

ROMANTIČNA POLITIKA IN REVOLUCIONARNA UMETNOST: MANIFESTI AVANTGARD

ANTHONY J. CASCARDI*

*Pogum, predrznost in upor bodo bistveni elementi naše poezije.
Filippo Tommaso Marinetti¹*

Glavna tema tega članka so sicer revolucija v umetnosti in manifesti avantgard, vendar bom pričel z besedilom, ki ni manifest in se tudi ne umešča v avantgarde, ker bi rad pripravil širši referenčni okvir za nekaj vprašanj, ki jih zastavljajo ti manifesti. Gre za Schillerjevo besedilo *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem*, napisano leta 1793 in objavljeno 1795; z njim bom začel, ker ponuja v nekem smislu najčistejšo (in zagotovo eno najzgodnejših) modernih artikulacij upanja na politično transformacijo z estetskimi sredstvi. Mislim, da besedilo tudi priskrbi dokaz, da so se številne teme, ki jih je zastavila romantika, ohranile v dvajsetem stoletju in so bile močno povezane z nekaterimi gibanji, ki jih povezujemo z »moderno umetnostjo«. Danes ta premisa ni popolnoma nova. Že Octavio Paz je pred več kot tridesetimi leti v svojih predavanjih v okviru »Charles Eliot Norton Lectures«, ki jih je nato zbral pod naslovom *The Children of the Mire* (Otroci blata), to izrazil z besedami, ki so danes postale že precej domače:

Obe [romantika in avantgarda dvajsetega stoletja] se upirata razumu, njegovim konstruktom in vrednotam; obe podeljujeta glavno mesto strastem in vizijam telesa – erotiki ter sanjam in navdihu; obe izvršita uničenje vidne realnosti, da bi našli ali iznašli drugo, magično, nadnaravno in več kot resnično. Dve veliki zgodovinski dogajanja sta ju izme-

* Townsend Center for the Humanities, University of California, 220 Stephen Hall, MC 2340, Berkeley, CA 94720, USA.

¹ Filippo Tommaso Marinetti, »The Founding and Manifesto of Futurism«, v: Apollonio Umbro (ur.), *Futurist Manifestos* (New York: Viking Press, Documents of 20th Century Art, 1973), str. 21.

nično fascinirali in trgali narazen: romantiko jakobinska strahovlada in napoleonsko cesarstvo; avantgardo ruska revolucija, čistke in Stalinova despotska birokracija [...] tako umetniki kot kritiki so se dobro zavedali teh afinitet. Futuristi, dadaisti, ultraisti in nadrealisti so vsi vedeli, da je bila njihova odklonitev romantike že sama po sebi romantično dejanje in v skladu s tradicijo, ki jo je romantika sama slovesno ustoličila, tisto tradicijo, ki išče kontinuiteto skozi zavrnitev. [...] Vsi so se zavedali paradoksalne narave svoje zavrnitve – namreč da so z zanikanjem preteklosti to preteklost samo podaljševali in jo s tem potrjevali; nihče med njimi ni opazil, da so v nasprotju z romantiko, katere zavrnitev je vpeljala to tradicijo, njihove zavrnitve to tradicijo zaključile. Avantgarda je veliki prelom in z njo »tradicija proti sebi« pride do konca.²

In niti Pazu se ni popolnoma posrečilo priti v srce samoomejujočega značaja zapoznele romantike avantgarde. Razen tega njegov prispevek ne razloži ambicije avantgardne umetnosti, narediti umetnost za silo radikalne politične transformacije, in tudi ne pomaga razložiti dvoumne usode te ambicije. Trdim, da sta bili forma in retorika takšne ambicije, če ne že sama politična vsebina, določujoče poteze manifestov avantgard – najočitneje v njihovi problematični zavezanosti načelu absolutne svobode in v zapovedi nekonformizma, ki je sama postala obvezna.

Toda najprej k ozadju. V drugem pismu o estetski vzgoji človeka postavi Schiller odločilno, osnovno zahtevo, da je, »če hočemo izkustveno rešiti omenjeni politični problem – celo potrebno kreniti skozi estetsko.«³ Po Schillerju je tako zato, ker je kategorija estetskega povezana z lepoto, ki je v nadaljevanju mišljena kot pot k Svobodi.⁴ »Problem politike«, na katerega se Schiller nanaša, je ravno konstrukcija svobode, in ena glavnih ovir zanjo je po njegovem mnenju sama modernost. Zgodovinski »napredek«, ki je proizvedel modernost, je s sabo prinesel tudi kulturni propad, simptome, kot sta delitev moči in ločitev področij vednosti, ki so razrušili notranjo enotnost človeškega življenja. »Sama kultura, prav ta, je novejšemu človeštvu zadala to rano,« piše Schiller:

Brž ko sta na eni strani razširjeno izkustvo in določnejše mišljenje neogibno terjala ostrejšše razločevanje ved, zapletenejši mehanizem držav

² Octavio Paz, *Children of the Mire; Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974), str. 102–103.

³ Friedrich Schiller, *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pism* (Ljubljana: Študentska založba, 2003). Prevedel Štefan Vevar.

⁴ *Ibid.*, str. 12.

na drugi pa strožjo diferenciacijo stanov in poklicev, se je pretrgala tudi notranja vez človeške narave in poguben razdor je razdvojil njene harmonične sile.⁵

A ker je moderna družba že sama problem, mora biti njena politična transformacija povzročena posredno, z estetskimi sredstvi. In s primerom francoske revolucije in strahovlade, ki ga ima jasno v mislih, Schiller upa, da bo umetnost pripravila *nenasilno* podlago za takšno spremembo. Kar se tiče umetnikove moči, da izvede radikalno politično spremembo, gre za zahtevano, da se mora umetnik (ali umetnica, toda Schiller ima zares v mislih le umetnika) upreti silam, ki zadržujejo dejanski svet na mestu – na koncu, paradoksalno, z upiranjem dejanskosti sami. »Naj prepusti sfero dejanskega razumu, ki je tu doma, sam pa naj si prizadeva ustvariti Ideal iz zveze mogočega z nujnim.«⁶ Eno od mnogih vprašanj, ki sledijo iz tega stališča, je, ali umetnik lahko ustvari ta ideal v *dejanskosti* ali zgolj v *podobnosti*. Schiller se noče odločiti in izbere oboje: »Ta ideal naj izrazi v obeh, v podobnosti in v resnici, njegov pečat naj pusti tako v igri svoje domišljije kot v resnosti svojega vedênja, izrazi naj ga v vseh čutnih in duhovnih oblikah, in ga molče zaluča v neskončnost časa.«⁷

Če se tako na dolgo posvečam Schillerju, to počnem deloma zato, ker so ideje, ki jih razlaga v svojih pismih, imele velikanski vpliv na nekaj najpomembnejših teorij modernosti, s pričetkom pri Heglu in nadaljevanjem v idejah Maxa Webra o dediferenciaciji vrednostnih sfer ter v Lukácsovi kritiki postvarelosti. Tako sodoben kritik, kot je Fredric Jameson, je nedavno nadaljeval Schillerjeva pisma pri svojem lastnem lukácsovskem opisu postvarelosti kot »razdrobitve duše in njenega sveta, ki odpira [...] polavtonomne in odslej predeljene prostore«: »živeti čas nasproti času ure, telesno ali čutno izkustvo nasproti racionalni in instrumentalni zavesti«, »'izviren' