културних продукција“ и интерпретација прошлости). Друга два фактора оправдавају коришћење манифеста као средства у борби са растућом конкуренцијом међу уметницима, покретима, галеријама... По Јенсену „до краја деветнаестог века кључни медијатор између публике и уметника постаје продавац уметнина (art dealer)“. Породица Диран-Руел, браћа Бернхајм и Амброаз Волар су, тражећи алтернативе у новим генерацијама уметника, одговорни за то што је модернизам „постао такмичење између група и појединаца“. Тада је „тржиште препознало велике потенцијалне вредности радикално новог.“¹¹⁷ Поменуто улогу медијатора, у једном другачијем смислу, вршиће касније и манифести, посебно у футуризму. И Јенсен признаје футуристима прво место у самосвесном и програмском промовисању, које је пре њих била реткост. Футуристи су манифест сигурно схватали као рекламно средство покрета – ако ни по чему другом, онда по начину дистрибуције, од којих је најупечатљивији пример бацање летака из авиона и са торњева.

На овом месту би требало указати и на један новији приступ авангарди који је ставља у домен политичке културе (political culture). Кирстен Стром (Kirsten Strom) предлаже да се идеја авангарде не напусти у потпуности, већ да се на анализирање авангарде примени модел политичке културе. Она се позива на дефиницију Бејкера (Keith Michael Baker), који политику схвата као активност у којој се јасно изражавају и спроводе захтеви супарничких страна, и унутар које политичка култура представља „скуп дискурса или симболичких пракси помоћу

¹¹⁶ B. Jensen, 360.

¹¹⁷ Jensen, 361.

којих су ови захтеви изнесени¹¹⁸. По Стромовој, предност тог модела је што „допушта суптилнију расправу на тему стратегија примењених у стварању једне културе (*culture-making strategies*), расправу која пре испитује перформативне (*performative*) аспекте покрета него оне који су окренути ка резултатима, исходима покрета (*product-oriented*)¹¹⁹. Примедба је упућена разумевању авангарде као пројекта, који је претежно усмерен ка уметничкој продукцији, јер је она, како каже ауторка, пре средство него циљ. Уметничка продукција се доводи у везу са стратегијама као што су скандал, игра и манифест, и иако Стромова у свом тексту употребљава модел само на надреализму, он лако може бити примењен и на футуризам и Даду.

Стромова износи сумње које могу бити корисне манифесту као жанру и његовом статусу као посебном делу авангарде. У испитивању појма уметничке продукције као централног у дефиницијама авангарде, она наглашава „проблематичну природу појма уметности (као супротстављеног појму дискурса) и појма дела (као супростављеног појму стратегија)¹²⁰. Заступајући модел политичке културе, за који тврди да ипак није преширок, Стромова закључује да он има многе предности у односу на досадашње теоријске моделе авангарде јер је лако примењив у истраживању стратегија примењених у стварању једне културе, као и то да је усмерен на начине на које авангарда дејствује, испитујући истовремено и однос стратегија–дело. Узгред, сам термин *политичка култура* је неутралнији, „авангарда је, супротно томе, реч која носи превише тога са собом.“¹²¹

...

С обзиром да је реторика манифеста увек силовита, понекад износећи претње и заступајући став да се неки циљеви могу једино спровести силом (као што видимо у *МКП*, а касније и у футуристичким манифестима), онда такве

¹¹⁸ Baker, Keith Michael, *Inventing the French Revolution*, Cambridge University Press, 1990, 4, преузето из Strom, Kirsten, „’Avant-Garde of What?’: Surrealism Reconceived as Political Culture“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 1 (Winter, 2004), 41.

¹¹⁹ Strom, 41.

¹²⁰ Strom, 45, у оригиналу: „problematic nature of both *the idea of art (as opposed to discourse)* and that of *products (as opposed to strategies)*“.

¹²¹ Strom, 46.

особине морамо потражити и у авангарди. Споменули смо неке ауторе који су посматрали авангарду као борбену (Розенберг). Она је таква, без обзира да ли је офанзивна или дефанзивна.

Клемент Гринберг (Clement Greenberg) у тексту „Авангарда и кич“¹²² представља обе појаве као сукобљене продукте исте цивилизације, у којој авангарда покушава да пружи отпор надирућем кичу. Он авангарду назива „супериорном свешћу историје“¹²³, додељујући јој као најважнију функцију „тражење пута којим би култура могла да настави своје кретање мимо идеолошких конфузија и насиља“¹²⁴. Авангарда не припада само неком тренутку у развоју уметности, већ је она и „посебан друштвено-уметнички интелектуални агенс кроз који култура може напредовати“¹²⁵. Динамично схватање авангарде (као силе, покретачке снаге, агенса, дејства), доводи манифест у сам центар збивања. Такво схватање ће у другој половини двадесетог века постати пресудно за оне уметнике који изнад свега желе да утичу на друштвене токове, а не само на оне унутар – сад већ свима јасно уочљиве – институције уметности у капиталистичком друштву.

Позивајући се на Адорна, Кшиштоф Зјарек (Krzysztof Ziarek) на сличан начин схвата уметничко дело као *поље силе, поље деловања (forcefield)* и каже да је једино тако могуће разумети његов значај у савременом друштву¹²⁶. Дело се не може више схватати као објекат који настаје унутар неке уметничке продукције коју је дефинисало друштво, већ искључиво као сила која покушава да прераспоређи односе унутар уметничке продукције. То што Зјарек назива *уметничком продукцијом коју је дефинисало друштво* врло је слично Биргеровој институцији уметности. Зјарек мисао проширује на питање слободе уопште, кад пише да се авангарда не задовољава само нападом на „одсуство слободе у буржоаском друштву, већ покушава да промени (...) сам појам тога шта значи

¹²² наслов оригинала: „Avant-Garde and Kitsch“, први пут штампан у часопису *Partisan Review* (New York, VI, no. 5, 1939, 34–49.)

¹²³ Harrison, C. & Wood, P. ed., 540.

¹²⁴ Harrison, C. & Wood, P. ed., 541.

¹²⁵ v. Orton, Fred, & Pollock, Griselda, „Avant-Gardes and Partisans Reviewed“, *Art History*, Vol. 4 No. 3, September 1981, 317.

¹²⁶ B. Ziarek, Krzysztof, „The Turn of Art: The Avant-Garde and Power“, *New Literary History*, Vol. 33, No. 1, 2002, 92.

бити слободан“, критикујући тако и друштвену моћ уопште¹²⁷. У многим манифестима идеја слободе се јасно наводи као један од циљева.

Антибуржоаски ставови неминовно доводе авангарду у везу са левичарским стремљењима, којима је потребно посветити пажњу у дисертацији чији су предмет манифести управо због утицаја који је *МКП* имао на потоње, уметничке манифесте. Изузев футуризма и неких његових деривата, већи део авангарде стремио је супротно од капитализма.

Џин Реј (Gene Ray) је, у тексту који носи наслов „Авангарде као антикапиталистички вектор“, веома сумњичав према неким Биргеровим ставовима, посебно према оном по којем су неоавангарде, покушавајући да понове неуспехе историјских авангарди, успеле само у томе да управо те неуспехе прихвате као уметност. Реј каже да су Биргерови закључци последица ограниченог погледа на авангарду и на њену моћ да се непрестано обнавља, и увек поново покушава да допринесе борби против капитализма. Биргер на тај начин, не схватајући да је зависност авангарде и револуције обострана, „прихвата пораз једног циклуса револуције као пораз револуције као такве“¹²⁸.

Говорећи о „разочараним марксистима“, попут Адорна, Шапира и Гринберга, и о њиховим погледима на уметничко дело као поље деловања у којем израз налазе све „контрадикторности и немири модерности“, Реј тврди да се у њиховим наративима „улога авангарди огледа у потврђивању институције аутономије уметности и у спасавању уметности од свега оног што јој под капитализмом прети – од кича; од коначног срозавања на ниво робе; од социјалистичког реализма; од стаљинистичке или троцкистичке политике; од било ког облика партизанства; од свих историјских и структуралних апорија које никад нису престајале да је уходе“¹²⁹. Он износи многе аспекте који су корисни у разумевању манифеста као посебног дела авангарде. Супростављајући се наративима поменутих аутора, Реј закључује да је главна препрека у тој борби сам појам дела: „Дело – као траг и доказ уметника, колико год било удаљено, ефемерно и дематеријализовано – оно је предуслов институционалне

¹²⁷ B. Ziarek, 95.

¹²⁸ B. Ray, Gene, „Avant-Gardes as Anti-Capitalist Vector“, *Third Text*, May 2007, Vol. 21 Issue 3, 244–245.

¹²⁹ Ray, 246.

објективизације и коначне редукције на тржишну вредност. Оно је, такође, комодификовано унапред (commodified in advance)¹³⁰.

Бенџамин Буклох (Benjamin Buchloh) такође, након навођења многих пропуста Биргерове теорије, износи довољно флексибилну дефиницију авангардне праксе као „непрестане борбе за одређење смисла културе, борбе која се води због освајања нове публике и развијања нових стратегија којима ће се супротстављати идеолошком апарату културне индустрије и његовој жељи да заузме и контролише све праксе и све просторе репрезентације“¹³¹.

Авангарди, као пракси која не трпи ауторитете, манифест је од изузетне користи, јер представља жанр који и својом историјом доказује да може покренути промене.

¹³⁰ Ray, 247.

¹³¹ B. Buchloh, Benjamin, „Theorizing the Avant-Garde“, Art in America, November, 1984, 21.

Историја „узимања речи“

Анализа текстова која следи показује како је манифест, као жанр, прешао пут од црквене расправе и политичког документа до своје зрелости, коју дугује Марксу, да би га ускоро авангардисти прилагодили својим потребама, и да би почетком двадесетог века коначно био коришћен и као уметничка форма. Манифести тако мењају своје господаре кроз историју – од владајућих институција до њихових опозиција.

Још од ренесансе, писана реч је налазила своје место у личним белешкама, расправама, трактатима и осталим записима из пера уметника. У њима се често износе корисни савети упућени другим сликарима, најчешће сликарима који долазе. Ипак, о овим текстовима се не може говорити као о манифестима, из много разлога. Они немају намеру да убеђују читаоца, не поседују такву реторику. Чак и када уверљиво износе ставове, њихови писци немају у циљу стварање једне нове публике, или групе следбеника, као што је случај са комунистичким, футуристичким, дадаистичким или надреалистичким манифестима, који имају улогу да *чином самоутемељења* дефинишу и групу коју манифестом објављују. Још већа разлика огледа се у начину на који би текстови ренесансних уметника стизали до читалаца. Њихова дистрибуција није стратешки планирана, нити су они писани из позиције која поседује друштвену моћ, или из позиције која претендује да преузме такву моћ. Као веома поучни, они су свој значај црпили из самог садржаја који је био користан уметницима јер се углавном тицао техничких ствари. Довољно је да у том смислу погледамо наслове неких делова Леонардовог *Трактата о сликарству*.¹³² Иако манифест може имати и дидактичку улогу, она у њему ипак није примарна.

Када говоримо о манифесту као специфичном жанру, морамо почети од онога што је он значао у периоду када је настајао, а тек након тога пратити његове трансформације у жанр употребљив и у оквиру уметничких авангарди. У енциклопедијама можемо наићи на следеће чињенице: да се реч „манифест“ први пут бележи у седамнаестом веку, да означава јавну декларацију или

¹³² „Део четврти – О тканинама и о начину како да се складно покривају фигуре, о одећи и о врстама тканина“ или „Део пети – О сенци и светлости и о перспективи“, Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству*, Култура, Београд

прокламацију, коју најчешће издаје краљ, држава, политичка партија, или други појединци или групе од јавног значаја. Често се наглашава јавни аспект манифеста – он је писан за широки аудиторјум. У периоду из ког датирају први подаци о манифестима јасно се види да су њих издавали искључиво моћници, што морамо узети у обзир, јер то можда значи да су и аутори авангардних манифеста тежили моћи.

Употребу манифеста у опозиционе сврхе можемо пронаћи у оним тренуцима историје (од шеснаестог века надаље) у којима је постојало колективно незадовољство усмерено ка било ком аспекту владајућег режима. Такође је неопходна и повишена социјална свест, јер у манифесту, поред тога што мора постојати *незадовољство* и *намера*, морамо постојати *ми* и морају постојати *они*.

Али од ког периода кренути у историјском прегледу? Ако манифест схватамо као текст који у јавности директно саопштава намеру појединца или групе, онда би многи текстови у историји могли бити размотрени, а почетна тачка би се могла тражити и у далекој прошлости. С друге стране, почети историју манифеста са првим примерима у периоду авангарде не би било довољно да се сагледају сва искуства које је жанр стицао и касније донео авангарди.

Генеза жанра: од 1517. до 1848. године

Иако се у прошлост увек може ићи даље и даље¹³³, за потребе дисертације довољно је вратити се накратко у шеснаести век, до Лутерових *Деведесет и пет теза*. Текст је изложен тако што је папир на којем је одштампан постављен на врата витенбершке цркве, новембра 1517. године. Излагање расправа и спорова било је уобичајена пракса, што значи да се Лутер користио постојећим начинима саопштавања – користио је утврђене канале и форме обавештавања. У поређењу са манифестима, Лутерове тезе показују сличности у употреби језика који је ближи народу, у коришћењу нумерисане листе, јасног прелома текста и варирања величине и дебљине употребљених слова.

¹³³ Набрајање захтева и ставова, на пример, које се често налази у манифестима, карактеристично је и за средњовековне катехезе.

У дисертацији Стивенса Расела Емидона¹³⁴, која представља веома користан попис адаптација које је жанр претрпео, налазимо довољно података за случај Лутерових теза. Сазнајемо да сам текст није окренут против индугенција (опроста грехова путем плаћања, тзв. *опроштајница*), као једне утврђене праксе¹³⁵, већ оптужује начин на који се сами опрости посматрају. Грехови су добили статус дугова, који су пренети из подручја метафоричког тржишта у подручје стварног тржишта, чиме је спасење постало нешто обећано богатима, а са чиме се Лутер није сложио тврдећи да је спасење могуће једино вером и милошћу божијом¹³⁶. „Лутер напада оно што види као покушај да се спасење изједначи са економском класом. У неком смислу, Лутеров отпор класно заснованом систему унутар религије антиципира напоре које ће касније чинити Маркс и Енгелс“¹³⁷. На основу тога што је само две недеље након састављања теза Лутер одобрио штампање на латинском и њихову дистрибуцију по целој Европи, Емидон закључује да је Лутер заправо написао манифест а не расправу (*disputatuion*)¹³⁸.

У том периоду разликујемо манифесте које објављују владајуће стране од оних које објављују опозиционе стране. У седамнаестом веку опозиционе стране делују у форми групе или покрета са јасним програмом. Тада налазимо текстове који поседују многе особине манифеста. Место њиховог настанка није Француска, иако ће у овој земљи ускоро манифести бујати заједно са Револуцијом, већ Енглеска. Ајлмер (Aylmer) каже да у Енглеској, у периоду између 1646. и 1649. године, већ „налазимо такву комбинацију радикалног новинарства и памфлетског писања, идеолошког жара, политичког активизма, и масовне организованости“¹³⁹ који су неопходни жанру. Године великих друштвених немира у Енглеској стварају климу која погодује манифестима.

Као и Џенет Лајон (Janet Lyon), и Мартин Пухнер (Martin Puchner) нуди јасан преглед манифеста у политичкој сфери, и зато обоје прво праве осврт на

¹³⁴ Amidon, Stevens Russell, „Manifestoes: A Study in Genre“, PhD Dissertation, University of Rhode Island, 2003.

¹³⁵ Лутер није био против самог чина плаћања, како се често мисли.

¹³⁶ B. Amidon, 57.

¹³⁷ Amidon, 58.

¹³⁸ Amidon, 59.

¹³⁹ Преузето из Lyon, Janet, *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Cornell University Press, Ithaca 1999, 16.

Копаче (Diggers) и Једначаре (Levelers) – два покрета који су подстицали политичке, аграрне и економске реформе у Енглеској. Тада, 1648. године, тачно двеста година пре издавања *МКП*, наилазимо и на први текст револуционарног карактера, који су написали Једначари, и који носи назив „A New Engagement, or, Manifesto“.

Једначари представљају политички покрет који пропагира универзалну једнакост пред законом, право гласа за шире слојеве, верску толеранцију, и који се супротставља сваком облику корупције. Нажалост, Једначари су били без јасног плана и програма како да своје замисли спроведу у праксу¹⁴⁰. Његови припадници су се вешто користили петицијама и памфлетима, чак су имали и своје новине. Назив *Једначари* је у основи погрдан и користио се за сеоске бунтовнике, оне који желе да све спусте на најнижи заједнички ниво. Попут импресиониста и они су силом прилика прихватили назив, вероватно зато што је у јавности већ био прихваћен.

За разлику од Једначара, који су представљали образовану и урбану групу, нешто попут средње класе, Копачи или Прави једначари (True Levellers) представљају групу пољопривредника организованих у комуне, претежно протестантског опредељења, са јаком вером у економску једнакост људи. Покрет је био активан од 1649. до 1650. Непосредно после енглеског грађанског рата и револуције 1649, у земљи је завладала велика несташица због слабе жетве претходне године, а глад је, по речима Џерарда Винстенлија (Gerrard Winstanley) – кључне личности ових промена – могла бити ублажена једино ако би народ почео да обрађује необрађену општинску земљу. Лајонова каже да је Винстенли предлагао један облик аграрног комунизма заснованог на природним правима, јер је земља дата свима као божји дар. Винстенлијеве идеје су сигурно звучале као претња владајућим класама, па је покрет врло брзо и насилно угушен.¹⁴¹

Друштвене промене којима су Копачи тежили тичале су се, између осталог, и питања изједначавања имовине (*levelling*), али и организовања заједница узајамне помоћи, које би довеле до нестанка владајуће класе, јер би на овај начин владајућа класа остала без оних који би обрађивали њену земљу, или

¹⁴⁰ Овај проблем ћемо видети касније код Маркса и Енгелса, као и код припадника авангардних покрета

¹⁴¹ В. Lyon, 17.

јој плаћали коришћење земље. Лајонова нам пружа и одличну анализу текстова које су писали Копачи, а који представљају следећу станицу у генези жанра. Називајући их *текстовима који дефинишу групу (group-defining texts)*, она прави разлику између тих текстова и петиција које су упућуне владарима. Разлика се најпре огледа у употреби другачије реторике, која се доводи у везу са рађањем гласа народа (*popular voice*), иако ће проћи још доста времена док глас народа не стекне политичку моћ. У тој реторици се могу препознати елементи каснијих манифеста, од којих је важно споменути коришћење личне заменице првог лица множине „ми“, којом се сугерише и формира публика која можда још увек не постоји. Аутори петиција за своју позицију у тексту често користе треће лице множине „они“, уместо „ми“, а другој страни се обраћају са поштовањем и уважавањем. То значи да је, за разлику од петиције, манифест упућен и присталицама и противницима, док је петиција, обраћајући се углавном понизним тоном, упућена само „противницима“. Текстови које су писали Једначари прилично су се удаљили од поменутих петиција; они су писани ироничним и претећим тоном, којим се износе критике и захтеви.¹⁴² Пухнер се, у суштини, слаже са Лајоновом кад каже да је манифест, као посебан жанр, рођен оног тренутка када се у текстовима јасно почела уочавати „разлика између скривеног и манифестованог агонизма“¹⁴³. Лајонова тренутак рођења жанра ставља у период Француске револуције, у којем последњи трагови старог режима нестају, буржоазија почиње да гради своје царство, а нацрт демократије пролази кроз многобројне исправке.¹⁴⁴

...

Ценет Лајон у поменутом делу акценат ставља на везу између манифеста и већине, народа („the people“). Та већина је можда прво почела да се јавља у текстовима који су дистрибуцијом проузроковали формирање већине у реалности. Немогуће је утврдити која је, од две поменуте већине, старија. Манифест црпи

¹⁴² В. Lyon, 19–21, она наводи пример ироничног наслова „Понизна петиција“ (*Humble Petition*) у којем прва реченица, која претходи листи захтева, одлично илуструје нови начин обраћања: „Истина је да ми већ дуго времена очекујемо од вас нешто сасвим другачије“.

¹⁴³ Puchner, 19.

¹⁴⁴ В. Lyon, 44.

снагу из већине, и док јој се обраћа – заузимајући позицију ње саме – он је истовремено и ствара.

Важност манифеста у говору револуције указује и на новонастале услове, у којима један текст може достићи значајан публицитет. У осамнаестом веку форма је „достигла критичну масу историчности која нам дозвољава да је ретроспективно посматрамо као посебан жанр агонизма модерног друштва. Другим речима, манифест можемо видети као кључну тачку у историји модерних политичких сукоба. Обећања која су пружали подстицајни наративи модерности – обећања слободе за све, независности, једнакости и инклузије – понављани су и прерађивани у политичким манифестима осамнаестог и деветнаестог века као пропале наде модерности.¹⁴⁵ Лајонова изводи закључак по којем се манифест као жанр појавио оног тренутка када су се остварили и услови за појаву идеологије универзализма и једнакости. Манифести ће преиспитивати претпоставке које леже испод те идеологије, јер је „још од средине седамнаестог века манифест представљао истовремено и потврду и изазов овог универзализма“.¹⁴⁶

Манифест Комунистичке партије

На почетку своје књиге Пухнер прави осврт на *Осамнаести пример Луја Бонапарте*, Марксов текст у којем он тврди да је за неуспех револуције из 1848. године одговорна управо форма револуције. Говорећи о формама Лутерове и Француске револуције, Маркс поручује да је за модерно време потребна „модерна револуција“, али да њу није лако достићи. *МКП* је управо „форма која ће помоћи револуционарној модерности да спозна себе“¹⁴⁷.

Манифести су текстови условљени „духовном ситуацијом времена“¹⁴⁸ и она се може из манифеста врло јасно читати. Зато се у проучавању историје авангардних манифеста намеће један тренутак као преломни – средина деветнаестог века. У том периоду ће уметник почети да осећа потребе

¹⁴⁵ Lyon, 30.

¹⁴⁶ Lyon, 32.

¹⁴⁷ Puchner, 1.

¹⁴⁸ Термин Карла Јасперса, заправо наслов његовог дела написаног 1930 (наслов оригинала: *Die geistige Situation der Zeit*).

пролетаријата да своју немоћ, незадовољство и неслагање изрази јасним језиком, и да ту поруку пренесе великом броју људи, најчешће кроз средства јавног информисања.

У потрази за обрасцем који одређује форму комуникације са широм публиком неминовно се окрећемо *МКП*, званичном програму прве комунистичке партије радничке класе, објављеном фебруара 1848. године.¹⁴⁹ Говор тог времена, времена револуције у Француској, вапио је за жанром какав је манифест. То се осетило не само у јавној политичкој сфери већ и у филозофији, на шта и упућује Пухнер: „*Манифест* је текст скован у складу са Марксовом једанаестом тезом базираном на Фојербаху, по којој филозофи не би требало само да тумаче свет, него и да га мењају. Подељен између раскрштања са прошлошћу и најављивања будућности, *Манифест* тежи да припреми долазак 'модерне револуције' чином самоугемељења и самокреативности: ми, који стојимо овде и сада, морамо деловати!“¹⁵⁰

Поред сличности у конструкцији текста авангардних манифеста и *МКП*, посебно је користан његов завршни одељак у којем су изложени главни принципи, стратегије и тактике Комунистичке партије, а текст се завршава борбеним интернационалистичким ускликом, историјском паролом: „Пролетери свих земаља, уједините се!“¹⁵¹. Управо су стил писања и његова ефектна структура оно што даје толику свежину *МКП*. Он је јасан, отворен, повремено театралан, користи свакодневни речник без сувишних реторичких украса, даје дијагнозу стања већ на самом почетку и набраја по тачкама шта треба учинити да се стање промени.¹⁵² Тиме је Маркс (ако њега сматрамо аутором највећег дела манифеста) „daleko više nego Niče (...) онај који је *čekićem govorio* о realnostima kapitalističkog sistema који је у то време настајао“¹⁵³. „Говорити чекићем“ ће постати реторички модел многих потоњих манифеста; модел који ће границе између политичког и књижевног дискурса учинити нејасним. Хјартарсон каже да је утицај

¹⁴⁹ Први аутор који је у *МКП* видео кључни документ за развој манифеста (као авангардног жанра у уметности) је Марџори Перлоф (Marjorie Perloff). Она то чини у свом делу *Futurist Moment*. Многи аутори који су анализирали манифесте прихватају њен приступ, између осталих Хјуберт ван ден Берг, Џенет Лајон, Мартин Пухнер, Мери Ен Каус и други.

¹⁵⁰ Puchner, 2, Пухнер курзивом обележава *МКП*.

¹⁵¹ Marks, K., Engels, F., *Komunistički manifest*, Centar za liberterske studije, Beograd 2009, 81.

¹⁵² B. Eco, Umberto, „On the Style of The Communist Manifesto“ у *On Literature*, Harcourt, 2004.

¹⁵³ Bukčičin, Marej, „Komunistički manifest: uvidi i problemi“, Marks, Engels, 9.

књижевности на политичку реторику уско повезан са „социјалистичким веровањем у револуционарну снагу естетске имагинације“, и да таква реторичка мешавина представља инструментализацију естетике коју спроводи власт.¹⁵⁴

Последице објављивања *МКП* аутори нису ни приближно могли да предвиде. При томе не мислимо на последице које је текст имао на историјске токове и на све оно чему је упућен, него посебно на сферу културе и уметности. И не само то, него и да ће неминовну клицу утопије, коју носи у себи и која је толико карактеристична за жанр, пренети даље, попут неког гена, и авангардним манифестима. Од свог првог издања комунистички манифест је у себи носио нерешив проблем, прогањајући своје творце до краја живота. Кључна идеја *МКП* није имала остварив план реализације. У њему није дат одговор на питање како да пролетаријат, организован као владајућа класа, институционализује политичку власт. Нити бисмо одговор на ово питање, уколико би га било, могли са сигурношћу назвати државним уређењем. Идеја је остала у домену теорије, неприлагођена, неуклопива у оквире друштва.¹⁵⁵

Али не баш сасвим неуклопива. Део свих тих револуционарних (и револуционарских) ставова ипак се неискорењиво уплео у друштво. Да ли су сличну судбину имале и историјске авангарде?

Потврдан одговор на постављено питање даје одговоре и на многа друга питања о жанру и негира могућност круте поделе манифеста на политичке и уметничке, на оне који теже радикалним променама у друштвеним односима или у стваралачким поетикама. Зато оштра подела и није методолошки оправдана. Није могућа ни подела на уметничке и политичке авангарде – Калинеску на то упућује кад негира Пођолија: „Пођолијева идеја о нагом и потпуном разлазу двеју авангарди (је) неприхватљива. (...) И 'историјска авангарда' је своје надахнуће више него једанпут црпела из политике, иако покрети који су је представљали нису у потпуности успевали да се сједине са мање или више паралелним радикалним покретима у политици, било би нетачно рећи да је две авангарде одвајао непремостиви јаз.“¹⁵⁶ Из наведених разлога, оправдано је посветити се анализи *МКП*.

¹⁵⁴ В. Нјартарсон, 175.

¹⁵⁵ В. Marks, Engels, 18.

¹⁵⁶ Калинеску, *АТИП*, 127.

...

МКП је објављен 21. фебруара 1848. године у Лондону, као брошура која је садржала нешто више од двадесет страница. Већ следећег месеца је публикована у новинама на немачком језику (*Deutsch-Londoner Zeitung*). Том приликом је објављен као дело колектива, *Лиге комуниста*, која је задужила Маркса и Енгелса да напишу текст у којем ће лига објавити своје принципе. У деценијама које следе *МКП* ће доживети бројна издања и преводе.

Највише издања доживео је 1905. године (двадесет и четири) и 1917. (двадесет и једно)¹⁵⁷. До почетка Првог Светског рата већ је био преведен на више од тридесет језика. У својим почецима *МКП* је подједнако дело и Маркса и Енгелса, иако је Маркс највероватније сам саставио коначну верзију.¹⁵⁸

У причи о *МКП* корисне су неке појединости из Марксове биографије. Он потиче из јеврејске породице чији су бројни преци били рабији. Млади Карл је желео да студира филозофију и књижевност, али је његов отац инсистирао да упише права, из практичних разлога. Његове студије права су биле често прекидане излетима у филозофију и историју, као и писањем песама и есеја о животу, у којима се користио језиком преузетим од свог побожног оца. Такође, упијао је атеистичку филозофију *Младих хегеловаца*. Касније ће Маркс у својим најутицајнијим идејама заправо превести Хегелову дијалектику са идеалистичких у материјалне сфере, не прихватајући мишљење по ком нас материјални свет спречава да видимо идеални, већ заступајући управо супротно мишљење. Комбинација књижевности, филозофије, права и теолошког речника чини се врло погодном за писање манифеста, као и погледи на свет из угла материјалне реалности.

Маркс ће писати и чланке за једне од најрадикалнијих немачких новина у Паризу, које су носиле пригодан назив *Hanped (Vorwärts)*. У периоду прве половине деветнаестог века могу се открити политичке амбиције иза већине аутора који су писали за новине. Посебно ће се политичка тежња осетити у књижевности. О том времену Арнолд Хаузер пише: „Obdareni mladi ljudi, sprečeni

¹⁵⁷ В. Puchner, 38–39.

¹⁵⁸ В. Marcus, Steven, „Marx's Masterpiece at 150“, *New York Times Book Review*, 4/26/1998, 39.

da se posvete političkoj karijeri usled nedostatka sredstava, odaju se novinarstvu; to je sada uobičajeni početak i tipičan oblik književne karijere. (...) Književničke sposobnosti smatraju se prevashodnim preduslovom političke karijere, a politički uticaj je često nagrada za literarne zasluge¹⁵⁹. Ситуација о којој говори Хаузер може бити један од узрока процеса које ће Бењамин назвати *естетизацијом политике* – јер, ако „политички живот апсорбује све интелектуалне снаге свог времена“¹⁶⁰, онда неминовно и од уметности политика мора нешто примити.

У *МКП* ће се спојити сви неопходни елементи који један текст чине манифестом у жанровском смислу. Укажимо на још један значајан аспект који на први поглед излази из оквира жанра. Особина коју желимо да нагласимо није карактеристика текста само манифеста, већ се тиче онога што је манифест постао. *МКП* је био попут пророчанства које се обистинило. Недуго након објављивања манифеста, заправо само неколико месеци касније, револуција је избила у неколико држава, што је допринело да се жанр, од тог тренутка, схвата као текст који претходи револуцији. Такав атрибут је могао имати магијску вредност за сваког аутора који би посегнуо за манифестом. Ту лежи разлог због којег је *МКП* први потпуни манифест у жанровском смислу, јер је тек оваквом репутацијом то постао.

Погледамо ли мало даље у будућност, видећемо да је *МКП* „наговестио, задивљујућом прецизношћу ’универзалну међузависност нација’, коју ће тек наш [двадесети] век имати задатак да схвати“¹⁶¹. Многе реченице манифеста јасно упућују на стање које ће доћи (старе националне индустрије ће нестати, свакодневно ће их потискивати нове индустрије, које ће производити робу која ће се конзумирати широм света), неки делови су толико пророчки да се дотичу и скорашњих проблема глобализације и екологије.

Детаљну анализу бурне историје Марксовог текста даје нам Пухнер. Он каже да је прву верзију текста, који је требало да репрезентује *Лигу комуниста*, написао Мозес Хес (Moses Hess). Текст је носио наслов *Комунистички кредо*. Последњу верзију *Комунистичког кредо* Енгелс је оштро критиковао јер се Хес у

¹⁵⁹ Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Sremski Karlovci–Novi Sad, 2005, 581.

¹⁶⁰ Исто.

¹⁶¹ Leys, Colin, Panitch, Leo, „The Political Legacy Of The Manifesto“, *Socialist Register* Vol 34/1998, 18–48.

њој често позива на љубав и братство и моралише против новца. Лига је управо због критике задужила Енгелса за састављање новог текста. „Енгелсова скица је заправо настала супротстављајући се Хесовој кредо-катехези и носила је назив 'Принципи комунизма', а састављена је од питања и одговора“¹⁶². Енгелс ће убрзо схватити да ни та форма није одговарајућа. У писму Марксу, написаном новембра 1847, он ће рећи: „Мислим да је најбоље напустити форму катехезе и дати ствари наслов: *Комунистички манифест*.“¹⁶³ У истом писму стоји: „У већој или мањој мери мора се довести у везу са историјом... Понећу са собом оно што сам овде [у Паризу] урадио; у једноставној форми наратива, али доста лоше изражено, и у великој журби. Починем са: Шта је комунизам? А затим право на пролетаријат – историја његовог порекла, разлике у односу на предходнике, развијање антитезе између пролетаријата и буржоазије, кризе, закључци.“¹⁶⁴ Иако ће финална верзија додати још неке аспекте, Енгелс већ овде заступа мишљење по којем сваки озбиљнији политички програм мора дати и једну историјску анализу. И у авангардним манифестима видећемо да аутори често дају анализу претходног, дијагнозу садашњег и предлог будућег стања у уметности.

По речима Пухнера, Маркс и Енгелс су заправо створили нови жанр, који се сад може дефинисати као „кредо плус историја“¹⁶⁵.

...

„Баук“ је реч којом почиње манифест.¹⁶⁶ Значење речи (фантом, сена, дух) као да не одговара ударном почетку, јер упућује да комунизам још није довољно конкретна чињеница. Далеко од тога да је био чињеница, Маркс чак преувеличава ствари и кад комунизам назива бауком, јер ће тек шездесетих и седамдесетих година деветнаестог века комунизам постати нешто као баук Европе. Године 1848. та изјава не изражава реално стање, али у циљу веће снаге манифеста је

¹⁶² Puchner, 20.

¹⁶³ Исто.

¹⁶⁴ Marx–Engels, *Selected Correspondence*, Moscow Foreign Languages Publishing House, 52–53, преузето из Leys, Panitch, 46.

¹⁶⁵ Puchner, 21.

¹⁶⁶ Прва реченица у целини гласи: „Bauk kruži Evropom – bauk komunizma“, Marks, Engels, 29, у оригиналу на немачком језику употребљена је реч „Gespenst“ која се преводи још и као „приказа“, „страшило“, „дух“, „привиђење“, „сабласт“, „утвара“, „авет“.

оправдана као реторички потез. Говорећи о ономе што ће се можда догодити као о нечему што се управо догађа, Маркс утиче на читаоце. Пухнер тврди да је манифест „инструмент, жанр који баук замењује стварном ствари“¹⁶⁷, и цитира *МКП*: „Uveliko je vreme da komunisti pred celim svetom otvoreno izlože svoja shvatanja, svoje ciljeve, svoje težnje, te da priči o bauku komunizma protivstave manifest same partije.“¹⁶⁸ Супротстављањем манифеста још увек непостојећем бауку, Маркс одлази два корака напред.

Само мало даље, након што су комунисти представљени као опозиција, наилазимо на реченицу: „Sve evropske sile već priznaju komunizam kao silu.“¹⁶⁹ Реторика је убедљива, јер ако су се „Sve sile stare Evrope sjedinile (...) u svetu hajku protiv tog bauka“¹⁷⁰, значи да је комунизам представљен и као потенцијални проблем поменутих силама, што му још једном даје реторичку снагу. У последњој реченици увода спомиње се, можда као претња, да су манифест „sastavili komunisti najrazličitijih narodnosti“¹⁷¹ и да се он објављује на шест језика.

У првом поглављу манифеста, које носи наслов „Буржуји и пролетери“, Маркс опет промишљено користи прву реченицу и у њој сумира своју интерпретацију историје: „Istorija svakog dosadašnjeg društva jeste istorija klasnih borbi.“¹⁷² Сада је пажња читаоца (припадника радничке класе) у потпуности придобијена, и остварени су услови за интерпретацију историје, која се не схвата као „историја претходних револуција, већ историја *као* револуција, вођена низом револуционарних устанака ка последњој и свеобухватној револуцији“.¹⁷³

Следећи део можемо назвати дијагнозом садашњости. Маркс буржоазији признаје револуционарну улогу у највећој мери, али нам одмах предочава, на местима прилично поетично, и њене грехове: „Ona je u ledenoj vodi sebičnog računa utopila svete drhtaje pobožnog zanosa, viteškog oduševljenja, malograđanske sentimentalnosti (...) na mesto eksploatacije prikrivene verskim i političkim iluzijama stavila otvorenu, besramnu, direktnu, surovu eksploataciju.“¹⁷⁴ У наставку спомиње

¹⁶⁷ Puchner, 25.

¹⁶⁸ Превод је преузет из Marks, Engels, 29.

¹⁶⁹ Исто.

¹⁷⁰ Исто.

¹⁷¹ Исто.

¹⁷² Marks, Engels, 30.

¹⁷³ В. Puchner, 21.

¹⁷⁴ Marks, Engels, 34–35.

нешто веома слично ономе што Бодлер назива „губљењем ореола“: „Буржоазиа је са свих dotada уважаваних професија, на које се гледало са страхopoштованјем, скинула светителјски ореол. Она је лекара, правника, свеštenика, песника и научника pretvorila у своје плаћене најамне раднике.“¹⁷⁵ Набрајањем професија Маркс подстиче идентификацију код читалаца.

Често цитиран пасус из *МКП* је: „Буржоазиа не може да постоји а да непрекидно не револуционише оруђа за производњу, дакле односе производње, па дакле и целокупне друштвене односе. (...) Она раствара све чврсте, зарђале односе са свим старинским представама и shvatanјима који их прате; сви нови односи zastarevaju пре но што могу да очврсну. Све што је чврсто и ustalјено pretvara се у dim, све што је sveto skrnavи се, и људи најзад bivaju prisilјени да на свој животни положај, на своје међусобне односе pogledaju trezvenim очима.“¹⁷⁶ Поједине реченице толико добро описују духовну ситуацију времена да ће Маршал Берман (Marshall Berman) за наслов своје књиге *All that is Solid Melts into Air*, која говори о искуству модерности, управо цитирати реченицу из овог дела манифеста.

У последњим речима цитата наилазимо на још једно признање буржоазии – да она „гледа трезвеним очима“. Иако буржоазиа у манифесту заузима позицију противника, Маркс јој признаје заслуге, и тиме је поставља као неопходну тачку у историји која ће и довести до тренутка у којем је комунизам неопходан. Да ли се овде крију апорије *МКП*?

Стање у друштву које описује *МКП* (непрекидно револуционисање производње и друштвених односа, однос према прошлости) лако се може довести у везу са ситуацијом у уметности.¹⁷⁷ Иако Маркс ниједном није употребио појам *авангарда* у *МКП*, неке њене особине се могу препознати кроз цео текст (мислимо на политичку авангарду). Колико нас Маринове речи могу подсетити на Марксове: „Авангарда мора да стално мења угао и систем негације, да стално негира *другачије*, да одбија сваки конформизам антиконформизма (...) догматизацију негације.“¹⁷⁸

Изгледа да ће свеопшта критика буржоазии постати основа за употребу

¹⁷⁵ Исто.

¹⁷⁶ Marks, Engels, 35–36.

¹⁷⁷ Маркс у продужетку то и потврђује: „А како је у материјалној, тако је и у духовној производњи“, али се не задржава дуго на духовној области друштвеног живота, в. Marks, Engels, 36–37.

¹⁷⁸ Марино, *АТИП*, 92.

манифеста код свих оних који ће касније посегнути за жанром, и чини се да ће сам жанр попримити, као једну од одлика, противстављање буржоазији. Иако ће противстављање буржоазији одговарати већини авангардних покрета, морамо указати и на мишљење Џефрија Енка (Jeffrey Encke), који наводи занимљиве паралеле између капитализма и манифеста. На првом месту то што и један и други потичу из религијских конфликта шеснаестог века. Енк не алудира на идеолошке сличности, али каже да оба појма повезује специфичан тренутак у *историји идеја*, извесно сродство са реформацијом.¹⁷⁹ О реформацији Енк каже да су „и њени узроци (опадање црквене моћи, развој штампарских технологија, пораст стопе писмености) и њени ефекти (све већа признатост научних објашњења и реформи, превођење Библије на дијалекте, процват функције аутора) инкубирале ране облике манифеста“¹⁸⁰ Одговор на питање колико је реформација повезана са капитализмом Енк налази у књизи Макса Вебера (Max Weber) *Протестантска етика и дух капитализма*. Ипак, код већине авангардних покрета преовладаће антибуржоаско схватање манифеста, можда највише због тога што ће авангардни покрети углавном водити своје борбе са буржоаском публиком.

У *МКП* ће поменути антибуржоаски карактер манифеста кулминирати у застрашујућој метафори: „Moderno buržoasko društvo (...) liči na čarobnjaka koji više ne može da savlada podzemne sile koje je dozvaо“¹⁸¹. Те силе су се обистиниле у бројним трговинским кризама, доводећи производњу до „epidemije hiperprodukcije“¹⁸².

Постоји и један „педагошки“ део манифеста, у којем Маркс, у жељи да читалац буде упознат са суштином, даје сурово реалну слику тренутног стања рада и радника, али и тај део користи за подизање морала адресаната кад тврди да радника има све више и више. Претња противницима, којом истовремено уједињује присталице, гласи: „Svi dosadašnji pokreti bili su pokreti manjina ili u interesu manjina. Proleterski pokret je samostalni pokret ogromne većine u interesu

¹⁷⁹ Encke, 54–55.

¹⁸⁰ Исто.

¹⁸¹ Marks, Engels, 39.

¹⁸² Исто. Иако се ограничавам на то да ћу *МКП* да анализирам искључиво као жанровски модел будућих авангардних манифеста, мислим да је сличне несавладиве силе изазвала и авангарда у уметности, и да ће исте такве силе довести до хиперпродукције у области културе.

ogromne većine.¹⁸³ Њима је потребна само веза „pa da se mnoge lokalne borbe koje su svugde istog karaktera, centralizuju u nacionalnu, u klasnu borbu. A svaka klasna borba je politička borba.“¹⁸⁴ Маркс наводи железницу као неопходну везу, али и сам манифест можемо схватити везом.

Другим поглављем, насловљеним „Пролетери и комунисти“, почиње пропагирање комунистичке партије, врло јасним изношењем њених циљева. Нећемо овде цитирати уверења комуниста, јер нас занима реторика уверавања: „Komunisti (...) stalno zastupaju interese celokupnog pokreta“; „Komunisti su (...) onaj deo radničkih partija svih zemalja koji je najodlučniji, koji stalno gura dalje“; „Teorijske postavke komunista (...) su samo opšti izrazi stvarnih odnosa postojeće klasne borbe, istorijskog kretanja koje se vrši pred našim očima.“; „U buržoaskom društvu vlada, dakle, prošlost nad današnjicom, u komunističkom današnjica nad prošlošću.“¹⁸⁵ Начин на који су изнети циљеви је крајње сведен: „U tome smislu mogu komunisti sažeti svoju teoriju u jednom izrazu: ukidanje privatne svojine.“¹⁸⁶ Реченица пружа основну замисао комунистичке партије у само три пажљиво изабране речи, које читаоца погађају како својим позивом на акцију „укидања“, тако и одређивањем објекта укидања – „приватне својине“, која репрезентује буржоазију.

После изношења самоуверених, аргументованих и смирених ставова градацијски се почиње са дијалогом. Комунисти постављају питања буржоазији, да би се касније врло директно њима обраћали, заузимајући супарничке позиције једни према другима: „Vi se užasavate što mi hoćemo da...“; „vi nam grebacujete...“¹⁸⁷. Касније, током читања неких делова манифеста, неизбежне су асоцијације на јеванђеља, као да се осети бунт освешћеног појединца, а тон манифеста звучи као да ће се све што је у њему речено без сумње догодити.

Следећи део умногоне подсећа на жанр који називамо *програм*, а у којем се набраја десет „мера“. Коришћење набрајања, односно укључивање програма у манифест, постаће једна од стабилнијих карактеристика жанра. У манифесту ће се таксативно износити конкретне праксе, кроз које ће се идеја манифеста остварити.

¹⁸³ Marks, Engels, 47.

¹⁸⁴ Marks, Engels, 44.

¹⁸⁵ B. Marks, Engels, 50–53.

¹⁸⁶ Marks, Engels, 51.

¹⁸⁷ Marks, Engels, 54.

Трећи део *МКП* носи циничан назив „Социјалистичка и комунистичка литература“, алудирајући тиме на стварни значај појединих тумачења социјализма и комунизма, тумачења која су лажна, и која Маркс раскринкава и вређа јер их сврстава у област литературе, фикције. Неким врстама социјализма Маркс ипак признаје значајну улогу, али само у домену теорије. *МКП* представља своје тумачење као једино исправно, што ћемо видети и код авангардних манифеста, у којима ће *једина исправна тумачења социјализма* бити замењена *јединим исправним тумачењем савремене уметности*.

Четврти, и последњи део *МКП*, носи наслов „Став комуниста према разним опозиционим странкама“. У њему се разазнају односи комуниста према другим странкама (чартистима у Енглеској, аграрним реформистима у Северној Америци), који подсећају на односе међу авангардним покретима. Последњи пасуси манифеста поново кокетирају са будућношћу: „Komunisti se bore za postizanje najbližih ciljeva i interesa radničke klase, ali u sadašnjem pokretu oni ujedno zastupaju i budućnost pokreta.“¹⁸⁸ Аутори повезују циљеве комуниста са много ширим кругом: „Komunisti svuda pomažu svaki revolucionarni pokret protiv postojećeg društvenog i političkog stanja.“¹⁸⁹ Још једном се понавља главни циљ (питање својине), а сам крај, из ког се може много научити о писању манифеста, реторичко је ремек-дело:

„Komunisti odbijaju s prezirom da kriju svoje poglede i namere. Oni izjavljuju otvoreno da se njihovi ciljevi mogu postići samo nasilnim rušenjem čitavog dosadašnjeg društvenog poretka. Neka vladajuće klase drhte pred komunističkom revolucijom. U njoj proleter i nemaju šta da izgube sem svojih okova. A dobiće čitav svet. *Proleter i svih zemalja, ujedinite se!*“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Marks, Engels, 81.

¹⁸⁹ Исто.

¹⁹⁰ Исто.

Бројне реченице *МКП* ће опстати и користити се дуго након времена његовог објављивања. Неке ће чак ући и у Дада манифесте, додуше иронично¹⁹¹, док ће код других речи манифеста бити употребљене крајње озбиљно. Много више од присутности у говору, реченице *МКП* представљају драматичну дијагнозу модерног света. Хобсбаум каже да се у њему не описује само капиталистички свет оног времена, већ и то на који начин ће свет бити промењен капитализмом¹⁹².

Однос авангарде и ларпурлартизма и утицај тог односа на манифест

У другој половини деветнаестог века слаби моћ јавне сфере као институције укључене у вредновање уметности. Крајем осме деценије деветнаестог века ни Салон више није држао монопол у вредновању уметности.¹⁹³ Салон би се, као културна институција, могао сврстати у једну од оних сила коју Маркс у *МКП* назива „силама старе Европе“. С друге стране, период између 1850. и 1870 године, представља период врхунца слободне трговине у Европи, који ће пратити и нагли пораст писмености и штампарства. У уметности је то време ларпурлартизма, стања у којем рецепција дела постаје све више индивидуалан, приватан процес. Индивидуализованој рецепцији ларпурлартизма ће се супротставити авангарда, и у том смислу се манифести могу видети и као средство повратка колективној рецепцији, али и колективној продукцији – што доказује и све већи број уметничких група. Честа употреба првог лица множине у манифестима алудира на то.

Зашто су уметничке групе тако честе појаве у периоду авангарди? Изгледа да постоје неки слични разлози који су постојали и у ранијим периодима, када су сликари имали своје еснафе којима су припадали, и на тај начин штитили свој рад

¹⁹¹ Хилзенбек је пародирао *МКП* у поздравном говору публици кабареа Волтер: „Племенити и поштовани грађани Цириха, студенти, занатлије, радници, скитнице, бесциљне луталице свих земаља, уједините се!“ в. Беар–Карасу, 13.

¹⁹² В. Marcus, 39.

¹⁹³ В. Harrison, Charles & Wood, Paul with Gaiger, Jason (edit.), *Art in Theory 1815–1900, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 1998, 532.

и његову вредност на тржишту. Сличан процес се одиграва и у периоду авангарде, а манифести се од наведеног процеса не могу одвојити. У њему они заузимају важну улогу, без обзира да ли су упућени другим „еснафима“ или „тржишту уметности“ које диктира буржоаско друштво. Сомиљи каже да уједињавање у групе представља основни начин на који су се уметници штитили од тога да њихов рад буде изједначен са радом било ког другог произвођача, с тим што у периоду авангарде разлике између наведене две врсте рада морају да дефинишу управо уметници.¹⁹⁴ Зато је авангарда специфичан тренутак у историји, за који Сомиљи каже да представља „кризу легитимности“ (legitimation crisis). Он пише: „У недостатку неког општеприхваћеног друштвеног схватања улоге уметничког дела, остаје на самим уметницима да се укључе у процес поновних преговора око функције [уметничког дела]“¹⁹⁵. Група тако постаје орган борбе коју један уметник не би могао водити, напосто због тога што појединац – који се налази унутар света уметности у којем је конкуренција исувише јака – не може привући довољно пажње на себе, односно омасовити своје предлоге за неку нову улогу уметности у друштву. За привлачење пажње јавности неопходна је добра организација више људи, јер је у уметничком свету из времена авангарде, како каже Коен, „привући публику значило напасти публику“¹⁹⁶.

Напади на публику које су спроводили авангардни покрети били су веома корисни и штампаним новинама. Публицитет који је авангарда стицала нападима на публику врло лако је постао публицитет оних новина које о тим нападима пишу. Однос међусобне зависности убрзо су препознали и једни и други и сигурно су покушали да га одрже (штампи се повећао тираж, а авангардним покретима присутност у јавној сфери).

Што се тиче горепоменуте „кризе легитимности“, односно борбе за легитиман статус у друштву, Сомиљи тврди да су манифести „кључни инструменти у тој борби“, јер тиме што делом задиру у простор самог стваралаштва, али и у поље медијације и рецепције уметничког дела, они повезују

¹⁹⁴ В. Somigli, Luca, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915*, Toronto: University of Toronto Press 2003, 54.

¹⁹⁵ Исто.

¹⁹⁶ Cohen, 51, на истом месту наводи се пример једног предавања које је организовало, како каже Коен, „Предузеће Маринети“ (Marinetti and Co.). Публика је за догађај пажљиво припремана тако што су припадници групе делили провокативне летке на стратешки одабраним деловима града.

ове две области. Под „пољем медијације и рецепције уметничког дела“ Сомиљи подразумева популарну штампу, учествовање у критикама и јавним расправама, али и то што манифести, у већини случајева, поричу аутономност уметничког дела.¹⁹⁷

На овом месту треба направити осврт и на сам почетак текста Елиз Такехана (Elise Takehana), у којем она каже да „модерност ставља уметника у специфичан положај у којем он мора да оправда себе у друштвеној и економској средини која вреднује логику и разум“, и да је у прагматичној средини „уметник присиљен да аргументује своју корисност и да учини легитимном своју егзистенцију у заједници“¹⁹⁸. Такехана испитује позицију која је припала уметнику у тренутку кад је капиталистичка економија начинила уметност робом, и узима за најупечатљивији пример футуризам, чији су бројни манифести убедљиви докази покушаја да се улога уметника и уметности у друштву – поново дефинише.

Позивајући се на Јохану Вонделинг (Johanna Vondeling) Такехана каже да манифести покушавају да „премосте јаз између уметничке ирационалности и просвећене [просветитељске] рационалности“¹⁹⁹.

Манифест тако добија своју улогу у уметности не само као средство којим се може премостити јаз, већ и као маркетиншко средство за којим посеже уметник, јер је изгубио некадашњи статус и сад покушава да га утемељи сам, својом вољом и својим ангажманом на тржишту. Уметник се окреће средствима која остварују директнији контакт са тржиштем. Језик тржишта пронаћи ћемо у многим авангардним остварењима. Ђермано Ђелант (Germano Celant) каже да „подразумевајући велику публику и функционишући као пропаганда на улици (град је терен историјских авангарди) манифест преузима концизан језик присуган у рекламама“²⁰⁰. Мета рекламе није само посматрачка публика, већ можда и будући чланови покрета. Ако се сетимо Јенсеновог приступа авангарди, лако ћемо видети жанр у служби борбе за опстанак на уметничком тржишту, јер оно сада поставља уметника у позицију зависности од нове публике.

¹⁹⁷ B. Somigli, 54.

¹⁹⁸ Takehana, Elise, „Legitimizing the Artist: Avant-Garde Utopianism and Relational Aesthetics“, *Queen's Journal of Visual & Material Culture* 2/2009, 1.

¹⁹⁹ Takehana, 5.

²⁰⁰ Celant, Germano, *Artists Manifestos & Magazines*, Printed Matter 1988, Catalog

Шта је осамостаљење, односно Биргера „diferencijacija društvenog podсистема umetnosti kao posebnog podсистема“ која је садржана у „razvojnoj logici građanskog društva“, донело уметности? „Estetsko iskustvo је позитивна страна овог процеса диференцирања друштвеног подсистема уметности, а негативна страна процеса је губитак друштвене функције уметника. (...) Тек у естетизму се до тада још увек постојеће везе са друштвом кидaju. (...) Namera авангардиста може се одредити као покушај да се естетско (оно што се супротставља животној пракси) искуство, које је изградио естетизам, претвори у праксу.“²⁰¹ Авангарду можемо видети као одговор на естетицизам, а манифест као вербализацију тог одговора. Такође, манифест може бити виђен и као одговор на херметичност естетицизма, или ларпурлартизма.

Као и авангарда и ларпурлартизам има своје апорије – јер тежи аутономији уметности, али истовремено представља и кризу исте аутономије. Кризу, јер је у контрадикторном односу са буржоаским системом вредности. Алеш Дебељак (Aleš Debeljak) скреће пажњу на одбијање буржоаског система вредности, које заједно спроводе и ларпурлартизам и авангарда. Они „представљају два различита начина на које модерна уметност одбија буржоаско друштво, први повлачењем у рефлексивно и све езотеричније истраживање саме институције уметности, потоњи тежњом да уметност поврати у свет као учесницу у борби за промене на социјалном и естетском плану.“²⁰² Оваква клима у уметности ће проузроковати потребу за жанром који ће моћи да одреди јасне границе неког програма, потребу за жанром у којем ће сваки појединац или група, која жели брзо да дође до јавности, видети средство за постизање тог циља. Манифест ће у неким случајевима преузети вођство у односу на уметничка дела, јер у периоду који долази публицитет уметничког производа постаје његов значајан квалитет. Тако манифест заузима заслужено место у историјским авангардама, јер тек у њима постоји потреба за њим – у естетицизму би манифест представљао парадокс, јер коме би се обраћао ако не већини, од које наводно естетицизам жели да се удаљи.

Коришћење манифеста у сфери уметности надовезује се на феномен који постоји од средине деветнаестог века, а који је Хујсн назвао *велики расцеп* (*great divide*). Њиме Хујсн описује однос између високе уметности и масовне културе. Иако је авангардистичка критика естетицизма неоспорна, њени покушаји да

²⁰¹ Birger, 50.

²⁰² Debeljak, 12.

премости *велики расцеп* често су, нажалост, још више повећавали јаз. Хујсн, међутим, повлачећи јасну границу између историјских авангарди и модернизма, пише: „Упркос свом коначном и можда неизбежном неуспеху, историјске авангарде су биле усмерене ка томе да развију алтернативан однос између високе уметности и масовне културе и као такве би их требало разликовати од модернизма, који је већим делом инсистирао на суштинском непријатељству између високог и ниског (high and low)“²⁰³.

У естетицизму, како тврди Дебељак, институција уметности још увек задржава своју вредност као једина област у чијим оквирима се догађа смена стилова, уметничких иновација и критичких негација одређених поетика. „Ово раздваја модернистичку уметност од историјских авангарди, прву можда најбоље представља 'свето тројство' које чине Џојс, Кафка и Шенберг, а другу колективни програми, манифести, декларације, стриктни начини понашања и непрестане јавне провокације“²⁰⁴. Дебељак цитира Волина, по чијем мишљењу су историјске авангарде себе издвојиле од естетицизма „не толико нападом на традиционално уметничко дело колико на идеал уметничког дела *per se* (...) управо је принцип саме естетске аутономије постао неподношљив историјским авангардама, односно тај буржоаски афирмативни идеал културе као сфере лепих илузија у којима се безбрижно може уживати у свим оним вредностима које недостају у областима материјалног живота и рада.“²⁰⁵

Вратимо се Биргеру да бисмо овај однос сагледали из угла његове теорије. У поглављу под називом „Авангарда као самокритика уметности у грађанском друштву“ он каже да покрети историјске авангарде спроводе критику институције уметности створене у грађанском друштву, а под институцијом подразумева „уметнички производни и дистрибутивни апарат“ и „владајуће представе о уметности које у једној епохи суштински одређују ресепцију дела“²⁰⁶. Споменути покрети тако спроводе критику аутономије уметности, у којој „postaje moguć, s jedne strane, 'čisti' razvoj estetskog, a s druge strane, postaje vidljivo drugo lice autonomije – društvena nedelotvornost. Avangardni protest, čiji je cilj da umetnost vrati u životnu praksu,

²⁰³ Huysens, viii.

²⁰⁴ Debeljak, 12.

²⁰⁵ Wollin, R, „Modernism vs. postmodernism“, *Telos*, 17/62, Winter 1985, 14, у Debeljak, 13.

²⁰⁶ B. Birger, 33

otkriva povezanost autonomije i nedelotvornosti.²⁰⁷ „Неделотворност“ оправдава употребу манифеста, који је досад већ стекао репутацију „делотворности“, посебно након *МКП*.

Да бисмо разумели разлоге због којих манифест постаје све присутнији у уметности морамо се, у кратким цртама, подсетити Биргеровог схватања аутономије уметности. Крајем осамнаестог века већ постоји институција аутономне уметности, али ће тек крајем деветнаестог века, у естетизму, садржај изгубити политички карактер.²⁰⁸ „Odvojenost od životne prakse, koja je oduvek konstituisala institucionalni status umetnosti u građanskom društvu, sada postaje sadržaj dela. (...) U trenutku kada je iz sebe izlučila sve što joj je 'strano', mora umetnost sama sebi da postane problematična. Poklapanje institucije i sadržaja otkriva društvenu nedelotvornost kao suštinu umetnosti u građanskom društvu, i time izaziva samokritiku umetnosti.“²⁰⁹

Биргер тако решава загонетку буржоаске институције уметности и предлаже схватање авангарде као првенствено антибуржоаске²¹⁰: „Zasluga pokreta istorijske avangarde je što su tu samokritiku praktično izveli“²¹¹. Ако је тако, онда пројекат историјске авангарде није толико утопистички колико се често тврди, јер му је циљ једна нова свест. Чак и ако дела покрета историјских авангарди не укидају институцију уметности, она их ипак свесно критикују. Ако се сетимо Пођолијевих речи по којима свест у сфери културе представља уједно и откриће²¹², онда је самокритичка свест довољно стваралачка да свака њена манифестација може бити схваћена авангардном, а манифести схваћени као дела, пошто изражавају (вербализују, манифестују) ту свест.

Да ли су заиста Маринети, Цара и Бретон поседовали ову свест када су писали манифесте, или је ипак потребна већа временска дистанца да би неко постао свестан тог компликованог односа?

Можда су аутори манифеста осећали да треба да врате уметност у животну праксу, па су зато писали манифесте, и чинили много тога не би ли постигли

²⁰⁷ Исто.

²⁰⁸ В. Birger, 39.

²⁰⁹ Birger, 40.

²¹⁰ Исто особину поседује и манифест као жанр, в. 57.

²¹¹ Birger, 40.

²¹² В. 38.

висок публицитет, а можда су само контрирали ларпурлартистима? Можда је ларпурлартистичко, херметично схватање уметности постало *демоде*, исцрпљен модел? Свакако, аутономију уметности можемо видети као последњу степену ка преузимању манифеста за потребе уметничке авангарде.

Хјартарсон пише: „Потреба за издавањем манифеста проузрокована је прекидом комуникације између аутора и публике. Уметничко дело није више способно да посредује своју поруку или намеру, потребан му је мета-естетски дискурс да би испунио функцију посредника“²¹³. Потреба за манифестом је очекивана код оних који уметност доживљавају као ангажовану, много више него код оних који је виде као аутономну, херметичну. Зато је манифест средство којим ће уметност у периоду авангарде покушати да објасни и оправда своје место у друштву. Ако, по Биргеру, ларпурлартизам представља губљење политичког садржаја у делу²¹⁴, онда се у поступку поновног укључивања политичког садржаја у уметничке праксе може пронаћи довољно разлога за коришћење манифеста.

...

Тешко је некад одредити границе између уметничких и политичких манифеста. Сложићемо се са Пухнеровим приступом, по којем политички манифести остају само средства неке друштвене промене, средство неког циља, док авангардни манифести могу видети циљ у себи самима.²¹⁵ То је сигурно случај са футуристичким манифестима, у њима жанр постаје изражајно средство – он, из домена полемичког дискурса, улази у само стваралаштво.

Прилагођавање жанра естетичким потребама догодило се 1909. године, објављивањем Маринетијевог манифеста. У њему је очигледна намера аутора да употреби управо тај жанр. Коришћење реторичких фигура, композиција текста, тактичан утицај на читаоца и стил писања много дугује *МКП*. Марџори Перлоф (Marjorie Perloff) каже да је Маринети, у једном писму, своју вештину назвао

²¹³ Hjartarson, 176.

²¹⁴ B. Birger, 48.

²¹⁵ B. Puchner, 261.

уметност стварања манифеста²¹⁶, и ускоро увео манифест у репертоар жанрова авангарде, сматрајући га важним њеним инструментом.

Нешто раније, 1886. године, Жан Мореа (Jean Moréas) објављује текст који данас има статус манифеста симболизма, јер садржи многе особине неходне жанру. У њему се износе принципи симболизма (иако не таксативно); на почетку се читалац уверава у неопходност „нове манифестације у уметности“ и у цикличност промена у уметности, а у продужетку наилазимо на нешто веома слично почетку *МКП* – став по којем увреде штампе, забринутост критике и раздражљивост публике заправо користе новој појави, која полако заузима своје место у култури.²¹⁷ Текст је ипак дефанзиван, јер је настао као одговор на чланак који је нападао декаденте (симболисте) и у томе је његова „слабост“ као манифеста. Жана Мореа је, наиме, позвао новински издавач да напише текст и вероватно је велик тираж – који је постигао јер је одштампан у популарним новинама – највише допринео да буде виђен као манифест.²¹⁸ Манифест ипак мора бити агресивнији, мора освајати нову територију, а не само бранити постојећу. У авангарди ће манифести постати *вербални фронтови*.

Маринети на једном месту каже како је, после дуге борбе за ослобођење италијанског језика, коначно схватио да песме, чланци и полемике више не вреде, и да се метод мора променити, да се мора бити нападнији, мора се изаћи на улице²¹⁹. До 1909. године објављивања Маринетијевог манифеста, виђали смо и програме са филозофском подлогом, и укључивање програма у књижевна дела (најчешће као преговоре), али, како тврди Емидон, оно што чини Маринетијев текст тако значајним је то што је „програм упакован у жанр који је до тада коришћен у политичке сврхе, и што је то паковање вредновано као уметност“²²⁰. Говорећи о футуристичком манифесту Пухнер каже да је он „нарушио скоро све вредности које се доводе у везу са високим модернизмом, дајући предност експлицитном више него имплицитном, једноставним слоганима радије него

²¹⁶ Perloff, Marjorie, „Violence and Precision – The Manifesto as Art Form“, *Chicago Review* 34:2, Spring 1984. 65.

²¹⁷ В. Marks, Engels 29: „Sve sile stare Evrope sjedinile su se u svetu hajku protiv tog bauka“ и мало даље „Sve evropske sile već priznaju komunizam kao silu“.

²¹⁸ Код Сомилија налазимо податак да је управо издавач тај који је испод наслова додао „књижевни манифест“, в. Somigli, 25.

²¹⁹ В. Hjartarson, 180.

²²⁰ Amidon, 100.

комплексним структурама, оштрим прекидима, а не суптилним епифанијама, директном обраћању публици више него непоузданим нараторима, политичком интервенционизму радије него естетској аутономији²²¹. Естетичка доктрина је оно што је, по мишљењу Пухнера, задржало симболизам на удаљености од манифеста. Симболизам користи потпуно супротан језик – комплексан, нејасан, двосмислен. Неки симболисти су били толико екстремни да су објавили „рат свим формама директног именовања“²²².

Да ли се крај ларпурлартизма и почетак историјских авангарди може довести у везу са употребом манифеста? У случају да постоји нека јасна линија која дели ова два концепта, онда се појава авангардног манифеста, са својим жанровским карактеристикама, поставља на саму линију тог прелома.

²²¹ Puchner, 108.

²²² B. Puchner, 73.

Три „баука“

Кроз три студије случаја, чији су предмети *Утемељење и манифест футуризма* (1909), *Манифест Даде 1918.* и *Први манифест надреализма* (1924), могуће је одредити опште карактеристике манифеста (њихове идеје, структуру, реторику, начин дистрибуције), али и то колико је сваки од њих ипак индивидуални подухват. Писање манифеста захтева систематичност – особину која је приметна код сваког од аутора наведених манифеста. Може се учинити да она недостаје Цари, али само на први поглед, јер је његова систематичност дада-систематичност. Избор манифеста као медија пуно говори и о ономе ко га пише. Таква личност мора бити непомирљива са ситуацијом око себе, чврстих уверења, радикална и амбициозна. Аутор манифеста мора, једном речју, бити млад. У тренуцима објављивања манифеста Маркс је имао тридесет, Маринети тридесет и три, Цара чак двадесет и две, а Бретон двадесет и осам година.

Пишући манифест, сваки аутор износи и своју теорију авангарде, која читаоцу често није дата у првом плану, али пажљивијим читањем видимо да је предефинисана, да представља један од конститутивних елемената неког покрета. Зато бисмо, ослањајући се на манифесте, и футуризам, и Даду и надреализам могли назвати по њиховим ауторима – маринетизам, цараизам и бретонизам. Они заузимају улогу оснивача и пропагатора, најдоследнијих следбеника и бранилаца покрета.

Многи текстови које су писали сликари често су усмерени њима самима, они су „аутореференцијални“. Иако је циљ манифеста да ни у ком случају не постане аутореференцијалан текст, у сваком од три наведена манифеста осетићемо личност аутора. Пре него што почнемо са анализама три наведена манифеста, рећи ћемо нешто о времену у којем су писани, о периоду између 1909. и 1924. године.

Експанзија обраћања

У наведеном петнаестогодишњем периоду (од 1909. до 1924) обраћања

уметника својој публици, или својим супарницима, достићи ће врхунац. Између 1910. и 1914. године футуристи ће издати преко педесет манифеста. А већ крајем треће деценије завршиће се период у којем манифест врши неоспоран утицај на уметничке токове. Као последњи представник може се навести Бретонов *Други манифест надреализма* (1930).

Заједно са осталим делима/стратегијама (као што су скандалозне вечери, на пример), и манифести су, током година експанзије, постајали уобичајена средства авангарде. Авангарда је тако себе учинили неосетљивом на оружја критике, која су постала исувише слаба у односу на оно што је авангарда у својим експериментима сама себи чинила. То не значи да јој је критика била наклоњена, али су сада њени напади могли само да користе авангарди. И најнегативнија критика је добродошла јер доноси публицитет. Све је боље од тишине, које се највише плаше авангардни покрети. То је некад разлог због којег покрети често нападају једни друге. Осим што међусобни напади служе освајању културног тржишта, они служе и одржавању једне живе ситуације на уметничкој сцени.

Од 1909. године, када је манија за манифестима започела, па до почетка Првог светског рата, већина група је схватила да је неопходно користити манифест као неку врсту *личне карте*²²³ покрета, као документ важан у одређењу њихове поетике готово исто онолико колико су у томе важна и њихова дела. Имати манифест значило је имати покрет, и обрнуто.

Иако књижевност и сликарство не прате у стопу једно друго кроз историју, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века приметна је њихова синхронизација и аналогија. Флакер у тексту под називом „*Književna avangarda i slikarstvo*“ тврди да су покрети европске авангарде „*redom i književni i slikarski: od talijanskog futurizma do francuskog nadrealizma*“²²⁴. Може ли и то бити један од услова ове експанзије?

Историјска свест књижевника и сликара достиже политичку и идеолошку самосталност, уопштено говорећи једну друштвену самосталност. Њихов глас постаје глас бранилаца, адвоката нове уметности. Они не само да су бранили нову уметност од осуда Академије, већ, много више, и од осуда буржоаског друштва у целини.

²²³ В. Cohen, 105.

²²⁴ Flaker, Aleksandar, „*Književna avangarda i slikarstvo*“, *Umjetnost riječi*, XXIV (1980), Zagreb, 11.

Авангардни уметници су сигурно осетили последице политичке климе последње деценије деветнаестог века, који, иако није био обележен ратом, био је испуњен „политичким насиљем и интелектуалним врењем које је последица веома политизоване радничке класе у свим западним земљама“, класе која је стицала све већи публицитет, „како кроз акције тако и путем писане речи“²²⁵. Зато морамо направити и краћи осврт на анархизам, који је као идеологија био прилично заступљен у авангарди, што доказује и честа сарадња између уметника и анархистичких публикација. Многи будући футуристи (Боћони, Бала, Кара, Северини) радили су илустрације за политичке часописе пре појаве футуризма.²²⁶

Нагињање анархизму је очекивано, јер је анархизам „политичка филозофија која је настојала да споји друштвену правду и индивидуализам, која дозвољава уметнику да се врати у главне токове друштва а да притом ипак задржи свој интегритет и стваралачку независност“²²⁷. Положај у којем је уметник независан али ипак заступљен у друштву представља идеал за многе уметнике, идеал присутан још од периода романтизма па све до данашњих дана. И иако је за многе уметнике друге половине двадесетог века наведени положај утопија, чини се да је за припаднике историјских авангарди исти положај изгледао могућ. Експанзија манифеста то потврђује. Бројне манифесте историјских авангарди можемо читати као текстове који објављују и успостављају нови *mainstream* (главни ток) уметности.

Експанзија обраћања, која је захватила целу Европу, утицала је и на схватање уметности уопште. Занимљиви су примери оних који су се противили употреби манифеста, али нису могли одолети да манифест употребе у сврхе објављивања свог става.²²⁸

По Пођолију футуризам је у свом имену садржавао најупечатљивију формулу авангарде, њен најзначајнији аспект који се огледа у томе да уметник мора да ради за будућност. Део дисертације који говори о „бауцима авангарде“ започињемо футуризмом не само због хронологије, већ много више због тога што

²²⁵ Shapiro, 19.

²²⁶ B. Shapiro, 33–36.

²²⁷ B. Shapiro, 222.

²²⁸ B. Puchner, 109, „Футуризам: Отрежњени манифест Оскара Канела (Oskar Kanehl), који критикује неодговорна претеривања футуриста, и иронични Позив на манифестантанизам Августа Стеча (August Stech), који протестује против експлозије манифеста која је наступила након 1909. године“.

је у футуризму дошло до кључних промена у схватању уметничких пракси и уопште дистрибуције уметности, што је довело и до другачије рецепције уметности. Човек који је у оквиру футуризма највише допринео овим променама управо је и аутор званичног манифеста покрета.

Маринети, футуризам и манифест

Маринети је рођен у Александрији, у којој је похађао школу из које је избачен због уношења Золиног романа у учионицу. 1894. године, као младић од осамнаест година, почео је да издаје часопис *Le Papyrus*, који је био прилично конзервативне садржине. У њему су се могле пронаћи критике упућене анархистима и симболистима, садржај који се коси са оним што ће заговарати будући футуриста Маринети.²²⁹ Де Микели каже за Маринетија да „izlazi izravno iz izmučenih slabina francuske dekadencije naglašeno vezane za nietzscheovsku übermenštinu“, као и то да се у првом манифесту из 1909. године „оčituje најповршнија dakadentna egzotika“²³⁰.

Као и Маркс и Маринети је студирао право. Године 1894. родитељи га шаљу у Париз, где би требало да заврши своје студије. У Паризу он много више времена проводи по кабареима и музичким дворанама, привлачи га рад Ничеа, Бергсона, Сорела, Маркса, Вагнера...

Споменули смо да је као врло млад издавао часопис *Le Papyrus*, у периоду од 1894. до 1896. године. Своја новинарска искуства развијаће и 1911, кад избија италијанско-турски рат, и кад је депортован за Либију као ратни дописник за француске новине. Новинарска искуства ће сигурно допринети томе да футуризам постане један од најбоље документованих покрета двадесетог века.

За време фашистичког режима безуспешно је покушавао да од футуризма направи званичну државну уметност. Желећи да се на разне начине интегрише са режимом, постајао је све мање радикалан и све мање авангардан. Мусолини је, у циљу одржавања уметника лојалним режиму, одлучио да буде покровитељ више

²²⁹ В. Easton, Elizabeth, „Marinetti before the First Manifesto“, *Art Journal*, Vol. 41, No. 4, 1981, 313–314.

²³⁰ De Micheli, 40, 155.

праваца.

Зреле године првог човека футуризма представљају потпуну супротност футуристичким погледима на свет. Године 1924. он се жени и постаје отац троје деце, поред свог „презира“ према традиционалним формама брака и осталим буржоаским конвенцијама. Године 1929. постаје академик, а иако је био толико против папинства, и уопште Цркве, коначно прихвата и католичанство. Своје поступке покушава безуспешно да оправда у каснијим текстовима (у једном од њих Исуса описује као футуристу).

Маринетијев национализам, који често избија и у манифестима, више личи на национални комплекс. У Маринетијевим записима налазимо делове који служе само да би уздизали Италију у односу на друге нације, у њима се понекад хвали како су „милиони“ његових манифеста допринели њеној светској слави.²³¹ Због наглашеног национализма убрзо ће наићи на национализам других, што је посебно приметно у неуспешним футуристичким кампањама у Енглеској и Русији.

Маринети је у периоду издавања манифеста, вероватно следио распрострањено мишљење о рату. Непосредно пред избијање рата многе новине у Француској и Немачкој писале су како је боље да се рат догоди одмах, јер је неизбежан. Уметници су били сведоци једне еуфоричне реторике која је доминирала. Могуће је да је био упознат и са Малтусовом теоријом о аритметичком порасту животних добара и геометријском порасту броја људи. Малтус у својој теорији каже да су ратови, глади и природне катастрофе регулатори демографије, или Маринетијевим речником – „хигијена света“. Отворен позив на рат који налазимо у футуристичком манифесту, без обзира да ли је то само поза, представља најекстремнији пример у авангарди. Можда ће зато неки припадници футуризма врло брзо почети да се од њега удаљавају.²³²

По Крејмеру је кокетирање са ратом (политизација естетике и естетизација политике), као и са фашизмом, оно што је уништило футуризам. У земљи која је у рату, и у којој је фашизам на власти „било какве футуристичке вечери (*soirées futuristes*) (...) постале су незамисливе. Насиље више није припадало царству

²³¹ В. Puchner, 82.

²³² Већ 1914. Северини пише Маринетију писмо у којем тражи да буде остављен да на миру слика. И Карло Кара је сличног става. В. Cohen, 76–77.

естетике већ је било у рукама бирократије.²³³ Крејмер увиђа исту ону апорију авангарде коју је Пођоли открио, а то је да авангарда припада свету који презире, свету буржоазије, у којем једино и може постојати.

...

1912. године Маринети организује веома запажену изложбу *Италијански футуристички сликари (Les Peintres Futuristes Italiens)* у Паризу, у галерији Бернам-Жен (Bernheim-Jeune). Иако су изложбе биле честе у Паризу с почетка века, футуристичка изложба се од других разликује по томе што је пажљиво планирана и припремана недељема унапред.²³⁴ Посматрана данас, са временске дистанце од читавог века, она се може видети као упечатљив пример стратешког планирања и организованог освајања уметничког тржишта. Њен циљ је био далеко испред онога што су дотадашње групе уметника себи постављале када би организовале изложбе. Зато је не можемо посматрати само као изазивање скандала и напад на публику. Она показује Маринетија свесног чињенице да се пропагандним стратегијама стиче позиција на уметничкој сцени, и да од те позиције (ранга, места) зависи даља рецепција покрета у јавности. Маринетијева изложба је, уз све то, била и путујућа, интернационалног карактера, њена публика није само париска већ и европска. У том тренутку футуризам је највећим делом био закупљен развијањем агресивних маркетиншких стратегија, а уметничка дела су имала задатак да исте стратегије подрже, може се рећи да су слике биле „ангазоване“. И не само слике. Тешко да можемо повући јасну границу између улоге уметничких дела и улоге манифеста, између њихових поетика и техника. Они постају средства истог циља, и у том светлу манифест видимо као дело авангарде, а свакако као жанр који је у футуризму доживео највећи процват.

Маринетијева генијалност се огледа у томе што је успео да „искористи технике модерних реклама“ и што је схватио да су „повученост и професионална издвојеност неприхватљиви облици уметничког понашања“²³⁵. Многи који су

²³³ Kramer, 42.

²³⁴ В. Cohen, 15, Маринети је пре изложбе дистрибуирао по граду велики број летака са текстом манифеста, у којем објашњава зашто је футуризам супериоран у односу на кубизам.

²³⁵ Cohen, 15–16.

коментарисали футуристичке акције нису били у стању да коришћење рекламних техника виде као веома важну особину авангарде. Већина покрета, који ће доћи после футуризма, служиће се споменутим техникама.

Изгледа да Маринети (као и Бретон, или Цара) није хтео да буде искључиво уметник – предводник неког покрета. Он је подједнако уживао и у томе да врши улогу особе задужене за односе са јавношћу, јер је покрет претендовао на масовну публику. Због Маринетијевих организаторских способности Марџори Перлоф га види као концептуалисту: „Као песник, био је осредњи позни симболиста; као мислилац он је скоро потпуно произилазио из Ничеа и Бергсона, Жарија и Жоржа Сорела, у чијим мислима ћемо лако уочити будуће Маринетијеве екстравагантне изјаве. Али као оно што данас називамо концептуалним уметником, Маринети је био без премца. Стратегије његових манифеста, представа, рецитација и прича требало је да трансформишу политику и неку врсту песничког позоришта.“²³⁶

Перлофова износи још занимљивих података који се тичу футуристичког манифеста и његових стратегија: „Објава манифеста, првобитно названог *Elettricismo* или *Dinamismo* (...) одложена је због догађаја који се збио на самом почетку 1909. године. Другог јануара те године двеста хиљада људи страдало је у земљотресу на Сицилији. (...) ’Маринети схвата да никако није погодан тренутак да се свет засени једним књижевним манифестом, и зато одлаже објављивање све до тренутка у којем ће бити сигуран да ће манифест заузети насловну страну’“²³⁷.

Анализирајући стратегије *лансирања* футуризма, Пухнер наводи три кључне одлуке које ће Маринети донети приликом писања манифеста, а то су: „да је језик на којем треба основати авангардни покрет француски; да је најбољи град у којем то треба да се изврши Париз; и да је најбоље место за објаву *Le Figaro*“ у којем су многи текстови уметника објављивани, и у којем париска публика очекује да сазна какви су уметнички трендови, шта је *dernier cri*.²³⁸ Париз је пружао све што је неопходно, сву потребну, како каже Пухнер, *инфраструктуру* коју подједнако чине и малотиражни часописи и дневне новине великог тиража.

²³⁶ Perloff, 68.

²³⁷ Perloff, 152, из Günter Berghaus, “The Foundation of Futurism” (1909), *Critical Writings*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006, 8.

²³⁸ B. Puchner, 94.

Маринети је поседовао дар којим су само неки његови претходници могли да се похвале, а то је да се коначно директно умеша у друштвени живот, да на најнепосреднији могући начин учествује у мењању друштвеног живота. Многи сликари су борбе за промене у друштвеном животу највећим делом свог живота водили само у атељеу.

...

У тексту о односу авангарде и тржишта Јенсен износи и један занимљив предлог у којем тврди да постоје бар два типа авангардног идентитета: приватни и јавни. Као репрезентативне примере авангардних идентитета он супроставља Пикаса и футуристе²³⁹. Пикасо, наравно, спада у приватни тип авангардног идентитета. Он је потпуно препустио галеристима и трговцима промовисање. Његова индивидуалност је остваривала добит на тржишту, а тржиште је подупирало његову индивидуалност. С друге стране, футуристи су „били све само не приватни, иако су веровали у скоро све у шта је и Пикасо тад веровао.“ У прилог томе он наводи да је Маринети једноставно платио да манифест буде објављен на насловној страници водећих дневних новина *Le Figaro*. „Маринети је схватио пре свих да се институционална структура уметности фундаментално променила. (...) Умеће и успех самопромовисања футуриста потврђује да је Маринети разумео савремено тржиште“²⁴⁰. Он је, непосредно после издавања манифеста, примио огроман број писама (како сам тврди преко десет хиљада). Иако је већи део писама био против онога што доноси манифест, реакција говори колики утицај је манифест на јавност оставио.²⁴¹

Оно што Биргер назива *институцијом уметности* у футуризму мења многе карактеристике. Мегаломанија футуриста одлази много даље од домена постојећих уметничких дисциплина и жанрова. Манифести футуриста су залазили у поље политике, кулинарства, у сферу свакодневице. Године 1915. Ђакомо Бала и Фортунато Деперо пишу манифест „Футуристичка реконструкција свемира“, у којем, иако је главна тема сликарство, на самом почетку говоре о тоталној фузији

²³⁹ В. Јенсен, 363.

²⁴⁰ Јенсен, 364.

²⁴¹ В. Perloff, 73.

која ће реконструисати универзум.²⁴²

Шта је уметност за футуристе? Како каже Џошуа Тејлор (Joshua Taylor) „Уметност је за футуристе била процес настајања, непрестано померање граница, увек кретање унапред.“²⁴³ У футуристичком схватању уметности, манифест као жанр испуњава све потребе једног изражајног средства.

Манифест као жанр одговара самој структури авангардних покрета. У много чему они подсећају на политичке партије са централизованом организацијом, редовним састанцима, маркетиншким кампањама, заједничком адресом (која у случају футуриста гласи: *Direzione del Movimento Futurista, Corso Venezia, 61 Milano*²⁴⁴). „Иза манифеста стоји организација, покрет, адреса, систем дистрибуције, не само аутор, већ руководство (authority).“²⁴⁵

На негативну страну футуристичке организације упућује Енценсбергер, називајући футуристе „doktrinarnim klanom“ који „велича слепу акцију и неприкривену силу“²⁴⁶ Зато њега не чуди то што је велики део присталица покрета 1924. године пришао фашизму.

...

Да су „dela italijanskih futurista uvek samo retorična“²⁴⁷ не крије ни вођа покрета, тврдећи да је све што има било какву вредност увек и театрално.²⁴⁸ Маринетијева изјава открива и његово схватање публике, као масе коју треба засенити, на коју треба викати, која је неосетљива, коју треба бомбардовати да би на нешто обратила пажњу.

По мишљењу Андреја Митровића, футуристима је мит важнији од стварности.²⁴⁹ И Хјартарсон говори о улози мита у футуризму позивајући се на дело Жоржа Сорела (Georges Sorel) из 1908. године *Размишљања о насиљу*

²⁴² Занимљиво је да на почетку набрајају многе претходне футуристичке манифесте и њихове циљеве, као да се поменути фузија односи и манифесте.

²⁴³ Taylor, Joshua, „Futurism: The Avant-Garde as a Way of Life“ у Hess, T. B., Ashbery, J. (ed.) *Avant-garde art*, London: Collier-Macmillan, 1967, 104.

²⁴⁴ Puchner, 72.

²⁴⁵ Исто.

²⁴⁶ B. Encensberger, 68.

²⁴⁷ Mitrović, 148.

²⁴⁸ B. Perloff, 81, мисао налазимо у манифесту *Футуристичко синтетичко позориште*.

²⁴⁹ B. Mitrović, 148.

(*Réflexions sur la violence*), у којем се могу наћи многе мисли које је Маринети једноставно преузео. „Због све веће неверице према оним теоријама које се држе мишљења да ће револуција наступити у складу са механизмом саме историје, Сорел одлучујућу улогу у револуционарном процесу приписује *свести*. Револуционарна свест није више продукт стварних историјских услова, већ вештачки конструкт заснован на револуционарским 'митовима' који дају облик реалности и служе као основа револуционарне акције.“²⁵⁰ Фасцинација Сореловим теоријама није усамљена појава међу писцима манифеста, можемо је осетити и код Виндама Луиса и Андреа Бретона. Хјартарсон фасцинацију Сорелом објашњава на следећи начин: „У Сореловој теорији авангарда види могућност да преузме битну улогу у револуционарним процесима стварајући и дистрибуирајући митове који одређују правац историје.“ Управо зато „револуционарни потенцијал уметности не огледа се више у томе да уметност приказује будуће утопије, [него] се сама уметност сматра једним од покретача историје“²⁵¹. Сорел на крају дефинише митове као историјске силе: „они нису описи ствари, већ израз воље“, што „ствара јаке везе између мита и традиционалне функције манифеста“.²⁵²

Поред Хјартарсона, улогу мита у футуристичком манифесту (и авангарди уопште) препознали су и други аутори: Марцори Перлоф, Лука Сомилџи и Розлинд Краус. Перлофова види мит као моћно средство у пропаганди покрета и каже да је Маринети постао позната фигура након дистрибуције манифеста (и мита који манифест ствара), да је његова слава последица мита.²⁵³ Сомилџи се позива на Пелегрину Даћерна (Pellegrino D'Acierno) и његове анализе првих пасуса манифеста, у којима су описане *сцене писања* које актери напуштају да би учествовали у *сценама акције*. Атмосфера *сцене писања* одише ларпурлартизмом (који треба оставити иза себе), па би стога *сцене акције* могле представљати неки нови, авангардни приступ уметности. Након тога наступа нагла промена – Маринети користи наратив који подсећа на бајке и митове. Мотив тог наратива је рођење и порекло футуризма, а улога му је да футуризам прикаже као стварно нов

²⁵⁰ Hjartarson, 183.

²⁵¹ Hjartarson, 184.

²⁵² Исто.

²⁵³ B. Perloff, 83.

и оригиналан покрет који представља апсолутни почетак, а не правац који наставља низ, који долази после неких претходних праваца.²⁵⁴ Код Розалинд Краус је мотив рођења примењен на авангарду уопште, авангарду која исто тако наглашава да нема претходника, да „почиње од нуле“²⁵⁵.

...

Маринети је, као власник аутомобила, припадао добростојећој класи која је, у односу на радничку класу, могла осетити тренутке доколице који су описани на самом почетку манифеста. На почетку манифеста он као да има потребу да коначно нешто учини, и зато описује тренутак у којем је њему, и његовим пријатељима, досадило да расправљају и теоретишу (највероватније у његовој вили у Милану), већ ускачу у аутомобиле да би их брзо возили без стварне потребе да се негде превезу.²⁵⁶ Почетак у ствари описује исту ону егзистенцијалистичку досаду и потрагу за јаким доживљајем живота коју и данашњи човек осећа кад, на пример, окушава себе у неком екстремном спорту. Мању саобраћајну несрећу описану у манифесту (која се догодила када је, како каже, безуспешно покушао да избегне бициклисте, те је слетео са пута у јарак) заиста је доживео 1908. године, надомак Милана.

Футуристи не крију своју гордост и већ у другом пасусу директно о њој говоре – како их надахњује и „шири им груди“ – да би у продужетку исте реченице себе назвали управо авангардом: „стојимо, као куле светиље или као истурене предстраже насупрот војсци непријатељских звезда које логорују у својем завичајном биваку“. „Истурене предстраже“ лако можемо схватити као авангарду, а „завичајне биваке“ као традицију.

Прве три тачке манифеста своде се на набрајање особина које ће славити уметност футуризма, а то су: опасност, одважност, бунтовност, „енергија из навике“, „луда смелост“, „агресивни покрет“, „грозничаво неспавање“, „ударац песницом“... Наведени мотиви, назовимо их условно тако, разликују се од мотива

²⁵⁴ В. Somigli, 118–122.

²⁵⁵ В. Krauss, 53.

²⁵⁶ Као и Маркс, и Маринети се на почетку манифеста користи гласом наратора. Маркус каже да *МКП* почиње као средњовековна бајка (Gothic tale), в. Marcus, 39.

уметности са краја деветнаестог века која је, по Маринетију, славила „мисаону непокретљивост“ и „дремеж“. Читалац се већ после прве три тачке манифеста могао идентификовати са новом поетиком.

Затим Маринети проглашава и слави нову лепоту – *лепоту брзине*. Чини се као да тиме несвесно подржава буржоаски концепт лепоте. Ипак, он тада није неко ко само канонизује једну нову поетику или естетичку категорију. Њега није интересовала брзина као нешто што би требало изразити у уметности, већ као појам много дубље везан за живот – брзина као парадигма времена у којем је писао манифест, парадигма модерности уопште. Штефан Цвајг (Stefan Zweig) износи занимљив поглед на „брзину“ као аспект свакодневног живота: „Још у мом најранијем детињству, кад мој отац још није навршио ни четрдесету, сећам се да га никад нисам могао видети како трчи горе-доле по степеницама ... Не само да се мислило да брзина није отмена, већ се сматрала сувишном, јер у стабилном буржоаском свету, свету безброј малих сигурности, добро утврђених са сваке стране, није се могло десити ништа неочекивано”.²⁵⁷

Активни елемент футуризма се у манифесту стално доводи у везу са агесијом, а набрајање тачака додатно појачава емоционални набој код читаоца, који кулминира слављењем борбе, рата, деструкције. У седмој тачки стоји: „Једино у борби налази се лепота. Нема ремек-дела без агресивног момента.“ Пред сам крај манифеста Маринети ће чак рећи да „уметност једино може бити насиље, свирепост“.

Проницљива реторика манифеста, која има улогу подилажења младима, много говори о циљној групи кроз коју футуризам жели да живи као покрет, и са којом жели да остварује своје циљеве. У манифестима других покрета нису постављене старосне границе – дадаиста и надреалиста може бити свако. Али у у футуризму је старосна доб веома битан аспект, и Маринети је врло јасно истиче:

„Најстарији међу нама имају тридесет година; ми можемо, дакле, најмање десет година да обављамо нашу дужност. Пошто напунимо четрдесету, нека нас млађи и храбрији баце у кош као што се бацају непотребни рукописи! Из далека они ће нам долазити у сусрет, поигравајући се у лаком ритму својих првих песама. Својим прстима извијеним као куке они ће шкрабати по ваздуху и пред вратима

²⁵⁷ Преузето из Shapiro, 24.

академија удисати добар мирис наших духова који труну, који су већ завештани катакомбама библиотека.

Међутим, нас неће бити. Они ће нас затећи у зимској ноћи негде далеко, пред мрачним хангаром, крај наших подрхтавајућих авиона; а ми ћемо управо грејати руке над ватром запаљеном од наших данашњих књига и високо ће из њих пламен лизнути увек кад захвати неку слику.²⁵⁸

Упечатљиви призори говоре о феномену који је веома присутан у модерном времену: о генерацијама које су превазиђене. Таквим призорима Маринети можда износи и своју дефиницију авангарде – као младе, препотентне и насилне, окренуте будућности. Авангарда је у суштини – младост, а старост је традиција. И не само то, авангарду као да стари не могу ни схватити, као да не могу приметити оно што је тренутно ту, што је живо и ново. Исто тако ни млади не би требало да гледају на дела старих са толико страхопоштовања:

„У ствари је дневна посета музејима, библиотекама, академијама (овим гробљима узалудних напора, овој голготи на крст набијених снова, овом регистру прекраћеног полета) за уметника исто што и продужено туторство за интелегентне младиће који се заносе својим талентом.“²⁵⁹

На неким местима Маринети као да наслућује елементе Биргерове теорије авангарде као *повратка уметности у животну праксу*, али и однос футуризма према ономе што немачки теоретичар назива *институцијом уметности*:

„Дивити се старој слици значи утросити своју осетилност на урну са пепелом, уместо што бисмо ову бацили далеко пред себе снажним покретом који црпе из обиља и који је активан. Жели ли се утросити најбоље снаге на тај начин што ћемо се дивити ономе што је прошло, да бисмо у потпуности били исцрпљени, ослабљени?“²⁶⁰

Пухнер сумира идеје из футуристичког манифеста, у којем се одбацује прошлост уопште, прошлост као таква, а насупрот њој се не предлаже неки вид будућности већ „будућност као таква: футуризам“²⁶¹.

²⁵⁸ Вучковић, 55.

²⁵⁹ Вучковић, 54.

²⁶⁰ Исто.

²⁶¹ Puchner, 75.

Цара, Дада и манифест

Као и за Маринетија, тако и за писца најважнијих дадаистичких манифеста можемо рећи да су најважнији његови текстови управо манифести. Схватање уметности и њене дистрибуције дадаисти су великим делом преузели од футуриста. Цара је тај који је, када је заузео место које је у покрету припадало Хугу Балзу, преусмерио пажњу са кабареа на манифест и „поново поставио комерцијалну авангардну естетику коју су Бал и Хегинс одбацили, тако што су одбијали да се понашају као уметници“, припремајући тиме пут „интернационалној дистрибуцији и промоцији Даде“²⁶². Он је врло брзо почео и преписку са већим бројем француских уметника, између осталих и са Бретоном.

Право име Тристана Царе је Самјуел Розенсток (Samuel Rosenstock), а познати псеудоним је игра речи са неколико значења (на француском: *Triste Âne Tzara* – „жалосни магарац Цара“; на румунском: *trist în țară* – „тужан у држави“). Студирао је филозофију, а у периоду писања манифеста „забављао се карикирањем хегеловске мисли“²⁶³. Често је истицао значај *воље*, чиме је, по Хјартарсону, директно указивао на важну улогу манифеста у авангарди.

Кабаре Волтер представља почетак дадаизма, то је и првобитни назив групе уметника пристиглих из разних земаља у Цирих²⁶⁴, идеално место за будуће дадаистичке подухвате – град пун странаца, многобројних часописа, слободе говора. Намера групе била је да у простору кафане организују уметничке вечери, али и да, како сазнајемо од Пухнера (146), власнику кафане поправе промет (што се у почетку заиста и догодило) тако што ће отворити један, како су га у огласу сами дефинисали, „центар за уметничку забаву“. О кафанама смо говорили у контексту јавне сфере и јавног мњења, и о томе колико су оне погодне за објављивање нових идеја. У случају *Кабареа Волтер* простор кафане ће служити као изложбени, позоришни, простор за рецитовање песама и објављивање манифеста и све друге акције којим је требало *забавити* уметничку публику. Зато је тешко поставити оквире покрету чија организација, по речима Беара и Карасуа, представља „слику и прилику контра-установе“ и који је „црпао снагу из

²⁶² Jensen, 365.

²⁶³ Беар–Карасу, 161.

²⁶⁴ Занимљиво је да међу дадаистима није било Швајцараца.

еластичности своје организације²⁶⁵. Можда је томе узрок нихилизам, који је у сржи Даде, и за који Пођоли каже да не представља само естетички став, већ је „totalitaran, integralan i metafizičan“²⁶⁶.

Дада није признавала границе између уметничких жанрова, што је као покрет чини сличном са манифестом као жанром: „Дада неће ништа, осим да манифестује своје постојање.“²⁶⁷ Најекстремнији чин манифестовања слободе је Бадерово прекидање мисе, када је самозвани *Принц Даде* поручивао верницима да само Дада може спасити свет.

Крај Даде је, за дисертацију чији су предмет манифести, важан тренутак највише због тога што је наступио заједно са појавом *Првог манифеста надреализма*, који служи двоструком циљу. Бретон је пре објаве манифеста био незадовољан Цариним акцијама, оптуживао га је да постаје монотон, и да се публика већ навикла на Дадине акције. Сукоби са Царом, који ће кулминирати око 1920. године, били су добрим делом лични сукоби, иако ће их Бретон неуверљиво представљати као „пословне“. Не само Цара, већ и Дада заједно са њим, полако силази са уметничке сцене авангарде почетком двадесетих година. Он ће наставити да пише, али, као што је Розенберг рекао за Сезана да *није авангардан, али да кубизам јесте*, тако се може рећи и да је једино Дада могла бити авангардна, али не и Цара као појединац.

...

У погледу жанра, чини се да манифести Даде одступају од осталих манифеста авангардних покрета, на исти начин на који и сама Дада од њих одступа (по концепцији, циљевима, организацији, улози појединаца...). За разлику од футуризма и надреализма, Дада не придаје велику пажњу неком посебном манифесту, који би се могао схватити као *Утемељење Даде* или *Први манифест Даде*, што Пухнер објашњава жељом дадаиста да стално понављају процес манифестовања и објављивања.²⁶⁸ Он сматра да је и однос према манифесту оно

²⁶⁵ Беар, Карасу, 167–168.

²⁶⁶ Podoli, 96.

²⁶⁷ Беар, Карасу, 88.

²⁶⁸ В. Puchner, 158.

што Даду разликује од наведених праваца. Неки дадаистички манифести отворено тврде да и нису манифести, пародирајући тиме своју функцију. Маринети никада није оволико експериментисао са формом манифеста, држао се у оквирима жанра. За Цару, напротив, жанр не представља нешто недодирљиво, и он ће, у тексту самог манифеста, испробавати његове могућности, одлазећи некада толико далеко да манифест коначно остаје без јасне поруке.

...

Манифест Даде 1918. почиње порицањем било какве важности Даде, које прати упутство за писање манифеста. Читалац би тиме могао бити само још више збуњен, посебно крајем првог пасуса, који гласи: „Pišem ovaj manifest da pokažem kako se istodobno mogu obavljati najproturječnije akcije u jednom jedinom svježem dahu; ja sam protiv akcije a za stalno proturječje, ali sam i za tvrdnju. Nisam ni za ni protiv i ne želim nikome objašnjavati zašto mrzim zdrav razum.“²⁶⁹ У делу манифеста који носи наслов *Дада не значи ништа*, налазимо много веће порицање – порицање лепоте. Цара објављује да је лепота мртва, да уметничко дело не може бити објективно лепо, и да је зато и критика „бескорисна“, односно да постоји само субјективна критика. Позиција покрета је, после ових редова, јасно утврђена.

У авангардним манифестима, као што су футуристички и надреалистички, као обавезан део налазимо *причу о рођењу*, наратив (или дискурс) на који је указала и Розалинд Краус, илуструјући га управо делом из футуристичког манифеста.²⁷⁰ Она анализира оригиналност, као тему унутар авангарде. Потребу да се буде оригиналан Краусова доводи у везу са параболом о „апсолутном самостварању“ (*absolute self-creation*) која се користи и у манифестима.

У Царином манифесту није описан неки посебан тренутак у којем се рађа Дада, али стоји да се родила „iz potrebe za neovisnošću, iz nepovjerenja prema zajedništvu“²⁷¹, након чега писац почиње да се обраћа читаоцима у првом лицу множине – што није нимало случајно – јер му је сада потребна снага коју она поседује. Посебно зато што ће сада изнети и ставове о покретима који претходе

²⁶⁹ De Micheli, 195.

²⁷⁰ B. Krauss, 53.

²⁷¹ De Micheli, 196.

Деди, и у односу на које је Дада супериорна: „Они који су с нама нека задрже своју слободу. Ми не признајемо никакве теорије. Доста с кубистичким и футуристичким академijама, лабораторијима формалних идеја. Зар уметност служи згртанју новца и ласканју љубазним бурџујима? Риме усклађују свој звон с монетом, а музикалност клизи низ линију трбуха виђеног из профила. Све групе уметника завршиле су у тој bancи, премда су јахале на различитим репaticама. Ради се о вратима отвореним могућности да се завали у меке јастуке и за добар стол.“²⁷²

Цара критикује реификацију уметности, процес против којег ће се побунити већина уметничких праваца двадесетог века. На идеолошку сличност са појединим ставовима из Марксовог манифеста Цара надовезује још једну – као што Маркс интерпретира историју, тако и Цара прави оштру ревизију кубизма и футуризма банализујући их: „Кубизам се родио из једноставног начина да се изнова promotри предмет: Сézanne је сликао šalicу двадесет центиметара испод разине својих очiju, кубисти су је гледали из вишег учинивши нјезин облик сложенijим уз помоћ okomitог пресека што га спретно постављају уз нју. (...) Футуризам ту исту šalicу види у покренутом низу предметâ, којему злобно додаје понеку silnicу.“²⁷³

Настављајући у том духу, аутор манифеста одређује уметничко дело као „бескорисно“ и у наставку каже да је, у том случају, много боље да оно „bareм буде чудовиште које ће уплашити робовске дуhове а не нешто слаткасто што ће служити као украс благоваonicама оних животиња у грађанском одијелу које тако добро илустрирају ову туђну bajку о човјечанству.“²⁷⁴ Писац очекује од уметничког дела исто оно што се очекује и од манифеста – да запрепасти адресанта, да га не остави равнодушним, да му пољуља ставове о вредностима, да га, у неком смислу, уплаши.

Следи духовита похвала релативизму (како релативизму у филозофији, тако и у уметности), која кулминира противљењу било каквом могућем систему, и која је све до данас остало актуелна, примењива можда и за времена која долазе:

„Филозофија, то је питање: с које стране ваља почети гледати живот, бога, идеју и све друго. Све што се види лажно је. Не вјерујем да је релативни резултат ваљнији од избора између колача и трешања на крају ручка. Наћин да се hitно види другу страну неке ствари

²⁷² De Micheli, 196–197.

²⁷³ De Micheli, 197.

²⁷⁴ Исто.

da bi se indirektno nametnulo vlastito mišljenje naziva se dijalektikom, to jest trgovanje duhom prženih krumpira uz koje se pleše ples metode.

Kad vičem:

IDEAL IDEAL IDEAL

spoznaja, spoznaja, spoznaja,

bumbum, bumbum, bumbum,

dostatnom preciznošću registriram napredak, zakon, moral i sva druga lijepa svojstva o kojima su tolike pametne osobe raspravljale u tolikim knjigama da bi, na koncu, priznali kako je svatko, na isti način, samo plesao u ritmu vlastitog osobnog bumbum i da je savršeno u pravu s aspekta toga bumbum (. . .)

Ako su svi u pravu i ako su sve pilule Pink pilule, pokušajmo ne biti u pravu. Općenito se misli da se može racionalno, mišljenjem objasniti ono što se piše. Sve je to relativno. Misao je lijepa stvar za filozofiju, ali je relativna. Psihoanaliza je pogibeljna bolest, ona uspavljuje čovjekove protuzbiljske tendencije i buržoaziju čini sustavom. Nema konačne Istine. Dijalektika je zabavan stroj koji nas je na prilično banalan način doveo do mišljenja do kojih bismo bili u svakom slučaju došli.²⁷⁵

У већини авангардних манифеста природа уметности се проблематизује, о њој се расправља као у неком филозофско-естетичком тексту. У Царином налазимо изјаве као што су „proглаšavamo umjetnost jedinom osnovom sporazumijevanja“ (199), сазнајемо да је уметност „privatna stvar“ и да се уметник „нјоме бави за себе сама“ (199). У манифесту Даде, као и у манифестима других покрета, препознаћемо лако опште идеје авангарде – ратоборност, критику традиције, критику институција, прекид са прошлошћу: „Ваља обавити велик, разоран, негативан посао. Помести, очистити.“ (200)

У делу који носи наслов *Дадаистичко гађење* читалац закључује да Дада обухвата најразличитије ставове и праксе, да њена средства могу бити „сви предмети“, да она „укида“ толико тога, да је она „слобода“. На самом крају пасуса пише да је Дада – „ЖИВОТ“.

Манифест о слабој и о горкој љубави садржи неколико делова означених римским бројевима, у којима Цара проблематизује манифест као жанр. У другој „глави“ стоји: „Manifest je objava cijelom svijetu u kojoj se samo želi otkriti sredstvo

²⁷⁵ De Micheli, 198.

da se smjesta izliječi politički, astronomski, umjetnički, parlamentarni, poljoprivredni i književni sifilis.“ (202) У осмој, која носи наслов „ДА НАПИШЕТЕ ДАДАИСТИЧКУ ПЈЕСМУ“, Цара пародира смисао манифеста у авангарди, изједначавајући жанр са упутством за употребу:

„Uzмите novine,

Uzмите škare

Odaberite u novinama članak koji je dugačak koliko

je dugačka vaša pjesma koju želite napisati.

Izrežite članak.

Potom pažljivo izrežite svaku pojedinu riječ članka

i sve riječi stavite u vrećicu.

Nježno protresite.

Izvlačite riječ za riječju, raspoređujući ih redom kako ih izvlačite.

Pažljivo ih preprišite. (. . .)²⁷⁶

...

Манифести се често завршавају позивом на акцију, саопштеним идеалистичким тоном, реториком која распламсава емоције. Сетимо се краја *МКП*, али и усхићења на крају Маринетијевог манифеста:

„Погледајте нас! Ми нисмо изгубили дах... Наше срце ни најмање није исцрпљено! Јер ми се хранимо ватром, мржњом, брзином!... То вас чуди? Да, зато што се чак не сећате да сте живели. Стојећи на врху света још једном бацамо наш изазов у сусрет звездама!

Ваше примедбе? Доста, доста! Разуме се! Ми веома добро знамо шта нам потврђује наша лепа варљива интелигенција. – Ми смо само, каже она, инкарнација и продужење наших предака. – Можда! Што се мене тиче!... А шта?... Међутим, ми не желимо да схватимо.

Немојте се главом шалити да поновите ове дрске речи! Горе главу! То је боље!

Стојећи на врху света још једном бацамо наш изазов у сусрет звездама!²⁷⁷

²⁷⁶ De Micheli, 205.

Манифест Даде 1918. не завршава се тако свечано. Цара бира другачије средство. Он понавља реч „урлам“ скоро сто педесет пута. Да ли то чини зато што схвата да је немогуће бити дадаист *сто посто*?

Бретон, надреализам и манифест

Не само да је сваки аутор имао своје схватање авангарде, већ је сваки од њих имао и своје схватање манифеста. Са Бретоном манифест поново добија тоталитарни тон, као и код модела репрезентативне јавности²⁷⁸. Манифест поново постаје средство у рукама онога ко поседује власт.

Бретон је студирао медицину и психијатрију. Током Првог светског рата, у којем је служио као лекар, стећи ће искуства која ће бити од пресудног значаја у стварању надреализма, иако ће исте утицаје покушавати да сакрије. Тада је озбиљно размишљао да одустане од песништва и да се посвети психијатрији. Бретона зато можемо видети као некога коме можда књижевност и није на првом месту, већ пре изналажење новог приступа књижевности, или стваралаштву уопште. Он ће заиста и тврдити да је надреализам *метод* у ширем смислу, а не само уметнички правац.

Свој метод он ће представити јавности у делу *Магнетна поља*, али ће бити револтиран јер ће се књижевна сцена оглушити о његову нову поетику: „Одмах после објављивања *Les Champs magnetiques*, људи су наставили да пишу песме и романе као да се ништа није догодило“²⁷⁹. *Les Champs magnetiques* су објављени 1920. године. Четири године касније Бретон ће посегнути за другим жанром.

Године 1925. надреализам се окреће политици. Бретон ће 1927. постати члан Комунистичке партије Француске, из које ће бити исључен 1933. Године 1938. прихватиће понуду француске владе да иде у Мексико као изасланик за културу, где ће се срести са Троцким. У наведеним ситуацијама лако можемо замислити и Маринетија. Обојица су личности које сматрају да улога уметника у

²⁷⁷ Вучковић, 55–56.

²⁷⁸ В. 29.

²⁷⁹ Julien Gracq, „Le surrealisme et la litterature contemporaine“, *Oeuvres completes*, La Pleiade, vol. 1 (Paris 1989), 1012.) преузето из: Becker, Annette, „The Avant-Garde, Madness and the Great War“, *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, No. 1, Jan., 2000, 71–84.

друштву мора бити активна, да уметник мора да даје одговоре на актуелна друштвена питања. Такође, и један и други схватају моћ институција и желе моћ у институцијама. Ако надреализам схватимо као институцију, разумећемо лакше зашто је Бретон организовао суђења уметницима са којима се није слагао у ставовима, зашто их је сматрао издајницима и говорио да им треба судити „sa čitavim onim aparatom kome građanska pravda pribegava u takvim prilikama.“²⁸⁰ Марино види Бретона као „увек спремног да екскомуницира не само противнике него и сопствене непослушне присталице, индивидуалисте“, и назива га „шефом секте“²⁸¹. Бретон ће организovati покрет не само као секту или партију, већ управо као институцију. Један од органа надреализма био је и тзв. *Биро за надреалистичка истраживања*, који је имао и своје просторије у улици Гренел бр. 15.²⁸²

Институционалну страну надреализма појачава и горепоменуто Бретоново схватање манифеста. Анализирајући Бретонове поступке, Пухнер каже да он схвата манифест као инструмент којим је могуће контролисати покрет, па је зато и инсистирао на ауторству. Бретон је успео да одржи надреализам толико дуго у животу управо зато што је манифест користио на *инструменталан* начин, али и због тога што је инсистирао на централизацији покрета, чије је седиште морало бити у Паризу.²⁸³

Улога Бретона у надреализму је толико велика да се може довести у питање колико је у ствари надреализам заједничка идеја једне групе. Сложићемо се делимично са Енценсбергером кад каже да је надреализам „od роџетка bio kolektivni poduhvat, koji je raspolagao formulisanom doktrinom“²⁸⁴ али уз исправку да је надреализам „колективни подухват“ тек као последица Бретонове доминантне личности, и манифеста којим га установљује.

...

Организација надреализма, као једног метода и једне широко примењиве

²⁸⁰ В. Nado, 42.

²⁸¹ Марино, *АТИП*, 83–84.

²⁸² В. Надо, 76.

²⁸³ В. Puchner, 184-187.

²⁸⁴ Encensberger, 69.

праксе, поставља манифест у раван са свим осталим праксама (међу којима се налазе и уметничке). Бењамин, у есеју о надреализму, каже: „онај ко је shvatio da u tekstovima toga kruga nije u pitanju književnost nego nešto drugo: manifestacija, parola, dokument, blef, ako hoćemo – falsifikat, sve samo ne književnost, time ujedno zna da je ovde bukvalno reč o iskustvima, a ne o teorijama, i još manje o maštarijama.“²⁸⁵ Бењамин је још тада јасно видео да се положај уметности и њен однос према осталим активностима унутар неког покрета прилично изменио. Надо ће у својој студији о надреализму рећи: „Nadrealizam se ne piše i ne slika, on se živi, i svi su oni apostoli jedne nove religije“²⁸⁶.

Мишљење Стромове надовезује се на поменуто схватање. Анализирајући случај надреализма, она ставља акценат на процес, а не на резултат. Напад који су надреалисти извршили на владајуће културне вредности спроведен је истим оним стратегијама којима се служе и веома моћне организације²⁸⁷. Развијајући ту мисао, она каже да се „надреалистичке тактике могу посматрати и као покушај изградње једне, релативно кохерентне, супкултуре (субдискурса), која је конструисана искључиво коришћењем установљених стратегија примењених у стварању једне културе (или дискурса)“²⁸⁸ Стромова у стратегије сврстава: издавање часописа, објављивање манифеста, „писање историје“, писање речничких и енциклопедијских дефиниција, уметничке праксе, изложбе, отварање бироа за надреалистичка истраживања итд.

Слични погледи на надреализам измамили су од Енценсбергера тврдњу која, поред тога што се односи и на апорије авангардних покрета, показује да је Енценсбергер ипак имао веома високо мишљење о организацији надреализма као покрета: „U poređenju s njim sve ranije i kasnije grupacije deluju siromašno, amaterski i neartikulirano. Nadrealizam je paradigma, savršeni model svih avangardističkih pokreta. On je jednom za svagda do kraja formulirao njihove mogućnosti i ograničenja i razvio sve aporije što se u tim pokretima skrivaju.“²⁸⁹

²⁸⁵ Benjamin, 260.

²⁸⁶ Nada, 91.

²⁸⁷ B. Strom, 42, Стромова наводи као примере Француску комунистичку партију и Католичку цркву.

²⁸⁸ Strom, 46.

²⁸⁹ Encensberger, 69.

На почетку *Првог манифеста надреализма* савремени човек је приказан као немоћан, спутан конвенцијама и условима које му намеће друштво. Али Бретон овде износи и могућност да се све ове стеге превазиђу: „Међу толико немилости које наслеђујемо, морамо итекако признати да нам је остављена **највећа слобода** духа.“²⁹⁰ Следи похвала лудилу, коју прати критика романа, као жанра који представља отелотворење реалистичног става. Реалистични став се Бретону чини „непријатељским“, он га се „грози“ јер је „саčinjen od osrednjosti, mržnje i plitke naduvenosti. Он рађа данас те смешне књиге, увредљиве позоришне комаде. Nепrestано се učvršćuje u novinama, i угрожава науку, уметност, трудећи се да ласка јавном мнијенју у његовим најнижим склоностима; јасноћа се своди на глупост, pseћи живот.“²⁹¹ Бретон ће дозволити себи да у манифест укључи одломак из *Злочина и казне*, илуструјући њиме ништавност описа.

Ритам почетног дела манифеста разбиће изненада сасвим издвојена реченица која, као пасус за себе, ствара паузу којом Бретон сигурно жели нешто да нагласи: „Охо, dotičem se психологије, ствари са којом ми ни на pamet не pada да се šalim.“²⁹² У наставку, писац признаје ауторитет психологије, и недвосмислено указује на значај Фројдових открића, не изостављајући сан, као неопходан надреализму исто онолико колико и јава: „Ја верујем у будуће разреšenje тih двају stanja, prividно толико противуречних, stanja сна и jаве, u неку vrсту апсолутне стварности, **nadrealности**, ако се тако може рећи.“²⁹³

Као и код претходна два анализирана манифеста, и у Бретоновом налазимо интерпретацију историје у форми дугачке листе оних личности које надреалисти сматрају својим претечама, али и неизбежне ставове о лепоти²⁹⁴. Тако је и надреалистичка лепота нешто што треба институционализовати, учинити категоријом коју су једино дадаисти покушали да превазиђу објављујући њену смрт. Институционализација лепог у манифестима је још једна од њихових апорија.

²⁹⁰ Breton, 18.

²⁹¹ Breton, 19–20.

²⁹² Breton, 21.

²⁹³ Breton, 26.

²⁹⁴ Исто, „čudesно je uvek lepo, čak je čudesно i једино lepo“.

Бретон, такође, не пропушта прилику да својим читаоцима исприча причу о рођењу надреализма. Он рођење надреализма описује као тренутак откривења. За разлику од Маринетијеве приче, у којој поред самог Маринетија осећамо присуство других особа, у Бретоновом манифесту овај одлучујући догађај има исувише личан тон:

„Једне већери, dakle, pre no što sam zaspaо, razabraо sam, toliko jasno naglašenu, da je bilo nemoguće promeniti i jednu reč, ali ipak oslobođenu шума svakog glasa, jednu dosta чудnu rečenicu, koja je dopirala do mene ne noseći traga o zbivanjima, u koja sam, po priznanju moje svesti, bio umešan u tom trenutku, rečenicu koja mi se učinila upornom, rečenicu, usuđujem se da kažem, koja je **lupala u okno**. Brzo sam je shvatio i spremio se da pređem preko nje kad me njen organski karakter zadrža. U istinu, ta me je rečenica чудila; nisam je nažalost zapamtio do danas, bilo je to nešto kao: □Postoji jedan човек presečen nadvoje prozorom□, ali u to nije moglo biti sumnje, pošto ju je pratila slaba vizuelna predstava²⁹⁵ jednog човека koji korača, presečen po sredini prozorom pod pravim uglom sa osovinom njegovog tela. Nesumnjivo bilo je to jednostavno ispravljanje u prostoru човека koji стоји nagnut na prozoru. Međutim, kako je taj prozor sledio pomeranje човека, shvatio sam da sam imao posla sa slikom dosta retkog tipa i ubrzo jedino sam mislio kako da je uključim u svoj materijal pesničke konstrukcije. Samo što sam joj ukazao to poverenje a ona međutim ustupi mesto gotovo neprekidnom nizu rečenica koje su me ne manje iznenađivale i ostavljale pod utiskom takve proizvoljnosti da mi se моć vladanja nad samim sobom učinila iluzornom, i da sam mislio jedino kako da dokrajčim taj neprekidni spor koji se vodio u meni.²⁹⁶

Makoliko da sam bio obuzet Frojdom u to vreme i upoznat sa njegovim metodama ispitivanja za koje sam imao nešto malo prilike da ih primenim na bolesnicima za vreme rata, odlučio sam da dobijem od sebe ono što se pokušava da dobije od njih, recimo jedan monolog izgovoren što je moguće brže, o čemu kritički duh

²⁹⁵ Бретон додаје и фусноту следећег садржаја:

„Da sam slikar, ta bi vizuelna predstava, nesumnjivo, kod mene, prevagnula nad drugom. Sigurno su moje predispozicije odlučile o tome.

Od tog dana mi se dešavalo da voljno usredsredim svoju pažnju na slične pojave i znam da one po jasnoći nimalo ne zaostaju iza auditivnih fenomena. (...)“

²⁹⁶ у овој фусноти Бретон наставља истим тоном, износећи поново појединости о себи:

„Knut Hamsun stavlja u zavisnost od **gladi** tu vrstu otkrovenja kome sam podlegao, i možda ne greši. (Činjenica je da ja u to vreme nisam jeo svakog dana). (...)“

subjekta ne daje nikakve sudove, koji se ne opterećuje, uostalom, nikakvim uzdržavanjem i koji je što je moguće približniji **govorenoj misli**.“ (32–33)

У наведеном одломку Бретон употребљава неколико фуснота, којима се ограђује од претходника (Маринети и Цара их сигурно никад не би употребили у својим манифестима).²⁹⁷

Личан тон, који осетимо у параболи о рођењу, кулминира у дефиницији надреализма, која је дата у форми енциклопедијске одреднице. Бретон се поиграва временом јер на крају „енциклопедијске одреднице“ набраја оне који су се *бавили* надреализмом, постављајући читаоца у будућност. Такође, одредници претходи помало надмен став – Бретон, пре него што ће изнети дефиницију надреализма, каже: „Ја га, dakle, дефинишем једном за свегда“, после чега следи најчешће цитиран део из надреалистичког манифеста:

„NADREALIZAM, (m) Čist psihički automatizam kojim se želi da izrazi, bilo usmeno, bilo pismeno, bilo na makoji drugi način, stvarno delovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije.

ENCIKL. FILOZ. Nadrealizam se zasniva na verovanju u višu realnost izvesnih oblika asocijacija zanemarenih do njega, u svemoć sna, u nezainteresovanu igru misli. On teži da definitivno uništi sve ostale psihičke mehanizme i da ih zameni u razrešavanju glavnih problema života. Bavili su se apsolutnlm NADREALIZMOM G. G. Aragon, Baron, Boafar, Breton, Kariv, Krevel, Deltej, Desnos, Elijar, Žerar, Lembur, Malkin, Moriz, Navil, Nol, Pere, Pikon, Supo, Vitrak.“²⁹⁸

У последњем пасусу тешко је одредити позицију из које се Бретон обраћа својим читаоцима. Његова обраћања су час у првом лицу једнине, а одмах затим у првом лицу множине: „Nadrealizam, onakav kakvim ga ja vidim, dovoljno naglašava naš apsolutni **nekomformizam** (...) Ovaj svet je samo vrlo relativno malo po meri misli i slučajevi te vrste su samo do danas najznačajnije epizode jednog rata za nezavisnost u kome se ja dičim da učestvujem. Nadrealizam je □nevidljivi zvuk□ koji će nam omogućiti da jednog dana pobedimo svoje protivnike.“²⁹⁹

Последње реченице манифеста одзвањају истим оним победничким,

²⁹⁷ B. Puchner, 191.

²⁹⁸ Breton, 36.

²⁹⁹ Breton, 52–53.

занесењачким тоном, који чујемо и када читамо *МКП*, или *Утемељење и манифест футуризма*:

„□Ne drhtiš više, skeletu□. Ovog leta ruže su Plave, šume od stakla. Zemlja obučena u svoje zelenilo isto me toliko malo uzbuđuje koliko i neki vampir. Živeti i prestati živeti su imaginarna rešenja. Postojano je na drugom mestu.“³⁰⁰

³⁰⁰ Breton, 53.

Оквири жанра

У оквиру историје уметности манифестом неке стилске формације може се сматрати текст који има намеру да објави раскид са претходним стилем, или да објави нови, или да учини и једно и друго. Видећемо да улогу манифеста у историји уметности може да има и уметничко дело (најчешће слика), а понекад нећемо моћи да анализирамо само текст манифеста, већ и начин на који је он предат примаоцу. Оно што би могло бити обједињујуће за све облике у којима се жанр јавља је особина коју бисмо, у недостатку бољег термина, могли назвати „манифестност“, чему су прибегли и други аутори који су анализирали манифесте.

Моћ говора

„...док се *обраћају* узбуђеној публици сви манифести теже и да је *позивају*.“³⁰¹

Реторика је вештина коришћења језика у циљу уверавања и подстицања слушаоца на акцију помоћу аргумената. Поред граматике и дијалектике, представља једну од три античке вештине говора. У западним системима образовања присутна је од антике па до деветнаестог века, а савремена реторика, која се јавља у двадесетом веку, истражује међуљудске дискурсе (најчешће у области маркетинга). Реторика се често повезује са демократским друштвима и слободом говора, иако ће у двадесетом веку имати и негативну конотацију (у служби скривања истине, или ће се доводити у везу са демагогијом). Када говоримо о реторички у манифестима, мислимо на оне аспекте који имају функцију привлачења пажње, који утичу на емоције читаоца (стилским фигурама, наративом), у којима се износе аргументи (објективни, статистички, логични) и у којима се наводе примери (најчешће историјски).

³⁰¹ Lyon, 28, „...all manifestoes aim to *invoke* even as they *address* charged audiences.“

Паиви Мехтонен (Paivi Mehtonen) мисли да су манифести управо зато толико реторични јер су године њихове експанзије – друга и трећа деценија двадесетог века – биле године антиреторике, и да је у том периоду реторика, као грана хуманистичке мисли, постала толико непопуларна да је у својој најконвенционалнијој форми била веома корисна антагонистичким књижевним покретима: „Традиционалне говорничке форме (speech forms) као што су беседа, судски или свечани говор, предавање, или слово дотеране су и прилагођене за потребе пропаганде, пародирања и преувеличавања. (...) Један од начина на који се могу критиковати традиционални центри реторичке моћи – као што је црква, правосуђе, академија, и друге образовне институције – је да се њихове говорне форме прилагоде новим потребама.“³⁰²

Једно од средстава убеђивања је и честа употреба личне заменице првог лица множине „ми“, јер манифест се обраћа истомишљеницима и говори у њихово име. Увлачећи унутар свог програма читаоце, који су увек и потенцијалне присталице, манифест их ставља у позицију сукоба са страном коју и он сам напада. Вештом употребом реторичких средстава читалац се идентификује са идејама манифеста, или се проналази у групи против које је манифест упућен.³⁰³ Циљ манифеста и јесте да након читања остану само две могућности: „за“ или „против“. Како каже Лајонова: „’ми’ манифеста је у суштини конструкција која колонизује. Манифести, који полажу право на мноштво гласова, често могу бити дело једне или две особе, или могу говорити у име већине чији ауторитет још нису стекли. То су очигледне предности говорне позиције која је у најбољем случају тек несигурна интеграција. (...) ’ми’, које потписује неколицина, али које је наводно подржано од многих, стиче снагу углавном својом неодређеношћу.“³⁰⁴ Као најбољи пример Лајонова наводи крај *МКП*, којим се циљна група јасно позива на акцију, и где су сукобљене стране јасно одређене и позициониране.

...

³⁰² B. Mehtonen, Paivi, „The Rhetoric Against Rhetoric: The Avant-garde Manifesto“, *New Chapters In The History Of Rhetoric*, Pernot, Laurent (edit.), Koninklijke Brill NV, Leiden and Boston 2009, 312-313.

³⁰³ B. Lyon, 24.

³⁰⁴ Lyon, 26.

У тексту под називом „Проблем говорних жанрова“³⁰⁵ Бахтин тврди да жанрови постоје не само у књижевности, већ пре свега у комуникацији, и да сам избор говорног жанра говори много о садржају исказа. Такозвана *говорна воља* на тај начин сама намеће жанр којим ће пренети поруку.³⁰⁶ Ако ту мисао применимо на литерарне жанрове, можемо извести закључак по ком писци манифеста бирају тај жанр управо због тога што ће њиме најбоље пренети своју *говорну вољу*. Ако се питамо зашто бирају баш манифест, зашто не неку другу форму, одговор ћемо пронаћи у историји манифеста, историји кроз коју је градио посебан статус: од жанра који су користили моћници да саопште своју вољу, до жанра који је преузет од оних који се боре против моћника.

Бахтин даље посвећује пажњу исказима и каже да је њихова суштинска особина то што су упућени некоме, што су *адресирани*.³⁰⁷ Објекат који учествује у процесу комуникације, адресант, може бити било ко: учесник у свакодневном дијалогу, специјалиста у неком пољу, публика у сваком смислу, етничка група, савременици, истомишљеници, противници, подређени, надређени, као што може бити и неко потпуно неодређен (у случају, на пример, монолога емотивне садржине). У истраживању манифеста следећа Бахтинова мисао може бити врло корисна: „Композиција и, поготово, стил исказа зависе од тога коме је исказ упућен, од тога како онај који говори (или пише) схвата и замишља своје адресанте, и колико је јак њихов утицај на исказ. Сваки говорни жанр (...) има своју типичну концепцију адресанта, која га дефинише као жанр (...) Питање концепта адресанта у говору (онако како га говорник или писац разуме и како га замишља) је од огромног значаја за историју књижевности. Свака епоха, сваки књижевни правац и књижевно-уметнички стил, сваки књижевни жанр у оквиру епохе или правца, окарактерисан је посебним концептом адресанта књижевног дела, посебним схватањем читаоца, слушаоца, публике или људи.“³⁰⁸ Надовезујући се на Бахтиново запажање, закључујемо да време у којем се догодила експанзија манифеста говори много и о адресантима тог времена.

³⁰⁵ Bakhtin, Mikhail, „The Problem of Speech Genres“, *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press 1986, 60–102.

³⁰⁶ Bakhtin, 78, „The speaker’s speech will is manifested primarily in the choice of a particular speech genre.“

³⁰⁷ B. Bakhtin, 95.

³⁰⁸ Bakhtin, 95, 98.

Пухнер, у поглављу под називом „Акција, говор, театар“ (84), посматра футуристичке и фашистичке нападе на интелектуалце и институције из угла Сорелове доктрине, у којој се акценат ставља на саму акцију, чин, дело. Фашисти су више вредновали говорну реч од писане јер су у њој видели више акције. Маринети примењује сличан приступ „усмеравајући манифест ка жанру који је декламован на сцени. Многи футуристички манифести су прво извођени а тек после штампани, а чак и кад се само појаве у штампаној форми њихов изглед (layout) покушава да сугерише изговорену реч, или викање.“³⁰⁹ Проширујући схватање манифеста, Маринети предлаже да цело тело треба да буде укључено у декламацију. Довољно је чути снимке Маринетија како „рецитује“ своје песме да бисмо замислили са каквим је тек жаром проповедао футуризам „изводећи“ своје манифесте.³¹⁰ У дадаистичким вечерима биће то честа пракса. Занимљиво је споменути и то да последњи од пет основних беседничких поступака из античких приручника о реторици, саветује да држање говора треба да буде праћено мимиком и гестовима.

...

У појединим тренуцима реч може значити и дело – у свечаним тренуцима, какви су венчања, крштења и заклетве, изговорена реч не претходи акцији, већ значи акцију.³¹¹ У приватној сфери, изговарање молитве или писање неких важних одлука у дневник, на пример, има снагу догађаја за онога ко то чини.³¹² Писци манифеста добро разумеју енергију коју реч носи. Маркс каже: „Увелико је време да комунисти пред целим светом отворено изложе своја схватања, своје циљеве, своје тежње, те да приче о бауку комунизма противставе манифест саме партије.“³¹³ А у футуристичком манифесту Маринети пише: „Овај пламени, циновски манифест којим данас стварамо футуризам објављујемо у Италији зато што желимо да ослободимо Италију њене рак-ране: професора, археолога,

³⁰⁹ Puchner, 87.

³¹⁰ В. слику 1, на страни 136.

³¹¹ В. Puchner, 23. Аутор се позива на дело Остина (J. L. Austin) *How to Do Things with Words*, у којем се разматра однос речи и дела, говора и акције.

³¹² Главном јунаку Орвеловог романа *1984*, Винстону Смиту, сам чин писања на папир реченице „Мрзим Великог Брата“ даје осећај слободе.

³¹³ Marks, Engels, 29, курзив В. Д.

чичерона и антиквара.³¹⁴ Оба аутора доводе манифест у директну везу са стварном акцијом.

Позивајући се на Хана Ерлихера (Hanno Ehrlicher), Хјартарсон каже да се промена у историји жанра (у периоду кад он улази у праксе авангарде) састоји у схватању манифеста не као средства за прокламовање радикално новог, већ као „догађаја новог“ . Тако „жанр почива на 'естетској вољи за моћ' која више не жели само да растумачи публици своје фантазије, већ да их помоћу активизма оствари, што представља промену у схватању естетског манифеста као секундарног средства“³¹⁵. У продужетку Хјартарсон износи кључну мисао за аспект манифеста који је кључан у дисертацији: „Променом историјског догађаја, који је традиционално објављиван у политичким манифестима, у поетички, историјске авангарде одређују сам језик као покретачку снагу историје (...) манифест је истовремено објава и извршење своје револуционарне акције.“³¹⁶ Реч – у јавној сфери, у контексту, у тренутку говора – на тај начин може постати дело. На том граничном подручју између теорије и праксе манифест налази свој животни простор.

У поглављу у којем се разматра реторика манифеста користан је и аспект на који указује Игњатовић у тексту „Пророчки дискурс, економија утопије“³¹⁷. Пророчком дискурсу, као типу казивања, он додељује комплимент „изузетно виталне форме“ и каже: „Segmentne 'proročkog diskursa', naravno, sa lakoćom ćemo 'izolovati' u tekstu *Biblije* (...) i u takvim filozofsko-literarnim tekstovima kakvi su, na primer, Ničeovi“. Такође, Игњатовић тврди да ћемо тешко пронаћи „један manifest avangarde, avangardistički или neoavangardistički napis – 'proklamaciju', који нешто *ne daje/ne duguje* 'proročkom diskursu', njegovim karakterističnim efektima, figurama, obrascima saopštavanja.“³¹⁸

На сличне мисли наилазимо и код Лајонове. Она пророчку особину манифеста назива „реторичком извесношћу, неминовношћу“, која се огледа у коришћењу „дискурса жестоког, правичног гнева“³¹⁹.

³¹⁴ Вучковић, 54, курзив В. Д.

³¹⁵ Хјартарсон, 178–179.

³¹⁶ Исто.

³¹⁷ Игњатовић, Срба, *АиТ*, 45.

³¹⁸ Исто.

³¹⁹ В. Lyon, 61.

И у самој авангарди постоји много пророчког, одредница *avant* у имену се углавном схвата као *напред* у времену, иако је у речи *avantgarde*, као првенствено војном термину, означавала напред у простору.³²⁰ Зато је уметник авангарде и пророк, некад и више од тога, јер „poseže за pozicijom ili kvazipozicijom demijurga (...) prisvaja 'status' Zakonodavca.“³²¹ Писцу манифеста је, у улози законодавца, пророчки дискурс неопходан да би саставио, како каже Игњатовић, „deklarativno 'ubojit', 'uspešan' manifestni tekst.“³²² Лајонова указује на то да је још од дванаестог века реч *manifestation* у француском језику означавала „теолошки принцип божанског открочења“ (13), као и на тон завршетака манифеста који је често апокалиптичан, уверавајући читаоца да је управо сад прави тренутак да се нешто уради и да историја добије нови ток (30).

Утицај манифеста на историју уметности

Поред сугестивности којом утиче на присталице, и уопште савременике, манифест не губи на снази ни као сад већ историјски документ. Он је писан и за историчаре уметности, иако се њима директно не обраћа. У манифестима историја заузима важно место, и готово да нема манифеста у ком нису присутне интерпретације прошлости, као и интерпретације будућности која припада његовим присталицама.

Да ли је манифест поуздан извор за историчара уметности? С једне стране сигурно му говори о намерама аутора и потписника, али с друге стране, већи део тих намера није остварен, на шта указују Флакер и Марино.

Међутим, постоје и супротна мишљења. Шицел, поред тога што брани манифесте, тврди и то да су једино уметници, који су истовремено и писци манифеста, „u stanju da kroz svoje vlastite vizije, poetske i umjetničke uopće, naslute ono što tek treba nadoći, što i kako bi se htjelo ostvariti; oni pišu svojevrstnu poetiku za ubuduće, i u isto vrijeme, katkad neposredno, a најчешће posredno, изражавају и своје критичко мишljenje о već ostvarenom. (...) Zaključak је odatle јasan: programi i manifesti

³²⁰ В. Encensberger, 50–51.

³²¹ Игњатовић, 47.

³²² Исто.

književnom su povjesničaru najautentičnija građa za shvaćanje prave atmosfere duha i vremena u kojem je određena književnost, koju on analizira, nastajala.³²³

Да бисмо текстове уметника морали да схватимо озбиљно, упућује и Мијушковић кад пише да „ono što, pre svega drugog, odvaja umetnika-pisca od ostalih protagonista pisanja o umetnosti, jeste upravo to **neposredno iskustvo konkretne umetničke prakse** (...) to je pogled iznutra³²⁴, и сумира наведени феномен цитирајући Теа Ван Дузбурга који каже да „umetnici ne pišu o umetnosti već iz umetnosti³²⁵. По Шицелу је то управо и разлог зашто баш они пишу манифесте, наглашавајући разлику између њих и књижевних критичара: „Povjesničar i kritičar zapravo sistematiziraju već dovršenu i ponuđenu građu.³²⁶ И историчар и критичар такође морају бити свесни тога да манифести имају велики утицај на периодизацијске и појмовне оквири, у које и један и други „уклапају“ ауторе и дела, као и то да периодизацијски оквири „никада нису неутрални, него су и сами резултат одређених књижевних, теоријских и идеолошких конструкција.³²⁷

Које манифесте треба анализирати у оквиру историје уметности? Ако манифесте по садржини поделимо на политичке, књижевне и уметничке, да ли све њих треба она да проучава? Историја уметности најчешће обухвата манифесте који су у домену ликовних уметности, али и оне књижевне манифесте чије поетике важе и за ликовне уметности одређеног покрета. Књижевни манифести су често цитирани у студијама о авангардном сликарству, иако их нису писали сликари. Зато су за проучавање неопходне структуралистичке и постструктуралистичке методе, које су првенствено намењене анализи текста.

Манифести су неодвојиви од структура друштвене моћи, па чак и кад говоримо о уметничким манифестима, а не само о политичким – зато су приступи *нове историје уметности*, у којима се акценат ставља на друштвене контексте, идеологије, политику, исто толико корисни. Емидон каже да манифести „и експлицитно и имплицитно делују унутар мреже оних односа које Фуко назива

³²³ Šicel, 12–13.

³²⁴ Мијушковић, Slobodan, *Od samovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd 1998, 11.

³²⁵ Мијушковић, 12.

³²⁶ Šicel, 12.

³²⁷ В. Петровић, Предраг, „Авангарда или тријумф коперниканске естетике“, *Књижевна историја*, бр. 130, 38, Филолошки факултет, Београд 2006, 675.

’односима моћи’“, као и да су „плодно тло за истраживање начина на које их писци користе и прилагођавају политичким и естетским сврхама“³²⁸.

Када авангардни аутори посежу за манифестом, често не увиђају колико је то парадоксалан потез: однос манифеста и институције уметности је контрадикторан сам по себи, јер му је циљ да сруши владајућу поетику (у неким случајевима чак и сам концепт институције уметности), а сам по себи је институционално средство.

...

Манифести се често читају као да су „групни стејтменти“. Стејтменти су претежно личне форме, попут дневничких записа. Иако и они могу имати карактер програма, никад нису у толикој мери позив на акцију у коликој мери је то манифест. С друге стране, сличност са стејтментом се огледа у томе што је и манифесте углавном писала једна особа. Манифести су индивидуална дела, али је у њима позиција писца маскирана честом употребом првог лица множине, која представља реторичко средство, готово манипулацију. Честом употребом заменице „ми“, која је некад утврђена и потписима припадника, манифест сугерише историчару уметности кохерентност покрета која није увек тако извесна. У неким случајевима (футуризам, надреализам) манифест утиче на лојалност припадника и држи групу на окупу. Зато им се понекад приступа као доказима, као правним актима који чувају у првобитно замишљеном стању намере уметника преточене у јасан и недвосмислен језик. Својим садржајем, пуним снажних исказа, манифест врши јак утицај у процесу разумевања суштине неких авангардних покрета. Са дуже временске дистанце посматрани, они стоје као плоче на неким споменицима или као упутства за употребу на неким производима.

Манифест може бити виђен и као средство институционализовања неког покрета. У појму ауре Валтера Бењамина, који објашњава повезаност између реципијента и дела, Биргер види две кључне ствари: „Prvo, saznanje da umetnička dela ne deluju sama od sebe, nego da je njihovo delovanje presudno određeno

³²⁸ Amidon, 3.

institucijom u kojoj функциониšu; drugo, ideja da su načini recepcije društvenohistorijski zasnovani³²⁹. Оно што Бењамин назива ауром неког уметничког дела често има велик утицај и на положај који ће то дело заузети у историји уметности. Аспекти који утичу на рецепцију уметничког дела скоро увек су разматрани у манифесту, па је тако манифест један од конститутивних елемената у изградњи ауре, коју су некад уметничком делу градиле моћне институције. Ћаловић упућује на још један процес у којем манифест неоспорно учествује – процес смештања уметничког дела у „okvire poznatih društvenih i kulturnih identifikacija umetničke produkcije.“³³⁰ У поменутом процесу неко уметничко дело заузима место у историји уметности идентификујући се са покретом, епохом, стилем. Исти процес спомиње и Хаџиниколау, али га везује посебно за период авангарде и каже да је управо у авангарди „идентификација уметничке продукције са оним што је о њој речено“³³¹ достигло врхунац.

По мишљењу Лорин Шамвеј „институционализација и комодификација авангарде није *случај* историје, већ нешто што се подразумева у самој логици њеног развоја“³³². Ако манифесте читамо као текстове који у процесу институционализације и комодификације играју важну улогу, онда они откривају амбиције које су врло сличне амбицијама оних институција против којих се потписници манифеста боре. Кад Маринети проглашава нову лепоту – лепоту брзине – он канонизује, институционализује. Исто чини и Бретон кад чудесно проглашава лепим.

Манифест је углавном писан на самом почетку неке нове поетике, често је препотентан и арогантан, гласно износи тврдње које можда неће успети да обистине. Зато, читан деценијама касније, може деловати као наиван текст, и непоуздан извор за историчара уметности. Али и поред ових чињеница манифест и даље убеђује читаоца било ког времена, читаоца који ће се аутоматски осећати и као адресант, без обзира да ли је по свом опредељењу присталица или противник идеје коју манифест износи.³³³

³²⁹ Birger, 46.

³³⁰ Ćalović, 249.

³³¹ Hadjinicolaou, 39.

³³² Shumway, 56.

³³³ Делетић је манифесте, као историјске изворе, уврстио у дела публицистичке традиције, а традицији, као историјском извору, припадају и дела ликовне уметности. Говорећи о критици

Преломни тренуци у историји уметности, макар се догодили и само у теорији, могу веома утицати на даљи ток развоја уметности. Због тога у историографији манифест заузима важно место. Многе студије авангарде „често понављају историју сукцесија и прекида“³³⁴ коју налазимо у манифестима, и иако манифести настоје да прекиде са претходним поетикама прикажу као нагле, они ипак немају тако оштре границе. Пухнер тврди да су сукцесије и прекиди управо ефекти манифеста, а да су чак и најутицајније теорије авангарде, Пођолијева и Биргерова, под утицајем ових ефеката. Слично мисли и Лајонова кад каже да манифест ствара симулакрум прелома (rupture)³³⁵ и тако истовремено „генерише и означава прелом у историји: он је и инструмент промене и оно што остаје после промене“³³⁶.

Прелом, раскид као гест постоји у свим авангардним покретима и неопходан је елемент оригиналности већине њих, имајући понекад циљ у самом себи. Ендру Хјуит (Andrew Hewitt) чак каже: „Модерност је раскид; она је субјекат раскида, пре него објекат. Овај раскид не треба схватити као колапс дискурзивне структуре, већ као њен предуслов, као предуслов релативне аутономије буржоаске јавне сфере“.³³⁷ Исти аутор авангарду види не само као историјски догађај већ и као догађај који се десио самој историји. „Са авангардом западна култура ствара нешто што у својим условима више не може учинити легитимним (legitimate). Унутрашње јединство продукције и потврде [уметности], које постоји унутар буржоаско-капиталистичке идеологије, се распало.“³³⁸

извора, он упозорава да треба бити посебно опрезан при коришћењу пропагандног материјала, јер је такав материјал углавном сумњив извор, на чију се објективност не може рачунати. В. Делетић, Здравко, *Методолошке студије*, Косовска Митровица 2004, 30.

³³⁴ Puchner, 71. У тексту из 2002. године „Manifesto = Theatre“ (*Theatre Journal*, Vol. 54, No. 3, 449–465.) аутор говори о стварању „нулте тачке у историји“, потпуном преокрету. На тај начин сва прошлост постаје припрема за садашњи тренутак, што додатно отежава писање историје. „Исувише је велика опасност да будемо увучени у лажне временске конструкције (temporal fabrications) манифеста и тако само понављамо његову историографију раскида“ (452).

³³⁵ В. Lyon, 16.

³³⁶ Исто.

³³⁷ Hewitt, Andrew, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, And The Avant-Garde*, Stanford, California, 1993, 40.

³³⁸ В. Hewitt, 46, Хјуит је у првој реченици употребио глагол *legitimate*, који се може у овом контексту превести још и као *озаконити, регулисати, оправдати, потврдити*.

Однос манифеста и стејтмента

У историји модерне уметности уочљиви су правци у којима је свест о групи развијенија у односу на оне правце који остављају утисак да су их груписали историчари уметности (најчешће навођен пример правца који је творевина историчара је постимпресионизам). Постструктуралисти ће с правом оштро критиковати потребу историчара да класификују. Пример постимпресионизма је посебно добар, јер ни Сезан, ни Гоген, ни Ван Гог нису себе доживљавали као групу, нити су били потписници неког „Манифеста постимпресионизма“, иако су сва тројица обимно писали о својој уметности и о уметности својих претходника, као и о уметности уопште.

Пођоли разматра различите типове групација: школе, струје, покрете, правце... Које од ових групација пишу манифесте? Да ли у томе можемо тражити неке одговоре о манифесту као жанру? Пођоли раздваја старе групације, које назива *школама*, од нових, које назива *покретима* (мислећи на период од романтизма надаље) и каже: „Dok škola pretpostavlja učenike posvećene uzvišenom cilju, dotle sledbenici pokreta uvek rade za cilj imanentan samom pokretu“³³⁹. Покрет носи многе особине авангарде и у односу на друге групације зрачи много више динамизмом, активизмом, кохерентношћу. У периоду историјских авангарди много ређе срећемо модел „усамљеног“ уметника, модел чији су најбољи представници управо поменути уметници постимпресионизма.

Утицај манифеста на кохерентност покрета (како у смислу поетике и праксе, тако и у смислу одговорности сваког припадника) уочљив је у периоду историјских авангарди. Психолошки утицај самог чланства, као и партијска природа покрета, може довести до тога да се код чланова, бар на неко време, развије снажан осећај припадности и одговорности. Манифест као *акт* је подстицајан за групу, он одређује њен идентитет у јавности и дефинише је у односу на остале групе, што је посебно корисно у сфери јавног информисања, штампи на пример, у којој су новинари настављали да граде слику о једном покрету на основу информација нађених у манифесту. Такође, групације које имају манифест су кохерентније, док су оне без манифеста дифузније, историчари

³³⁹ В. Pođoli, 56–59.

их теже доживљају као групе. Наводимо пример кубизма, који као покрет нема манифест – Аполинер, објављујући књигу *Кубистички сликари*, није писао манифест, нити је књига уопште замишљена као било шта више од збирке есеја. Првобитни њен наслов требало је да буде *Естетска размишљања (Meditations esthétiques)*, а текстови које књига садржи тичу се новог сликарства уопште: „Прва коригована верзија текста (коју је Аполинер добио вероватно у септембру 1912. године) показује да је појам кубизма у читавој књизи био употребљен свега четири пута. Тек је после тог датума Аполинер написао неколико кратких историјских и теоријских одељака посебно посвећених кубизму које је потом уврстио у књигу променивши јој истовремено и наслов³⁴⁰ – што сигурно није начин на који се пише манифест.

...

У уметности с краја деветнаестог и почетка двадесетог века уочљиве су смене између више и мање политички активне уметности. Ако пратимо хронологију покрета на прелазу векова, можемо ту смену, грубо гледано, схватити као образац, као парове (политички/аполитички): реализам–импресионизам, футуризам–кубизам, експресионизам–фовизам... Исти ритам прати и продукција манифеста и стејтмента.

У оквиру авангарде постоје правци који су задржали елементе ларпурлартизма, иако је крајем деветнаестог века термин авангарда означавао тенденције супротне ларпурлартизму. Ако погледамо, на пример, кубизам у целини – његов примарни пројекат је био у домену сликарства, естетике која није имала примарну потребу да постане нешто као идеологија, да се примени на све аспекте свакодневног живота (као што је био случај са, на пример, футуризмом). Међу сликарима кубизма сигурно је постојала свест о друштвеној улози уметника, о уметности као институцији, и о авангарди као пракси која се супротставља буржоаском схватању уметности, али никад није доминирала у односу на уметнички израз, поетику, стил. Сличне ставове препознајемо и у фовизму. Тако у сликарству авангарде као да постоје две струје: једна је примарно теоријска

³⁴⁰ Калинеску, *АТИП*, 131–132.

(политичка, идеолошка), са сликарством као пратњом, а друга је примарно сликарска, са теоријом (естетиком, филозофијом) као пратњом. Пропагандисти прве струје су по професионалном опредељењу најчешће књижевници, а пропагандисти других најчешће сликари.

Прихватимо ли да и унутар целокупне авангарде, а не само њеног сликарског одсека, постоје два приступа уметничкој пракси (од којих једна прихвата слику као медиј у чијем оквиру се може бити авангардан, а друга напушта све традиционалне медије без обзира на степен иновације унутар њега – као на пример у дадаизму), онда морамо приметити и симптоматичност која се тиче продукције манифеста: правци историјских авангарди који теже интеграцији уметности са животом имају текстове који су званично писани као манифести, док правци који померају границе у оквиру медија (чисто сликарски правци какав је, на пример, фовизам), имају текстове који се могу тумачити као манифести (Матисове *Белешке сликара*, на пример), али који нису писани да буду манифести.

Манифест је попут робе произведене за тржиште, за јавно читање, а стејтмент је писан за приватну потрошњу.³⁴¹ Могу ли се, на основу тога, одредити јасне границе између стејтмента и манифеста? Не тврдим да су манифести само успели стејтменти, нити да су сви стејтменти (појединаца и њихових поетика) неуспели манифести. Али њихове намере се разликују, иако су и стејтменти и (у већини случајева) манифести дела једне особе. Манифест заступа групу, користи реторичка средства, агресивнији тон, заузима позицију која му још увек не припада и у себи носи идеолошке поставке. Ако направимо летимичан осврт на манифесте прве половине двадесетог века, видећемо да су аутори оних који се сматрају манифестима *par excellence*, углавном књижевници (Маринети, Цара и Бретон), док стејтменте углавном пишу сликари.

Најранији пример сликара који се користи речима је Курбе, он је начинио неке кључне кораке у процесу сједињења слике и речи. Њега доводимо у везу са текстом који се сматра манифестом реализма, а који је у ствари стејтмент по форми (или још прецизније речено: отворено писмо). Ауторство текста остаје нејасно, јер је Курбе познавао Кастањарија, писца који је имао утицај на њега и који му је помогао да оснује отворени атеље за младе уметнике. Том приликом је

³⁴¹ В. Вуд, Пол, „Роба“, у Нелсон, Роберт С. и Шиф Ричард (прир.), *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад 2004, 461.

и написано писмо, и могуће је да је Кастањари учествовао у његовом компоновању.³⁴² Сарадња књижевника и сликара, као и приметна синхронизованост књижевних и сликарских праваца у периоду друге половине деветнаестог века, потврђују јаку везу између две наведене сфере. О њиховом односу се може говорити као о карактеристичном за почетке модерне уметности, и као карактеристичном за историјске авангарде. Њихов међуоднос потврђује да манифести, који су првенствено књижевне појаве, могу постати предмет историје уметности.

Књижевници су увек били близу политике. Средином деветнаестог века млади људи жељни политичке каријере, али спречени да јој се посвете због недостатка средстава, одају се новинарству и књижевности. Курбе је био врло политичан, што потврђује и његова позната изјава: „Реализам је демократија у уметности“³⁴³. Ни манифести, који су дошли пола века након Курбеа, нису одолели политици. Напротив, као да ће управо они постати најјача веза између уметности и политике, парадигме њиховог односа.

Непостојна форма

„...већи број прегледа историје уметности двадесетог века ослања се на дефиниције и доктрине нађене у уметничким манифестима, а занемарује форму у којој су ове доктрине артикулисане.“³⁴⁴

Манифест је врста програмског, перформативног, а посебно у сфери уметности и метапоетског текста. Групи таквих текстова могу се додати још и памфлети, резолуције, декларације, стејтменти, програми, али и разни облици полемичког и утопијског дискурса. Манифести заузимају место између књижевног уметничког дела и говора о уметности.

Флакер манифесте сврстава у метапоетске текстове авангарде и у истој групи наводи следеће врсте: „*deklaraciju* која одређује модел књижевне или

³⁴² В. Harrison, Wood, 402.

³⁴³ В. Nochlin, 3. Нохлинова каже да је Курбе борбу против академизма у уметности и конзервативизма у друштву видео као своју судбину.

³⁴⁴ Puchner, 4.

umjetničke komunikacije, *program* koji upoznaje javnost s namjerama da se ostvari stanoviti model, *rezoluciju* kao poziv javnosti i vladajućim strukturama da se funkcioniranje modela prihvati (ovi su tekstovi karakteristični za specifične uvjete ruske revolucije!), i *manifest* kao izravno obraćanje recipijentu koje podrazumijeva rušenje njegovih estetskih navika i stvaranje novih.³⁴⁵ Он закључује да је *рушење естетских навика* кључна особина која одваја манифест од осталих наведених жанрова. Нека општеприхваћена дефиниција жанра није могућа. Код Сомилџа, на пример, налазимо мишљење по којем је готово немогуће повући јасну границу између декларације и манифеста (33).

У ширем смислу, распрострањеном и у дискурсу историје уметности, метапоетски текстови се понекад тумаче као манифести, као и неки предговори, текстови у каталозима изложби, леци, есеји, писма, дневнички записи... Манифестима се могу сматрати не само текстуалне форме, већ и слике³⁴⁶ грађевине³⁴⁷, говори, догађаји, чак и уметнички жанрови³⁴⁸. У данашњем јавном говору наићи ћемо на тако слободне употребе термина у којима практично све може имати титулу манифеста. Крајем двадесетог века налазимо неколико албума музичких група који носе наслов *Manifesto*. Џенет Лајон наводи да је коментатор један тениски меч Андреа Агасија назвао манифестом.³⁴⁹

Посебну тешкоћу представљају текстови који нису насловљени као манифести, а нису ни писани као такви, већ су касније протумачени и коначно читани као манифести. Читања текстова који нису манифести у оригиналном облику биће временом све присутнија, односећи се ипак највише на текстове из друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века. По речима Виктора Жмегача, „*drugu polovicu devetnaestog stoljeća nedvojbeno valja istaknuti kao razdoblje s najgušćom nakupinom esteticističkih misli.*“³⁵⁰ Велики број текстова који припадају тој „накупини естетицистичких мисли“ биће читани као

³⁴⁵ Flaker, 128.

³⁴⁶ Жерикоов *Медузин сплав*, Курбеова *Алегорија*, Сераово *Недељно поподне на острву Гран Жат*, Пикасова *Герника*...

³⁴⁷ Версајска палата, зграда Баухауса...

³⁴⁸ Хобсбаум назива цез манифестом културне револуције која се догодила у првој половини двадесетог века, в. Hobsbaum, Erik, *Doba ekstrema. Istorija kratkog XX veka 1914–1991*, Dereta, Beograd, 2002, 142.

³⁴⁹ В. Lyon, 12.

³⁵⁰ Жмегач, Viktor, *Težišta modernizma. Od Bodlera do ekspresionizma*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1986, 10.

манифести, а тицаће се разних појава у оквиру модернизма (не само појава у домену културе), и могли бисмо их назвати *post hoc манифестима*. Коен назива текстове који „врше функцију манифеста“ *квазиманифестима* и као примере наводи Шенбергову *Теорију хармоније* и *О духовном у уметности* Кандинског (као и поједина издања, збирке, чланке, предговоре, писма...), а *правим манифестима* оне који и личе на манифесте и делују као манифести.³⁵¹

Због бројних апорија манифеста као жанра, носити титулу манифеста значи поседовати особину која измиче једноставној дефиницији. Поједини аутори су за те потребе сковали термин „манифестност“, који би требало да обележи неопходну особину коју текст треба да садржи да бисмо га назвали манифестом и да бисмо га разликовали од осталих жанровски сличних текстова. На потешкоће у дефинисању упућује и Клод Абастадо (Claude Abastado) када једноставно каже да „манифест не постоји у апсолутном смислу.“³⁵²

Ни Емидон не верује да се жанр може дефинисати само „кроз таксономије базиране на формалним карактеристикама које су део укореење реторичке структуре коју писци манифеста имају на уму, и које су као такве део онога што се функцијом жанра преноси кроз време и простор.“³⁵³ Марџори Перлоф проширује оквири кад каже да „Царин манифест често не можемо јасно разликовати од песме у прози“ и да је од времена историјских авангарди па све до концептуалне уметности структура манифеста постала веома разнолика, те да се у њој често комбинују елементи наратива и лирске песме, театра и политичког саопштења. Манифести тако доводе до „постепене ерозије разлика које постоје између ’литерарних’ и ’теоријских’ текстова – ерозије која се није догодила тако недавно као што нам актуелне полемике на ту тему сугеришу“³⁵⁴.

...

³⁵¹ В. Cohen, 120.

³⁵² Увид је изнео у „Introduction à l’analyse des manifestes“, објављеном као уводни чланак у специјалном издању часописа *Littérature*, под називом *Les manifestes*, (бр. 39, Октобар 1980, 5.), тематском броју који је уједно и прва збирка есеја о манифестима.

³⁵³ Amidon, 51.

³⁵⁴ В. Perloff, 93.

Флакер тврди да „*avangardni manifesti nisu pouzdana svjedočanstva o estetskom procesu razdoblja*“³⁵⁵. На први поглед тврдња је оправдана, поготово након многих текстова које су писали они историчари који су здраво за готово узимали оно што је изјављено у манифестима (Пођоли је један од њих). По речима Флакера, манифести нису поуздана сведочанства јер у њима „*kognitivna funkcija ustupa mesto ekspresivnoj*“³⁵⁶. То значи да је основна вредност манифеста ипак у изразу, а не у домену теорије, и да их треба читати као дела. И заиста, ако приликом читања, на пример Бретоновог или Цариног манифеста, заузмемо став као да не читамо манифест, видећемо да читамо једно можда херметично, али свакако авангардно књижевно дело. Међутим, ако постоје сличности између поетике манифеста неког покрета и поетике уметничког дела истог тог покрета, односно између књижевног израза и ликовне форме (на пример сличности између наратива и садржаја слике, стилских фигура и ликовног израза), онда манифести морају бити схваћени и као сведочанства. Без обзира на експресивност, они ипак поседују програмски аспект.

Структурално посматрана, дела авангарде се често користе монтажом као принципом компоновања, коју и Биргер испитује у својој књизи. На њу наилазимо и код Ханса Гинтера (Hans Günter), који каже да се „*povećana 'neodređenost' avangardističkog teksta izražava (...) u njegovom karakteru montaže (...) te tako fungira kao suprotnost organicističkoj terminologiji realizma*.“³⁵⁷ Гинтеру није промакло да неодређеност модерног текста доведе у везу са манифестом који „*predstavlja pokušaj 'totalnog književnog roda'*, који у себи objedinjuje analitičke i poetske, legitimacione i agitacione, konstatujuće i anticipatorske funkcije. Тако он одређује оквир у којем могу да се сместе и да се читају и семантички неодређенији уметнички текстови.“³⁵⁸ Гинтеров приступ манифесту као жанру пружа много више могућности од Флакеровог.

Што се тиче Флакера, он ће „*prihvatiti Poggiolijevu tvrdnju o poetički intencionalnoj □konfuziji žanrova□ u avangardi, što znači da je praktički teško razlučiti umjetničke od programatski usmjerenih tekstova*“ и да „*manifeste, programe i slične*

³⁵⁵ Flaker, Aleksandar, „Avangardni manifest kao književna vrsta“, *Književna kritika*, god.16, br. 5, 1985, 127.

³⁵⁶ Исто. Сличну мисао налазимо и код Абастада, в. Abastado, 7.

³⁵⁷ Ginter, Hans, *AiT*, 109.

³⁵⁸ Исто.

onodobne tekstove valja tumačiti kao književne žanrove s naglašenom metatekstualnom funkcijom³⁵⁹.

Већи део подручја у којем жанр делује заузима управо јавна сфера, а не сфера уметничке критике, и за јавну сферу се манифест првенствено и пише. Он није замишљен да се штампа као роман или збирка песама, есеја, критика, или уопште као књига. Књига, као издавачка форма, намеће одређено читање, а манифест није писан да се чита у часовима одмора, на пријатним местима, или у било којим другим облицима грађанске доколице. Он захтева моменат, контекст, и из њега црпи снагу. Због тога му је користан сваки облик дистрибуције који му може обезбедити тренутну и што већу присутност, а то су медији масовне комуникације, медији јавне сфере. Његово читање захтева посебан тренутак и средину, захтева „сад“ и „овде“.

Из тих разлога је манифест (у свом потпуном облику) могућ једино након рођења јавне сфере³⁶⁰, и из истих разлога Лутерове тезе, прикуцане на врата цркве, можемо сврстати у манифесте јер је то била уобичајена пракса објављивања (условно речено – медиј јавне комуникације), поред тога што су у њему присутне и многе друге сличности (таксативно набрајање захтева, наглашавање текста, јасан стил итд.). Лутер би се, да је живео на прелазу из деветнаестог у двадесети век, сигурно послужио неким средством масовне комуникације.

Ако многи текстови имају особине манифеста, али немају неопходан контекст, онда ни медиј ни садржај нису оно што примарно одређује жанр манифеста. Контекст – тј. повољни услови и позитиван развој ситуације – даје манифесту његову последњу карактеристику. Зато је манифест тек онај текст који је пао на плодно тло, добро одјекнуо у јавној сфери и тиме постао манифестом. Абстадо каже да манифест не постоји у апсолутној форми, мислећи притом на његову књижевну форму. Али на манифест не треба гледати искључиво као на књижевну форму. Оно што може одредити манифест као жанр, и од њега створити апсолутну форму, то је његово постојање као *текста у јавној сфери*.

³⁵⁹ Slabinac, Gordana, „Poetika osporavanja / umijeće osporavanja“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti* VII, Split: Književni krug 2005, 2.

³⁶⁰ Глагол „манифестовати“ означава радњу која нешто открива, чини видљивим, разумљивим, јавним. Због тога ће манифест некад бити схватан и као плакат, летак, форма намењена рекламирању, јавном приказивању.

Подједнако, и манифест доприноси стварању јавне сфере, јер је „комплексан, идеолошки подложен жанр“³⁶¹. У томе лежи проблем његовог дефинисања. Не може се написати *текст манифеста* и тиме завршити посао. Иако његово довршење зависи и од аутора (од његовог познавања тренутног стања, реторичких способности, „осећаја за историјски тренутак“), потпуно довршење ће изостати ако на њега не буде дат одговор *духовне ситуације времена*. Игњатовић наводи пример текста *Сматрамо*, у којем је он један од потписника, и за који каже да је „u javnosti shvaćen kao 'manifest', mimo želje potpisnika.“³⁶²

Да је одговор јавне сфере, за који кажемо да је изван моћи аутора манифеста или потписника, неопходан елемент, показује и пример Пикасове *Гернике*. Иако је у питању једно од најпознатијих дела историје сликарства, слика је стекла особине манифеста управо зато што је изложена на Париској изложби у шпанском павиљону 1937. године, неколико недеља после бомбардовања истоименог града. Уз све то, она је доказ да је Пикасово сликарство постало политички ангажовано³⁶³, што је свакако допринело да дело буде виђено као манифест.

Многи памфлети, отворена писма, декларације, резолуције и други текстови (какав је, на пример, Шеврелов текст о боји), могли су постати манифести али нису, јер значај стичу у сфери која није јавна. Ту можемо тражити и помињану разлику између стејтмента и манифеста.

Манифест дели сличности са било којим другим авангардним делом, јер ни оно не може постојати у својој апсолутној форми, и оно постаје авангардно тек својим контекстом, тренутком. Уметничка дела тако постају или престају бити авангардна. Можемо поставити питање: Постоји ли авангарда или *авангардно* (као особина дела, као естетичка категорија) у апсолутном смислу? Можда зато Марино каже: „Простом променом средине и књижевног тренутка, авангарда мења смисао и постаје прави камелеон.“³⁶⁴ Значај манифеста зависи од тумачења, позиције онога ко га у тренутку – контексту, или ретроспективно, прима. Слично је и са авангардом, па су због тога тако бројне њене теорије. Због великог броја

³⁶¹ В. Lyon, 2.

³⁶² Ignjatović, *AiT*, 45.

³⁶³ Иако се у делима *плаве фазе* осећа социјална тематика, она ипак не остављају утисак ангажованости.

³⁶⁴ Марино, *АТИП*, 38.

позиција из којих наступају њени теоретичари, авангарда се показује зависном од контекста – контекст је и њена одредница која је у крајњој супротности са традицијом, јер традицију контекст не дотиче.

...

Како препознати манифест? Његов увод је писан тако да привуче пажњу, да „захвати“ читаоца. После увода најчешће следи *дијагноза стања*, опис ситуације у којој се налази она сфера друштва у којој манифест жели да делује, а поред дијагнозе често и одлучан став према таквом стању – став који указује на неопходне промене. Аргументујући неопходност промена, писац манифеста приступа детерминисању позиција „ми“ и „они“, предлажући нове идеје (нове поетике, технике, друштвено уређење...).

Идеја је углавном врло прецизно дефинисана, теоријски целовита, а понекад, као у случају Бретоновог текста, дата у форми енциклопедијске одреднице. Тиме аутори и потписници манифеста показују колико им је важно да идеје и циљеви покрета буду правилно схваћени, остављајући утисак да им никад није довољно објашњења, као да је најгоре што им се може догодити да буду погрешно протумачени. Манифестом се свима мора ставити до знања да се ради о аутентичном, јединственом покрету.

План, нацрт реализације, односно програмски део манифеста, кулминира предлозима за директну акцију који су најчешће таксативно формулисани, без језичких украса. Завршни део је наглашено реторичан, као борбени усклик, позив на акцију који оставља утисак сигурности у исход целог пројекта. У неким случајевима, на крају манифеста стоје имена потписника, као у неком важном државном документу.

И Емидон тврди да манифест не може бити дефинисан формалним карактеристикама. У његовој дисертацији налазимо табелу која јасно показује да се, од целог броја уврштених манифеста, само две особине јављају у 75% случајева: „сукоб са институцијом или праксом“ и „намера да се оснује заједница истомишљеника“³⁶⁵. Додајмо и друге елементе који се често понављају у

³⁶⁵ Amidon, 25–27.

манифестима: изношење бурне историје угњетавања (које је и довело до тренутне кризе), затим списак захтева који одређују групу и њено деловање у борби против тренутне ситуације, и коришћење декларативне реторике упућене супростављеној страни. Емидон предлаже радну дефиницију по којој су манифести „текстуалне елаборације политичких или естетичких уверења која представљају изазов постојећим, и покушавају да установе нове религијске, политичке или уметничке институције и покрете“³⁶⁶. Наведена дефиниција је, по њему, крајња граница до које се може ићи у одређењу жанра, јер је форма манифеста исувише промењива – неке особине постепено нестају из манифеста уступајући место новим.

Поједини аутори потенцирају борбену природу манифеста, исто као што неки други аутори потенцирају борбену природу авангарде. Јулијан Хана (Julian Hanna) каже да је манифест увек служио стварању непријатеља, још од периода када је коришћен да би се њиме објавио рат.³⁶⁷ Џенкс каже да је манифест „жанр који захтева крв“³⁶⁸. Анализирајући Мојсијев дијалог са Богом, Џенкс осветљава психолошке аспекте жанра: „Слика Бога је упечатљива. Шта је то што је облак дању а ватра ноћу? Вулкан. Убедљив приказ насиља и снаге је оно што чини манифест незаборавним и психолошки утицајним. Још један важан аспект жанра је лични елемент. Бог се углавном обраћао Мојсију лицем у лице, као кад се неко обраћа пријатељу. Постоје и други пасуси у којима су поруке лично упућене, како Мојсију тако и изабраним појединцима. И најефикаснији манифести (...) се стално обраћају читаоцу са 'ви', и непрестано понављају заједничко 'ми', све док срачунат пакт између аутора и преобраћеника не буде коначно изграђен.“³⁶⁹ Иако не покушава да изнесе систематизовану теорију манифеста, Џенкс закључује да је поменуто тројство неопходно: „вулкан (експлозија осећања), таблица (закони и теорије) и лични глас“³⁷⁰.

Тристан Цара, у свом манифесту из 1918. године, после неколико уводних стихова даје своје виђење жанра:

³⁶⁶ Amidon, 175. И Флакер износи сличну дефиницију: „izravno obraćanje recipijentu koje podrazumijeva rušenje njegovih estetskih navika i stvaranje novih“, в. Flaker, 128.

³⁶⁷ B. Hanna, Julian, *Movements Made Manifest: The Prehistory of the Avant-Garde Manifesto*.

³⁶⁸ Jencks, Charles "The Volcano and the Tablet", *Theories and Manifestos of Contemporary Architecture*, Jenks, Ch. and Kropf, K. (edit.) Academy Edition, 1997, 6.

³⁶⁹ Jencks, 7.

³⁷⁰ Исто.

“Da bi se manifest lansirao, treba zahtijevati: A. B. i C., osuti drvlje i kamenje protiv 1, 2, i 3,³⁷¹

uzrujati se i nabrusiti krila da bi se osvojilo i pronijelo tolike male i velike a, b, c, te potpisati, vikati, psovati, složiti prozu u obliku apsolutne, neosporne jasnoće, iskusiti vlastiti non-plus-ultra“

Иако из текста избија специфична дадаистичка поетика, она не помућује јасне увиде у суштину жанра. На првом месту „treba zahtijevati“, и, у стилу манифеста, набраја „А. В. и С.“. А. В. и С. је из потпуно друге категорије знакова у односу на „1, 2 и 3“, исто толико различите колико и припадници појединих праваца доживљавају себе различитим од својих супарника. После заузимања позиција, треба „potpisivati, vikati, psovati“, све оно што је Цара могао научити од Маринетија. Али за разлику од свог претходника, и уопште од футуризма, он критикује и функцију манифеста: „Nametnuti vlastito A. B. C. prirodna je stvar i stoga dostojna žaljenja. (...) Ja pišem manifest i ništa ne želim pa ipak kažem neke stvari a načelno sam protiv manifestâ, kao što sam, uostalom, i protiv načelâ, decilitara kojima se mjeri moralna vrijednost svake rečenice.“³⁷² Већ првим пасусом Царин манифест врло концизно и промишљено, „u obliku apsolutne, neosporne jasnoće“ објављује основе Даде, али и жанра.

...

Реторика манифеста и његова поетика су узајамно повезане. Зато Флакер каже како „poetiku manifesta zaista možemo odrediti kao *poetiku persuazije*“, иако не можемо бити сигурни да је у питању „poetika koja zaista uvjerava čitaoca u ispravnost predložene koncepcije“, јер „najveći dio manifesta podrazumijeva sukob sa реципијентом“.³⁷³ То је још једна контрадикторност жанра, чија је последица амбивалентан однос према публици, коју треба бомбардовати критикама и сугестијама не би ли дошла у стање узбуђености, шока и афекта, до стања које доводи до промене перцепције. Зато ту реторику (*поетику персуазије*) Флакер

³⁷¹ Прву реченицу цитирам из: Tzara, Tristan, „Tri dadaistička manifesta“, *Kolo* br. 12 (1971), Matica hrvatska, Zagreb, 1195.; наредне реченице су преузете из De Micheli, Mario, *Umjetničke avangarde XX stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1990, 195.

³⁷² De Micheli, 195,

³⁷³ B. Flaker, 128.

схвата као *одредницу стила манифеста*, која „не одређује пак њихову праву функцију – оспораванја и превредновања.“³⁷⁴

Не само у манифестима, већ и у изразу авангарде често наилазимо на хиперболу. Ипак, као фигура преувеличавања особина предмета или интензитета радњи, хипербола није сама по себи довољна авангардном манифесту. У тексту о пророчком дискурсу Игњатовић говори шта је неопходно хиперболи онда када се користи у авангардном манифесту: „Hiperbola kao globalna stilska figura 'proročkog diskursa' često mora da pokaže i nešto više od jezičko-umetničke uspelosti i snage: spremnost, čak *moć* da se svakog trenutka 'obistini'“.³⁷⁵ Тако је и она у служби уверавања читаоца.

Реторичко средство које повезујемо са манифестима, а које датира још од Лутерових теза, је и набрајање по тачкама. Оно привлачи и задржава пажњу, доприноси томе да читалац лакше уочава и памти садржај манифеста, који притом оставља утисак правног акта – „набрајање значи да аутори мисле озбиљно, да су циљеви које треба постићи практични и специфични“³⁷⁶.

Поред реторичких средстава, и изглед манифеста (прелом странице, слог и избор типова слова) служи уверавању. Ликовни аспект, *графички дизајн манифеста*, драстично се разликује од осталих штампаних текстова времена авангарде. У њима јасно примећујемо утицаје тадашњих реклама.

Најбољи пример који илуструје колико је важна *дистрибуција манифеста* је догађај који је Маринети организовао за објаву текста *Против традиционалистичке Венеције (Contro Venezia Passatista)*. Манифест је, у форми летка, бацан са куле *Torre dell'Orologio* у Венецији. Догађај, на неки начин, антиципира касније хепенинге. Тираж летака је износио невероватних 800.000 комада. Они су бацани у недељу, 8. јула 1910. године, баш у периоду када се маса људи враћа са својих излета на Лиду. Поред садржаја, који је шокантан као и реторика самог текста,³⁷⁷ ни начин дистрибуције не може бити одвојен од целокупне рецепције коју је пажљиво стратешки планирао Маринети – мислимо

³⁷⁴ Исто.

³⁷⁵ Ignjatović, *AiT*, 49.

³⁷⁶ Perloff, 78.

³⁷⁷ Маринети предлаже да се венецијански канали испуне рушевинама старих палата да би се на новом тлу изградила модерна, индустријски јака, војничка Венеција, способна да влада Јадранским морем (које аутор назива „великим италијанским језером“).

на претходно одржане говоре, праћене Русоловим бучним машинама, који су изазивали nerede и завршавали се општим тучама.

Иако смо *контекст* представили као конститутивни елемент манифеста, то никако не умањује њихову *самосвест* и *самоутемељеност*. Њихова воља избија из сваког пасуса. Како каже Боленбек, реч је о „програмском аутоматизовању“, у којем постоји „специфична уметничка воља.“³⁷⁸ Воља коју спомиње Боленбек неопходна је жанру, јер је посезање за манифестом, видели смо још од Лутера, последица јаке воље за променом. Та воља одбија било какав облик нагодбе, она одређује позицију покрета, она жели да коначно уђе у сукоб са противником.

Већина наведених особина манифеста као жанра исто су толико важне и авангарди. „Карактеристична је (...) уметничка самосвест авангарде, њена интензивна тежња ка аутопрецизацији циљева и средстава израза (...). Овакав спознајни став према уметности и стваралаштву изгледа понекад важнији од стриктно уметничких ефеката.“³⁷⁹ Газдине речи можда највише одговарају случају футуризма, који преузима много од уметничких ефеката кубизма, али у односу на кубизам доноси обилну продукцију манифеста. Самосвест, присутна у манифестима, је стабилни елемент жанра. Зато је манифест само онај текст који је писан искључиво да буде манифест, и у којем се та намера јасно осети. Наведену особину Пухнер види у поступку насловљавања текста и потписивања, за које каже да ни у ком случају нису пуке техничке карактеристике: „Именовати нешто значи изискивати да, једном кад је то учињено, остали поштују и прихвате чин крштења.“ Такође, коришћење назива „манифест“ овлашћује онога ко је аутор да се наметне у односу на друге чланове, да заузме место најважније личности унутар покрета.³⁸⁰ Сваки од тројице аутора чији су манифести предмет дисертације чином писања манифеста је себе прогласио најкомпетентнијим. Иако је футуристички манифест, када је објављен у *Фигару*, носио само наслов *Le Futurisme*³⁸¹, његово поновно објављивање три године касније, када је измењени наслов сада у себи носио реч *манифест*, потврђује да је Маринети схватио важност самоодређења, самосвести коју жанр намеће на првом месту аутору, а

³⁷⁸ В. Боленбек, *АТИП1*, 145–146.

³⁷⁹ Газда, *АТИП2*, 127.

³⁸⁰ В. Puchner, 73.

³⁸¹ В. слику 2, на страни 137.

затим и осталима. Повратна спрега утицаја која постоји између аутора као творца манифеста и самог манифеста, који се нескромно одужује свом аутору додељујући му кључни положај унутар покрета, чини манифест конститутивним и у многим другим међуодносима унутар авангарде, не само социјалним већ и односима између теорије и праксе неког покрета.

Пођоли не претерује када каже да је назив покрета на неки начин већ манифест, и да је скоро сваки покрет покушао да „помоћу имена укаже на значење или правас svog rada“³⁸². Зато кажемо да се манифест увек пише унапред, никад пост фестум, никад као накнадно објашњење. Утисак нестрпљивости који манифест оставља можда је последица тога што његов аутор, или оснивачи, не могу дочекати да коначно почне живот покрета који манифест предлаже. Могуће је да су баш због тога завршне реченице уједно и речи и дела (што најбоље илуструју завршеци *МКП* и футуристичког манифеста).

И Хјартарсон објашњава коришћење речи *манифест* у наслову: „Насловљањем својих текстова манифестима покрети авангарде дистанцирају себе од естетичких 'манифеста' *fin de siècle*-а и наглашавају политичку генеалогiju жанра. Чинећи манифест примарним медијумом својих естетских пракси, историјска авангарда одређује себе као естетички и политички пројекат. Манифести авангарде представљају радикалан прекид са традиционалним функцијама естетског манифеста као секундарног медијума којим се објављују и објашњавају естетска средства уметничке и литерарне продукције.“³⁸³

Занимљиво је да ће и они текстови који нису имали у наслову реч манифест, као што је текст *Симболизам* Жана Мореа, постати у историји књижевности познати као манифести. Пухнер каже да не зна ни за једну антологију или студију у коју Мореов текст није уврштен као *Манифест симболизма*.³⁸⁴ Сложићемо се са њим да изостављање речи „манифест“ у наслову не значи да такав текст не може бити манифест. Супротно томе, можемо навести пример Мунковог записа са дочека Нове године 1889, који не поседује готово ништа од особина жанра, а који се најчешће може наћи под насловом *Сен Клод манифест (St Cloud Manifesto)*.

³⁸² Podoli, 158.

³⁸³ Hjartarson, 177–178.

³⁸⁴ Puchner, 71.

Писање манифеста је подухват којим аутор жели да утиче на више сфера друштвених активности. Имајући то у виду, препознаћемо идеје које се не тичу само природе уметности, функције уметности, тоталитета уметности и живота, тоталитета уметничког дела, валоризације уметничког дела – једном речју, не само идеје уметничке авангарде – већ и идеје политичке авангарде, модерности, друштвено-економских уређења, све до толико широких појмова као што је, на пример, слобода. Читав тај корпус идеја показује да писац манифеста поседује јаку свест о кризи (која, ако није објективна, свакако представља стварност за аутора), али и увереност аутора у своју историјску мисију. Без обзира на то што је манифест аутореференцијалан текст (што упућује на себе), и што неретко има циљ у себи самом, он своје кључно деловање оставља за будућност. „Za italijanski literarni futurizam smatra se da je na stvaralačkom planu ostao bez rezultata. (...) I dadaizam je ostao bez pravih stvaralačkih rezultata (...). Međutim, novi slični pokušaji u našem vremenu nezamislivi su bez futurističko-dadaističke teorije i prakse.“³⁸⁵

³⁸⁵ Vučković, *AiT*, 74

Авангардни манифест као *Манифест Авангардизма*

“Umetnost se sve više pretvara u opevanje svoga programa, u refleksiju same sebe, svojih postupaka, ciljeva, nemoći.”³⁸⁶

Манифести су допринели да дијалог између уметности и друштва, као и дијалог унутар саме уметности, постане директан и разумљив. Довољно је да данас прочитамо неке од *гласника будућности* и видећемо у коликој мери су проблеми о којима они говоре још увек актуелни, и колико је језик којим се они служе јасан и уверљив.

До пре три деценије истраживање манифеста било је од споредног интереса. Данас је ситуација другачија: објављене су антологије манифеста, теоријски радови, студије случаја и дисертације. Манифестима се прво окрећу француски, па немачки, а касније и амерички стручњаци. Оно што суштински разликује њихове радове су приступи манифесту, али не само као жанру, као извору историје уметности или делу, него у најширем смислу – манифесту као сложеном феномену у којем се укрштају и дефинишу многи аспекти модернизма. У већини радова понављају се неки незаобилазни текстови (од шеснаестог века надаље) које смо видели у другом поглављу. Прикази еволуције манифеста су логични и оправдани, међутим код свих радова остаје као кључни проблем управо дефиниција манифеста. Ако се поново запитамо шта је то што чини манифест манифестом, и која је његова стварна улога, доћи ћемо само до нових питања.

Манифест је, код већег броја аутора који су му приступали, био схваћен као форма која објављује саму модерност модерног доба. Ако је тако, онда је манифест и аутентични *говор авангарде*. Видели смо и да је сваки писац манифеста имао своју теорију о томе шта је манифест (барем у жанровском смислу), као и теорију о томе шта је авангарда.

Марино каже: „Све што ’претходи’ је авангарда. Њена судбина је претицање, непрекидно кретање. Управо тај прогресивни динамизам чини читав смисао и драмски парадокс авангарде: смрт и непрекидно васкрсење се

³⁸⁶ Kermauner, Taras, „Živeti neprestani kraj, živeti neprestani početak“, *AiT*, 18.

смењују.³⁸⁷ Феномени *претхођења, прогресивног динамизма и непрекидног васкрсења* налазили су израз највише у манифестима. Они су први глас неког новог покрета и, иако никад у њима не може све бити речено о неком покрету, они разложно објављују једну нову поетику. Али својом крутошћу правног акта или политичког документа они стављају и тачку на ту поетику (сличан механизам често бива покренут и у самој авангардној пракси). Без обзира на однос прокламованог у манифестима и постигнутог у пракси, манифест представља ону програмску, интенционалну особину авангарде која у тој препотенцији изражава крајње циљеве, апсолуте једне поетике. Тачно је да се поетика развија непрестано кроз стваралачки процес сваког појединачног припадника покрета, и да не може бити формулисана у манифесту, али посматран сам за себе, као иницијални програм покрета, манифест даје слику покрета какав би требало да буде у идеалном, апсолутном смислу. Та поетика у њима остаје исказана онако како би требало да буде исказана и достигнута у идеалним условима. Сви даљи аспекти – офанзивни дух, раскид, опозиција – су видљиви и у другим остварењима авангарде. Али једино се у манифестима осети то нестрпљиво, егзалтирано, фанатично првенство у односу на све друге покрете. Сва наредна дела, уколико манифест схватимо као прво дело покрета, захтевају дистрибуцију или представљање које је знатно спорије: часописе и књиге треба уређивати и штампати, за сликарска дела треба организовати изложбе и селити их од града до града. Манифест, међутим, користи знатно брже канале.

Нераскидиву везу манифеста и авангарде наглашава и Пухнер: „Иако је термин [авангарда] ушао у сферу уметности пре манифеста, оно што данас називамо авангардом настало је управо онда када су се ово двоје, манифест и авангарда, спојили (...) Тек тад је авангарда имала на располагању одговарајући инструмент којим ће јасно изразити свој статус као нечега што предњачи, којим ће изразити прекид са прошлоћу и афинитет ка будућности, и тек тад је говорила сажето, енергично и једногласно. Појава авангарде је тако припремила долазак манифеста као што је и улазак манифеста у сферу уметности довршио стварање авангарде.“³⁸⁸

³⁸⁷ Марино, *АТИП*, 41.

³⁸⁸ Puchner, 78.

Као и многе друге структуре и средства која су коришћена у авангарди, и жанрови трпе промене. Они постају растегљиви, све их је теже детерминисати, што доводи до појаве нових жанрова, који ће се полако стабилизovati у оквиру појединих покрета.³⁸⁹

Раскид са традицијом који је често потенциран у теоријама авангарде одиграо се, између осталог, и на пољу жанра. Напад на утврђене жанрове, у сликарству и у књижевности, је оно што је шокантно и инспиративно (у сликарству је хијерархија жанрова пољуљана, често извргнута руглу, као на пример у Манеовом раду). У књижевности су границе између поезије и прозе све мање уочљиве, да би на крају нестале. Кроз жанрове је дефинисана традиција (у сликарству и књижевности), и кроз жанрове се она изражава и чува. Тако посматран жанр има особине институције, и зато се авангарда, на неки начин, бори и против њега.

Историјске авангарде су довеле до крајности „модернистички негативни критички потенцијал“ (*modernist negative-critical potential*) што је „ослободило утопијске естетичке и друштвене идеале од наслеђених уметничких категорија (као што су жанр, форма, материјал, дисциплина) у намери да их преведе у животну праксу.“³⁹⁰

Функцију класификовања жанр не може обављати у оквиру авангарде, па зато мења своју функцију. Он непрестано мутира. У Античкој књижевности, на пример, функцију жанра је лако одредити, а самим тим је и жанрове лакше одредити. Током просветитељства, кад се систем покровитељства мења, и када нарастајућа средња класа почиње да троши слободно време и новац, уметници се прихватају ризика и удаљавају се од класичних жанрова, покушавајући да на нове начине привуку нове покровитеље, или купце. Губљење јасних граница унутар жанрова догађа се у првој половини деветнаестог века (у периоду романтизма) и све је изразитије како се ближимо крају века. У годинама друге половине деветнаестог века сликари, који се супротстављају академији, одавно се више не

³⁸⁹ Петровић дели промене на три основне: „пародирање затечених жанровских конвенција, 'мешање жанрова' и заснивање нових жанрова“ (Петровић, Предраг, 704.) Међу жанрове које заснива авангарда и који су њој својствени, Петровић убраја манифест „као најважнији облик комуникације уметничких покрета са публиком и полемички наглашен покушај превредновања укуса“.

³⁹⁰ Debeljak, 9.

придржавају хијерархије жанрова по којој је на врху лествице историјска композиција. У првим деценијама двадесетог века традиционални жанрови у сликарству већ су изгубили сваку релевантност. У сликарству авангарде полако слаби моћ садржаја као елемента слике који детерминише жанр. Форма ће преузети улогу детерминанте жанра. Слична ситуација осећа се и у књижевности. Авангарда је прва извела „демократизацију жанрова“.³⁹¹

Естетичка питања у манифестима често су маске испод којих се крију политичке амбиције писаца. Жанр је доказ политизације уметности, али и партијских особина уметничких покрета. Политизацију није наметнула држава или институција моћи – она је конститутивни елемент покрета.

У делу дисертације под насловом „Однос манифеста и стејтмента“, речено је да сликари (претежно заинтересовани за форму, за формални аспект сликарства) нису посезали за манифестима. Маљевич, Мондријан и Кандински писали су теоријске радове и стејтменте, али не и манифесте. Многи други сликари (као на пример Кле, Кирико, Брак, Магрит) су тихо, искрено записивали своје ставове, мислећи можда да су немоћни да их изразе довољно јасно само кроз ликовни медиј, или просто зато што су имали потребу да своје мисли забележе у некој форми *дневника рада*. Сваки уметник који је своје стваралаштво желео да прошири и да њиме утиче на друштво посегнуо је за манифестом, користећи га најчешће у пропагандне сврхе. И код Маринетија, и код Царе, и код Бретона, употреба манифеста је доказ да им је, понекад, моћ дража од уметности.

Ако је авагарда, по Јенсену, моћна категорија маркетинга, онда манифест никако није текст који је секундаран, или споредан извор за историчара уметности. Он није само текст, и не може бити студираан само у домену књижевности, као што ни авангарда не може бити студирана тако што ће се разделити на традиционална поља студирања (књижевност, сликарство, скулптура, архитектура, фотографија, филм итд.).

...

Многе паралеле могу се повући између манифеста као жанра, и авангарде

³⁹¹ В. Петровић, П, 704; аутор преузима појам из књиге *Književni žanrovi i tehnike avangarde*, Fernana Verezan i drugi, Beograd 2001, 14.

као праксе (која у корпусу свог деловања подразумева и уметност). Анализираћемо како авангарда и манифест схватају своју улогу у историјском тренутку, затим какво је њихово схватање оригиналности и стваралаштва, какав је њихов однос према политици и институцији уметности, и колико су далеко обоје спремни да иду у односу са публиком.

Однос према садашњости (историјском тренутку)

Самопоуздање које авангарда испољава у односу на културне токове и традиционалне уметничке праксе је исто оно самопоуздање које манифест неког покрета испољава у оквиру авангарде као збира покрета. Такође, и манифест и авангарда настоје да немају претходнике, они настају чином самоутемељења. Клод Лероа (Claude Leroу) примећује да је у историјским авангардама манифест постао најбољи пример њеног дискурса, и да се зато манифест као жанр може сматрати *авангардом у свету дискурса*.³⁹² Авангарда њиме објављује да себе схвата као неопходну појаву у датом историјском тренутку, и као једину која исправно одражава и схвата историјски тренутак. Иако је предмет *исправног схватања историјског тренутка* увек садашњост, авангарду у ствари занима будућност, она је окренута будућности јер у њу мора пројектовати своју мисао. „Својом унутрашњом логиком и полетом она *мора* да превазиђе саму себе, да препороди, да антиципира, да се 'отцепи' од остатка књижевности, да прави увек нове, велике скокове унапред.“³⁹³ Тако се и манифести односе према историјским тренутком у којем делују. Они су будућност једног покрета – дата унапред.

Схватање оригиналности и стваралаштва

Манифести нису писани да би се слепо поштовали. Сетимо се Розенбергових речи: „Сезан није авангардан, кубизам јесте.“ Кад уметник почне да развија *личну поетику*, престаје бити авангардан – он је тад оригиналан, иновативан, чак и генијалан, али није авангардан јер је појединац. Авангарда је увек групна, и увек је позив на акцију (хушкање, харанга, потпаљивање). Кад неко хоће да ствара саму уметност, у домену је ларпурлартизма, естетичизма, он се затвара и гради, уместо да је у групи која излази на улице и руши. Зато су авангарди важни манифести, можда више као *позиви* него као стварни програми.

„Најважнији представници покрета [се] увјек развијају изван захтева манифеста

³⁹² Преузето из Hjartarson, 174.

³⁹³ Марино, *АТИП*, 109.

pokreta kojem pripadaju ili kojem ih pribrajaју³⁹⁴. Висковић мисли да би било „погрешно примјенити захтјеве постављене у манифестима као вриједносне критерије које авангардни покрет сам себи намеће, јер бисмо као најбоље морали истаћи просјечне и неоригиналне, оне који слијепо поштују захтјеве манифеста.“ Он сматра репрезентативним и врхунским оне уметнике који се унутар авангарде развијају мимо захтева датих у манифестима. Наведени став веома добро илуструје случај Маринетија, који је просечан као књижевник, али је генијалан у писању манифеста.

Традиција је најчешће у сукобу са оригиналношћу, која је, као захтев авангарде, у контрадикторном односу и са авангардом и са манифестом, јер обоје теже утемељењу неке будуће традиције. Циљ авангарде *и јесте и није* стварање нове традиције (што представља још једну од њених апорија), али то је и апорија манифеста као жанра – они *и јесу и нису* писани да би се слепо поштовали.

Однос према политици

О томе колико манифест дугује политици довољно говори то што је рођен искључиво као политички жанр. Авангарда, такође, и као термин и као концепт не може бити одвојена од политике. „И политичка и уметничка авангарда обележене су хипотезом поновне прераде друштвеног рада и превазилажења отуђења, и у материјалном, а не само у спиритуалном оквиру.“³⁹⁵ Али, политичка и уметничка авангарда се ипак не могу поистоветити: „Уметничка авангарда, дакле, као модел прерађивања друштвеног рада, предлаже *апсолутно*, тоталитет уметничког рада, који је (...) најпарцијалнија, партикуларна, индивидуална и специфична форма рада, која преживљава унутар масовног индустријског друштва. Ова игра између индивидуалности и универзалности (...) не може бити преведена на политички језик (...) [јер би] ова операција од политике захтевала њену тоталну и непосредну деинституционализацију“.³⁹⁶ Поменућа игра између индивидуалности и универзалности рефлектује се и у манифесту, жанру који је и личан и колективан. Његове намере су намере самог писца, али су исте намере осећали и други припадници покрета. Преношење личне потребе на колектив открива слабост појединца, његову немоћ у друштву. У суштини, посезање за манифестом је

³⁹⁴ Visković, *AiT*, 187.

³⁹⁵ Асор Роса, *АТИП2*, 46.

³⁹⁶ *Исто*.

ангажовање гласа иза којег стоји група, као моћнијег средства од гласа усамљеног појединца. Зато се понекад, током читања, чини да су сви манифести заправо манифести стања духа њихових аутора.

Када говоримо о односу манифеста и авангарде према политици, потребно је рећи да обоје од аутора – уметника захтевају извесне особине неопходне и неке ко игра важну улогу у политичком животу. Уметник мора бити и говорник, предводник, организатор, али и неко ко ће знати како да се понаша кад стигне до положаја у којем има одређену друштвену моћ. Многи уметници авангарде, за разлику од писаца репрезентативних манифеста, нису поседовали такав склоп личности, нису били припремљени за улогу вође.

Однос према институцији уметности

Институција се углавном дефинише као структура кроз коју је нека људска активност организована, и коју, у најширем смислу, одређује посебно понашање.³⁹⁷ Елементи који заједно чине структуру коју можемо назвати *институцијом уметности* су: технички систем (подразумева материјале, алате, вештине); традиционални уметнички облици (сонет, роман, пејзаж, на пример); уметник (његово школовање, каријера, тип личности); дистрибутивни системи (музеји, дилери, патронства); уметничка критика; публика итд.³⁹⁸ Манифест као средство институционализовања поетике отвара и питање процеса институционализовања који је веома заступљен у авангарди. Авангарда је, по Биргеру, допринела томе да појам институције уметности буде препознат. У периоду првих деценија двадесетог века као да мотив уметничких дела постаје тај институционални аспект уметности, он је оно што се критикује, али и оно што се, у некој новој форми, предлаже. Ако се сложимо са Биргеровом тврдњом, онда је манифест, као феномен који се директно може довести у везу са институцијом уметности, централни жанр којим авангарда изражава своје ставове. Пошто су уметничка дела авангарде увек *ангажована* у циљу преиспитивања институције уметности, онда се манифест налази негде на граници између средства (које

³⁹⁷ B. Milton, Albrecht, „Art as an Institution“, *American Sociological Review*, Vol. 33, No. 3, Jun, 1968, 383.

³⁹⁸ B. Milton, 387.

авангарда користи за сврхе преиспитивања институције уметности) и уметничког дела. Зато је манифест у авангарди равноправан са уметничким делом.³⁹⁹

Однос према публици

И авангарда и манифест су често радикални и ратоборни, агресивни и непријатељски расположени према својој публици. Као и у горенаведеним односима, и у односу према публици постоји узajмна зависност, јер се манифестом одређује линија фронта на којој ће авангарда водити своје борбе (најчешће са традиционалним буржоаским укусом и схватањем уметности). Коен о борбеном аспекту манифеста каже да се он може утврдити и једном етимолошком анализом саме речи: „манифест“ је кованица састављена од две речи (*manus + festus*), коју бисмо дословно могли превести као *непријатељска рука*, и која наговештава напад или очекује ударац.⁴⁰⁰ Адријан Марино пружа доста примера за склоности авангарде према насиљу, оружју и рату. Он наводи *шамарање укуса публике*, организовање *изложбе-предавања-боксинга*, потребе да се књижевност ствара *са пиштољем у руци – пуцајући насумице у гомилу*, изјаве попут „Убијмо наше мртве“, „Дада убија – Бога / Дада убија – све“, поруке као што су *уништити, очистити, запалити, разбити, срушити...*⁴⁰¹ „Реторика насиља, карактеристична за авангардни манифест, такође кореспондира са коренима концепта 'авангарде', који потичу из војничког говора, и историје жанра као текстуалног медија којим се објављује рат.“⁴⁰²

...

Упоређујући теорије и дефиниције авангарде и манифеста, стиче се утисак да су и оне у зависном међуодносу, као да једно друго дефинишу. Знања о авангарди лако можемо пренети на манифест као жанр. Исто можемо учинити и са њиховим апоријама.

³⁹⁹ „Intencijom istorijskih pokreta avangarde smatramo uništenje institucije umetnosti kao nečega odvojenog od životne prakse. Smisao ove intencije nije bio u tome da institucija umetnosti u građanskom društvu bude zaista uništena i time umetnost neposredno uvedena u životnu praksu, nego pre svega u tome što je postalo moguće opaziti težinu koju institucija umetnosti ima za stvarno društveno delovanje pojedinačnih dela.“ Birger, 133.

⁴⁰⁰ B. Cohen, 111.

⁴⁰¹ B. Marino, *AIT*, 148–152.

⁴⁰² Hjartarson, 183.

Аутор који је, можда помало цинично, указао на злоупотребе термина и концепта авангарде је Енценсбергер. У есеју „Апорије авангарде“ он износи дотад незапажене њене аспекте, и критику авангарде у којој ће бити повучене паралеле са тоталитарним режимима. Сложеницу „авангарда“ он анализира веома непосредно: „Терен по коме се авангарда креће jeste историја. (...) Avangardističko *en avant* htelo bi u neku ruku da u savremenosti ostvari budućnost, da predupredi tok istorije. Ova predstava opravdana je utoliko što se umetnost uopšte ne može zamisliti bez momenta anticipacije. On je sadržan u samom procesu proizvodnje: delu prethodi plan.“⁴⁰³ Манифести представљају тај план.

Затим се Енценсбергер окреће значењу речи *гарда*, за коју каже да означава елитне трупе. У гарди „појединачне одлуке нису пресудне“, она „не може опстати без прописа и правила“ и, што је најважније, „гарду одређује борба“, њен „*raison d'etre* није продуктивност, него обрачун: она је увек милитантна“ (56–57). Све што Енценсбергер приписује гарди постоји у манифестима, чији циљ врло често није продуктивност него обрачун. Они су вербални фронтови авангарде.

Апорије испливавају на површину онда кад авангарда жели да слободу у уметности „nametne doktrinarnim putem. Ваš као и партија, и она верује да је, будући револуционарна елита, дакле колектив, закупила за себе будућност. (...) Samovoljno diktira šta ima sutra da ваži“ (59). Манифест је средство којим авангарда „диктира“ своје ставове.

И Висковић упућује на апорије: „Postoji u prirodi avangardističkih manifesta kontradikcija. (...) sami manifesti uvijek, rušeći svijet tradicionalne umjetnosti i njezine norme, uspostavljaju svoje norme, određujući više ili manje otvoreno izbor граде и поступке које -izam што га заговарају preferira.“⁴⁰⁴

Када се говори о апоријама авангарде и манифеста, не може се избећи њихов однос према публици. Отуђење уметника, које кулминира у естетичизму, као да доживљава један парадокс са манифестом, јер он покушава да омасови нову поетику, док је истовремено циљ авангарде да ту поетику сачува од утицаја буржоазије, или од тога да је буржоазија преузме. Такође, и манифест и авангарда покушавају да остваре комуникацију са истом оном публиком коју одбацују, и коју сматрају кривом за стање у којем се уметност налази.

⁴⁰³ Encensberger, 50-51.

⁴⁰⁴ Visković, *AiT*, 186.

Заједничке апорије опомињу нас да не смемо бити превише круги у дефинисању авангарде и манифеста. Они остају флексибилни појмови, увек отворени за нова тумачења.

Закључак

Подсетимо се Гогенових речи: „Импресионистичко сликарство је чиста површност; то је званична уметности сутрашњице, не мање страшна од званичне уметности данашњице“⁴⁰⁵, и видећемо колико оне дугују поетици манифеста, као да су изашле из Маринетијевог пера. Али Гогенов текст, из којег је преузет претходни цитат, ипак није манифест. Примери текстова попут Гогеновог могу се пронаћи међу писмима, белешкама, стејтментима и текстовима уметника. Они говоре о нужности да се чулни израз допуни вербалним. Њихов тон има нечег прометејског и протејског у себи, пророчког и утопијског, али и бунтовничког, револуционарног и провокативног. И по томе су они слични манифестима.

Али у манифестима налазимо и дозу социјализма. Позивање на једнакост често је само први корак ка успостављању нових класа, нових вредности, а самим тим и нових неједнакости. То су свакако апорије манифеста, али и авангарде у целини. Авангарда жели бити вечита опозиција, која неминовно рађа нову опозицију, чим постигне своје циљеве. У том процесу манифест је средство како рушења претходног и захтевања новог, тако и институционализовања новог, против којег ће неки будући манифести тек бити писани. Кроз њих је вербализован утопистички дух авангарде, жеља за стварањем заједнице, па макар и такве каква је дадаистичка. Можда је у крајњем смислу, психолошки гледано, све то потреба авангардних уметника за припадањем и прихваћењем.

Роберт Реј (Robert Ray), у тексту који и сам има особине манифеста, а који носи наслов *Како започети авангарду*, набраја осам правила по којима се то може учинити. Говорећи о импресионистима, он каже да „свако ко жели да покрене нову авангарду треба да проучава њихове стратегије, посебно оне које су намењене опхођењу са једним великим проблемом (...) проблемом јаз“⁴⁰⁶. Авангарда представља први случај у историји у којем се подразумева да ће, од тренутка представљања новог стила до тренутка у којем ће га публика прихватити, постојати јаз. Јаз је кључни разлог због којег уметници користе манифест, а авангарда се, у жељи да га премости, све више користи теоријом.

⁴⁰⁵ Преузето из: Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Београд 1994, 36.

⁴⁰⁶ Ray, Robert B. „How to start an avant-garde“, *Antioch Review*, Winter 94, Vol. 52, Issue 1, 34.

Ситуација у којој се уметност нашла у периоду модернизма обележена је и константним односима између класа. Манифест се и у тој ситуацији показао корисним. Он је поетизовано политичко средство авангарде. Можда није дело, у оном традиционалном смислу у којем је то слика, скулптура или песма, али он има нешто што смо назвали „манифестност“, а што традиционална средства жарко желе да имају у себи. Слика, скулптура и песма су и даље смештена у своје институционалне оквире. Манифест као жанр не допушта да буде смештен у сферу традиционалног стваралаштва (и традиционалних жанрова), јер своје место налази између књижевности и теорије, између стваралаштва и критике.

Неодређена позиција је уједно и потенцијална вредност манифеста. У синтези поменутих сфера, *тумачење* продире у подручје које је традиционално припадало поетици. И у случају сликарства процес тумачења конкурише визуелном доживљају. Зато уметност ипак није постала аутономна крајем деветнаестог века, и независна од институција, јер сад захтева теорију, чије ће познавање постати неопходност за посматрача, теорију која процес стварања и рецепције треба да подржи, понекад чак и да саму уметност представи, учини разумљивом управо као уметност.

Манифест, такође, треба да поврати уметнику изгубљени ореол. Губитак ореола, као метафора нечега што је задесило модерног уметника (и не само њега), је догађај који су многи аутори приметили.⁴⁰⁷ Новонасталој ситуацији у уметности манифести ће веома одговарати, уз њихову помоћ уметници ће покушати да премосте јаз између уметности и живота.

Исти јаз постоји између ствараоца и публике. С обзиром да, с једне стране, вредновање уметничког дела остаје на појединцу (чиме се неограничена слобода даје уметнику), с друге стране естетски пројекат који он предлаже мора у себи садржати и клицу неког могућег друштвеног пројекта, јер једино као и социјални програм он уопште може бити примећен на културном тржишту. Да би био примећен, неопходно је да се покидана веза између уметника и публике поново успостави.⁴⁰⁸ Зато је слобода коју је уметник освојио „истовремено и његов

⁴⁰⁷ Маркс у *МКП* када говори о раду уопште, Бодлер у запису *Изгубљени ореол (Perte d'Auréole)*, Буркхарт у тексту *Разматрања о светској историји (Weltgeschichtliche Betrachtungen)*, Бењамин у есеју *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*.

⁴⁰⁸ В. Somigli, 62.

тријумф и пораз“, јер га је учинила невидљивим. Манифест ће покушати немогуће – да поменути слободу уметника учини видљивом.

...

Манифест заузима значајно место у авангардном стваралаштву и доприноси њеном одређењу. У комуникацији авангардних покрета са публиком прво место најчешће заузима манифест, а затим уметничко дело. Понекад обоје истовремено. Ако прихватимо Биргерову теорију по којој је захтев авангарде *повратак уметности у животну праксу*, онда су манифести једно од основних стратешких средстава авангарде, чак и више него сама ликовна или књижевна дела. Они стоје између дела и посматрача.

Пре периода авангарде само је дело стајало између уметника и посматрача, а сада је међупростор тог тројства испунио манифест – јер колико је неопходан као мост између посматрача и дела, толико је неопходан и као мост између самог уметника и његовог дела.

Ако манифест доживљавамо само као књижевни жанр и медиј, онда је сваки сликар који је посегнуо за пером већ у домену мултимедијалног, или бар интермедијалног израза. Из тог угла посматран, манифест је интегрални део целине уметничког дела.

У периоду историјских авангарди идеја по којој једна уметничка теорија може постати и уметничка пракса – идеја по којој реч може постати дело – полако осваја уметнике и заузима доминантно место у уметности. На граничном подручју између теорије и праксе манифест налази свој животни простор, а често на том подручју и авангарда жели да ствара. Зато разумевање манифеста доприноси разумевању авангарде у целини. Ако манифест и не постоји у апсолутном смислу, ако измиче дефиницији, као такав је управо парадигматичан за период у којем доживљава експанзију.

У Маринетијевим текстовима осећамо нестрпљење у толикој мери да га оно нагони да чин писања манифеста назове „уметношћу манифеста“. Манифест за њега постаје уметничко дело, сама интенција заузима место уметничког дела.

Манифест не мора да се посматра само као посебан феномен авангарде већ

и као посебно дело, зато што у настајању манифеста увек постоји свест и намера, која је у периоду историјских авангарди неретко виђена као замена за дело. Интенција, намера, одлука – да ли је могуће у Маринетијевим идејама видети и претходницу Дишанових редимејда, управо у самом футуристичком манифесту, у често помињаном цитату по којем је „тркачки аутомобил лепши од Нике самотрачке“? Много аспеката авангарде је већ у манифестима реализовано, и та чињеница може повезати историјске авангарде са концептуалном уметношћу седамдесетих година двадесетог века. Обе тенденције као важан виде поступак именована, поступак који је и Дишан препознао.

Биргер на једном месту каже: „Avangardni pokreti (se) negativno određuju prema kategoriji dela. Dišanovi 'ready made's', na primer, imaju nekakav smisao samo u odnosu na kategoriju umetničkog dela.“⁴⁰⁹ Као и редимејд и манифест је последица одлуке уметника да га употреби у уметничке сврхе. Преузети манифест из домена политике и употребити га као уметничко дело поступак је сличан преузимању предмета из било које друге сфере да би био употребљен у сфери уметности. Пођоли експлицитно тврди: „Najbolja dela koja su nam ostavili Marinetti i njegovi sledbenici ostaju manifesti.“⁴¹⁰ Они могу бити схваћени као посебна дела авангарде јер су, како сугерише Стрмова, у авангарди уметничке дисциплине пре схваћене као средства него као циљеви.⁴¹¹

Већ смо спомињали *манифестовање* као активност авангарде. У *Циришкој хроници* Тристана Царе наилазимо на опис који гласи: „Пред збијеном светином Цара манифестује, (...) Хилзбек манифестује, Бал манифестује“⁴¹². Манифестовање је за авангардисте снажна жеља за објавом новог открића, за које и не мора да постоји практичан план реализације. То је негирање уметничке праксе, схваћене у традиционалном смислу. Довољно је показати се екстремнијим од својих претходника и отићи још даље у померању граница, или растезању оквира у које је смештена уметност. У манифесту је довољно показати читаоцу да уметност може бити *још и ово*, и да је сасвим јасно да се то може у пракси

⁴⁰⁹ Birger, 89.

⁴¹⁰ Podoli, 246.

⁴¹¹ B. Strom, 43. По њеном мишљењу концепт авангарде је сувише утврђен, распрострањено је круто разумевање покрета као пројеката искључиво усмерених ка уметничкој продукцији.

⁴¹² преузето из Беар–Карасу, 30. И код Биргера (81) налазимо сличне ставове: „Ready made Dišanov nije nikakvo umetničko delo, nego manifestacija“.

извести, али да је најважније дати нови приступ, јер ће ионако све постати традиција, па је једино сам тренутак објаве оно што вреди. Тренутак објаве је манифестовање, које своје отелотворење налази у манифесту.

...

Разлика између *стратегија* и *дела* авангарде готово да не постоји. Ако уметничка дела схватамо у традиционалном смислу, онда се добар део авангардних пракси може назвати стратегијама, и у том смислу манифесте можемо сврстати у једне од њих. Али с обзиром да је танка линија која, у периоду авангарде, раздваја *стратегију* од *дела*, онда манифесте можемо сврстати и у групу *дела*.

У потрази за одговором на дилему коју намећу стратегије и дела, још једном се позивамо на Биргера, односно на његово схватање *уметничког средства*. „Уметничко средство је, без сумње, најопштија категорија којом располажемо за описивање уметничког дела. Али као уметничко средство може се *prepoznati* један поступак тек од времена покрета историјске авангарде. Тек у то време тоталитет уметничких средстава као средстава постаје расположив. До тог доба уметнички развој представљао је употребу уметничких средстава ограничenu епохалним стилем, једним unapred датим канонем дозвољених поступака, из којег се само до одређених граница могло искорачити. (...) Карактеристично обележје покрета историјске авангарде састоји се баš у томе што нису развили никакав стил. Ови покрети су пре укинули могућност једног епохалног стила и уздигли на ниво расположивости уметничка средства прошлих епоха. Тек универзална расположивост чини категорију уметничког средства општом категоријом. (...) Тек авангарда, речено је, чини уметничка средства препознатљивим у њиховој општости, јер их она више не одабира према неком стилском принципу, него се њима служи *као уметничким средствима*.“⁴¹³ Авангарда се *служи* манифестима и као средствима и као делима.

Границу између уметничког дела и манифеста бисмо потпуно избрисали онда када бисмо тврдили да сваки рад који отелотворује естетска начела неког покрета представља уједно и манифест тог покрета. Често није могуће јасно

⁴¹³ Birger, 27–29.

повући ову границу. „Само онда када сам рад *излаже* (радије него да представља) елементе естетске филозофије (...) може се оправдано рећи да истовремено врши дужност и уметничког дела и манифеста.“⁴¹⁴

Књижевна и сликарска дела авангарде имају особине манифеста, она објављују нешто што је последица ауторerefлексije уметника или покрета, њихове ставове о улози уметности у друштву. То је некад на првом месту у хијерархији „мотива“ авангардног уметничког дела, и то је оно што авангардно уметничко дело примарно треба да изрази. Идеје покрета постају мотиви уметничких дела. Тако дела авангарде, поред тога што говоре о свету у којем су настала, највише говоре о авангарди, о ономе што се тим делима жели постићи. Наведени „садржај“ намеће се током рецепције многих авангардних дела, она имају у себи много „манифестативног“, „манифестног“.

Уметност која произилази из оспоравања и побуне на првом месту жели да буде примећена, јавна. И футуризам и Дада жарко желе да манифестују своје постојање. Зато не морамо нужно говорити о авангардним делима, већ о авангардним манифестацијама којима се управо категорија уметничког дела доводи у питање.

Аутори који су писали о манифестима слажу се да манифести пред публиком заузимају често доминантније место од уметничких дела, и да су реакције на њих углавном бурније. Као да дела након објаве манифеста само потврђују оно што су они поставили као циљ. Футуристи су први постали свесни моћи објаве, са њиховим манифестима теорија постаје пракса: „Причати о уметности постаје исто што и стварати је.“⁴¹⁵

...

У манифесту као жанру крије се и теорија авангарде. У својим почецима термин „авангарда“ није био приписиван уметности. То је 1825. учинио Оланд Родригез (Olinde Rodrigues) у дијалогу *Уметник, научник, индустријалац*, тексту који поседује и елементе реторике будућих манифеста. Као Сен Симонов следбеник и пријатељ, Родригез у дијалогу прихвата учитељева начела по којима

⁴¹⁴ Cohen, 127.

⁴¹⁵ B. Perloff, 74.

се улога уметника састоји у томе да популарише извесне идеје. Авангардна уметност ће тако у самим својим почецима добити задатак да буде попут манифеста, вршиће сличну улогу коју манифест врши касније унутар авангарде, али у служби појединачних покрета.

На основу Сен Симонових ставова о улози уметности у друштву, можемо формулисати једно на први поглед чудно питање, које ће увек пратити авангарду, а оно гласи: Која је улога уметности у авангарди?

Да ли улога уметности у футуризму, дадаизму и надреализму може бити схваћена као утилитаристичка, дидактичка, маркетиншка? У том случају Биргерова институција уметности остаје нетакнута, уметност и даље постоји као израз владајућег система (у овом случају владајући систем је футуризам, дадаизам или надреализам). Уметност тада одражава идеологије авангардних покрета (не мисли се на политичке идеологије које подржавају покрети). Зато су и авангардни манифести, који у себи садрже многе поетске елементе, равноправни са уметничким делима – јер, подједнако, и манифести и уметничка дела покушавају да одговоре на питања и захтеве које модерно доба поставља уметности.

Прилози



Слика 1. Филипо Томазо Маринети док говори.

Gaston CALMETTE
Directeur-Gérant
RÉDACTION — ADMINISTRATION
86, rue Broca, Paris (9^e Arr.)

Le Nouveau avec le Supplément — 15 centimes — DÉPARTEMENTS : 20 centimes
C'est par ce moyen que l'on peut se procurer le Nouveau avec le Supplément à un prix très avantageux.

H. DE VILLEMÉRIS
RÉDACTION — ADMINISTRATION
86, rue Broca, Paris (9^e Arr.)
ABONNEMENT
Paris et France — 12 francs par an

SOMMAIRE
LES ÉPIGRAMES: F. J. MARTEL.
Le feu de Paris: Le feu à l'étranger.
Le complot Caillaux: Un Breton.
Les élections municipales: L'ordre.
Le feu de Paris: Le feu à l'étranger.
Le complot Caillaux: Un Breton.
Les élections municipales: L'ordre.

Le Futurisme
M. Marinetti, le jeune poète italien et français, a fait récemment un manifeste qui est considéré dans tous les pays latins, et qui a été traduit en français par le docteur F. J. Martel. Ce manifeste est intitulé "Le Futurisme".

LA VIE DE PARIS
Le Roi à l'Élysée, Palais
Il est attendu que dans les dix jours de Paris, à l'heure où généralement on se réveille, on se réveille aussi sur les autres continents.

Le complot Caillaux
M. Caillaux forme un petit complot. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député.

Echos
Les Tempêtes
Si ce n'est pas le jour de la pluie, à Paris, le jour de la pluie est le jour de la pluie.

Les Courses
Adieu, à la fois, à la fois, à la fois. Adieu, à la fois, à la fois, à la fois. Adieu, à la fois, à la fois, à la fois.

À Travers Paris
Le ministre de l'Intérieur, M. Baudouin, a été reçu par le ministre de la Justice, M. Léon Bourgeois.

pour accomplir notre tâche. Quand nous nous sommes réunis, nous avons vu que nous étions en mesure de faire face à toutes les difficultés.

Le plus grand danger que nous courons est celui de la défection. Nous devons nous en garder.

LA VIE DE PARIS
Le Roi à l'Élysée, Palais
Il est attendu que dans les dix jours de Paris, à l'heure où généralement on se réveille, on se réveille aussi sur les autres continents.

Le complot Caillaux
M. Caillaux forme un petit complot. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député.

Echos
Les Tempêtes
Si ce n'est pas le jour de la pluie, à Paris, le jour de la pluie est le jour de la pluie.

Les Courses
Adieu, à la fois, à la fois, à la fois. Adieu, à la fois, à la fois, à la fois. Adieu, à la fois, à la fois, à la fois.

À Travers Paris
Le ministre de l'Intérieur, M. Baudouin, a été reçu par le ministre de la Justice, M. Léon Bourgeois.

Le complot Caillaux
M. Caillaux forme un petit complot. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député.

Le plus grand danger que nous courons est celui de la défection. Nous devons nous en garder.

LA VIE DE PARIS
Le Roi à l'Élysée, Palais
Il est attendu que dans les dix jours de Paris, à l'heure où généralement on se réveille, on se réveille aussi sur les autres continents.

Le complot Caillaux
M. Caillaux forme un petit complot. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député.

Echos
Les Tempêtes
Si ce n'est pas le jour de la pluie, à Paris, le jour de la pluie est le jour de la pluie.

Les Courses
Adieu, à la fois, à la fois, à la fois. Adieu, à la fois, à la fois, à la fois. Adieu, à la fois, à la fois, à la fois.

À Travers Paris
Le ministre de l'Intérieur, M. Baudouin, a été reçu par le ministre de la Justice, M. Léon Bourgeois.

Le complot Caillaux
M. Caillaux forme un petit complot. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député.

Le complot Caillaux
M. Caillaux forme un petit complot. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député. On lui a offert un siège de député.

Слика 2. Насловна страна Фигара, 20. фебруар 1909. године.

Литература

Abastado, Claude, "Introduction à l'analyse des manifestes", *Littérature* 39 (1980) 3–11.

Amidon, Stevens Russell, "Manifestoes: A Study in Genre", PhD Dissertation, University of Rhode Island, 2003.

Asholt, Wolfgang, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde: 1909–1938*, Stuttgart, Weimar 1995.

Bakhtin, Mikhail, "The Problem of Speech Genres", *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press 1986, 60–102

Bäckström, Per, *One Earth, Four or Five Words: The Peripheral Concept of "Avant-Garde"*, 21–44.

Беар, Анри и Карасу, Мишел, *ДАДА – историја једне субверзије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1997.

Berman, Marshall, *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*, Verso, London 1982.

Birger, Piter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 1998.

Breton, Andre, *Tri manifesta nadrealizma 1924, 1930, 1942*, Bagdala, Kruševac 1979.

Buchloh, Benjamin, "Theorizing the Avant-Garde", *Art in America*, November, 1984, 19–21

Vondeling, Johanna "The manifest professional: Manifestos and modernist legitimation" *College Literature*, Spring 2000.

Wood, Paul (edit.), *The Challenge Of The Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven & London in association with The Open University 1999.

Вучковић, Радован (прир.), *Модерни правци у књижевности*, Просвета–Полит–Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1984.

„Дадаистички манифести“, *Књижевност* бр. 5 (1983), Београд, Просвета, 888–923.

Debeljak, Aleš "On the Ruins of the Historical Avant-Garde: The Institution of Art and its Contemporary Exigencies", *Innovation: The European Journal of Social Sciences*, Mar 98, Vol. 11 Issue 1, 7–23.

Делетић, Здравко, *Методолошке студије*, Косовска Митровица 2004.

De Micheli, Mario, *Umjetničke avangarde XX stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1990.

Easton, Elizabeth, „Marinetti before the First Manifesto“, *Art Journal*, Vol. 41, No. 4, 1981, 313–316.

Egbert, Donald, „The Idea of avant-garde in Art and Politics“, *Leonardo*, Vol. 3, No. 1 (Jan., 1970.), 75–86.

Encke, Jeffrey, „Manifestos: A Social History of Proclamation“, PhD Dissertation, Columbia University, 2003.

Encensberger, Hans Magnus, „Aporije avangarde“, *Nemačka, Nemačka između ostalog*, BIGZ, Beograd 1980.

Žmegač, Viktor, *Težišta modernizma. Od Bodlera do ekspresionizma*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1986.

Ziarek, Krzysztof, „The Turn of Art: The Avant-Garde and Power“, *New Literary History*, Vol. 33, No. 1, 2002, 89–107

Јасперс, Карл, *Духовна ситуација времена*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987.

Jensen, Robert, „The Avant-Garde and the Trade in Art“, *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism (Winter, 1988), 360–367.

Jencks, Charles „The Volcano and the Tablet“, *Theories and Manifestos of Contemporary Architecture*, Jenks, Ch. and Kropf, K. (edit.) Academy Edition, 1997.

Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar, „Avangarda – od ratovanja, preko revolucionarne politike, do umetnosti“, *Filozofija i društvo* 2/2008, 191–220.

Kramer, Hilton, „The Age of the Avant-Garde“ *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 7, No. 2, Special Issue: Tradition and the New Sensibility, 1973, 35–51.

Krauss, Rosalind, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“, *October*, Vol. 18 (Autumn, 1981), 47–66.

Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd

Leys, Colin and Panitch, Leo, „The Political Legacy Of The Manifesto“, *Socialist Register* Vol 34/1998. 18-48. <http://socialistregister.com>

Lyon, Janet, *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Cornell University Press, Ithaca 1999.

Marks, Karl i Engels, Fridrih, *Komunistički manifest*, Centar za liberTERSke studije, Beograd 2009.

Marcus, Steven, „Marx's Masterpiece at 150“, *New York Times Book Review*, 4/26/1998, 39.

Mehtonen, Paivi, „The Rhetoric Against Rhetoric: The Avant-garde Manifesto“, *New Chapters In The History Of Rhetoric*, Pernot, Laurent (edit.), Koninklijke Brill NV, Leiden and Boston 2009.

Mijušković, Slobodan, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd 1998.

Milton, Albrecht, „Art as an Institution“, *American Sociological Review*, Vol. 33, No. 3, Jun, 1968, 383–397.

Mitrović, Andrej, *Angažovano i lepo: Umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914–1945)*, Narodna knjiga, Beograd 1983.

Nado, Moris, *Istorija nadrealizma*, BIGZ, Beograd 1980.

Нелсон, Роберт С. и Шиф Ричард (прир.), *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004.

Nietzsche, Friedrich, *Tako je govorio Zaratustra*, Zagreb 1975.

Niče, Fridrih, *Antihrist*, Grafos, Beograd 1976.

Nochlin, Linda, „The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880“, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper & Row, 1989.

Perloff, Marjorie, „Violence and Precision – The Manifesto as Art Form“, *Chicago Review* 34:2, Spring 1984. 65–101.

Perloff, Marjorie, „The First Futurist Manifesto Revisited“, *Rett Kopi: Manifesto issue, Dokumenterer Fremtiden* 2007, 152–56.

Петровић, Предраг, „Авангарда или тријумф коперниканске естетике“, *Књижевна историја*, бр. 130, 38, Филолошки факултет, Београд 2006, 673–705.

Петровић, Предраг, „Три погледа на авангарду“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 47, бр. 1, 1999, 172–177.

Петровић, Сретен, „Авангардна побуна као естетичка фикција“, *Теме* 2000, вол. 24, бр. 1–2, Филолошки факултет, Београд, 21–35

Podoli, Renato, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd 1975.

Puchner, Martin, „Manifesto = Theatre“, *Theatre Journal*, Vol. 54, No. 3, (Oct., 2002.), 449–465.

Puchner, Martin, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton University Press 2006.

Ray, Gene, „Avant-Gardes as Anti-Capitalist Vector“. *Third Text*, May 2007, Vol. 21 Issue 3, 241–255.

Ray, Robert B. „How to start an avant-garde“, *Antioch Review*, Winter, 94, Vol. 52, 34–44.

Rosenberg, Harold, „Collective, ideological, combative“ у Hess, T. B., Ashbery, J. (ed.) *Avant-garde art*, London: Collier-Macmillan, 1967, 81–92.

Slabinac, Gordana, „Poetika osporavanja / umijeće osporavanja“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti VII*, Split: Književni krug 2005, 7–18.

Somigli, Luca, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*, Toronto: University of Toronto Press 2003.

Strehovec, Janez, „O Birgerovoj teoriji avangarde“, *Književna kritika XV/3–4*, 1984, 25-44

Strom, Kirsten, „□Avant-Garde of What?□: Surrealism Reconceived as Political Culture“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 1 (Winter, 2004), 37–49.

Shapiro, Theda, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900–1925*, Amsterdam, 1976.

Shumway, Lauren. „The Intelligibility of the Avant-Garde Manifesto“, *French Literature Series 7*, 1980, 54–62

Scrivner, Lee, *How to Write an Avant-Garde Manifesto (A Manifesto)*, The London Consortium, April 2006.

Taylor, Joshua, „Futurism: The Avant-Garde as a Way of Life“ y Hess, T. B., Ashbery, J. (ed.) *Avant-garde art*, London: Collier-Macmillan, 1967, 93–105.

Takehana, Elise, „Legitimizing the Artist: Avant-Garde Utopianism and Relational Aesthetics“, *Queen’s Journal of Visual & Material Culture 2/2009*, 1–24.

Тешић, Гојко, *Авангарда – теорија и историја појма I*, Народна књига, Београд 1997.

Тешић, Гојко, *Авангарда – теорија и историја појма 2*, Народна књига, Београд 2000.

Тешић, Гојко (прир.) *Авангарда и традиција* (Анкета Књижевне речи 1980–1982), Народна књига, Београд 2002.

Ћаловић, Драган, „Авангарда у традицији“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 13-14 (2008) 243-252.

Flaker, Aleksandar, „Авангардни манифест као књижевна врста“, *Књижевна критика* 5, год. 16, (1985) 127–136.

Flaker, Aleksandar, „Књижевна авангарда и сликарство“, *Umjetnost riječi*, XXIV (1980), Zagreb, 11–17.

Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja: Avangarda i književna ljevica*, Školska knjiga, Zagreb 1982.

Habermas, Jürgen, *Javno mnjenje: Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd 1969.

Habermas, Jürgen; Lennox, Sara; Lennox, Frank, „The Public Sphere: An encyclopedia Article (1964)“, *New German Critique*, No. 3 (Autumn, 1974), 49–55.

Hadjinicolaou, Nicos, „On the ideology of the avant-guardism“, *Praxis* No 6, Los Angeles, California, 1982, 39–70.

Harrison, Charles & Wood, Paul (edit.), *Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 2003.

Harrison, Charles & Wood, Paul with Gaiger, Jason (edit.), *Art in Theory 1815–1900, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 1998.

Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2005, 581

Hewitt, Andrew, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, And The Avant-Garde*, Stanford, California, 1993.

Hjartarson, Benedikt, „Myths of Rupture. The Manifesto and the Concept of Avant-Garde“, *Modernism*, Eysteinnsson, Astradur and Liska, Vivian (edit.), John Benjamins, Amsterdam 2007, 173–194.

Hobsbaum, Erik, *Doba ekstrema. Istorija kratkog XX veka 1914–1991*, Dereta, Beograd 2002.

Huysens, Andreas, „The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – mass Culture“, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, 3–15

Caws, Mary Ann, *Manifesto: A Century of Isms*, University of Nebraska Press 2000.

Celant, Germano, *Artists Manifestos & Magazines*, Printed Matter 1988, Catalog

Cohen, Milton, *Movement, manifesto, melee: the modernist group, 1910–1914*. Lexington Books, Oxford 2004.

Šicel, Miroslav, *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, Liber, Zagreb 1972.

Биографија

Рођен 1978. године у Новом Саду, Република Србија. 1999. године уписује Академију уметности у Новом Саду, одсек Ликовни, група за Графику, на којој је дипломирао 2004. године и стекао звање Дипломирани графичар – професор ликовне културе. 2005. године уписује магистарске студије на Филозофском факултету у Београду, Одсек за Историју уметности, са којих прелази на докторске студије 2008. године. Од 2003. године ради као наставник у Гимназији „Исидора Секулић“ у Новом Саду, а од 2005. године у Средњој школи за дизајн „Богдан Шупут“ у Новом Саду. Живи у Новом Саду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ВЛАДИМИР ДИМОВСКИ

број индекса 61080069

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

МАНИФЕСТ КАО ПОСЕБНО ДЕЛО АВАНГАРДЕ

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 05.09, 2012.

Vladimir Dimovski

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора ВЛАДИМИР ДИМОВСКИ
Број индекса 61080069
Студијски програм ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ
Наслов рада МАНИФЕСТ КАО ПОСЕБНО ДЕЛО АВАНГАРДЕ
Ментор ДР ЛИДИЈА МЕРЕНИК

Потписани/а ВЛАДИМИР ДИМОВСКИ

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 05.09.2012,

Vladimir Dimovski

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

МАНИФЕСТ КАО ПОСЕБНО ДЕЛО АВАНГАРДЕ

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 05. 09. 2012.

Vladimir Binarovski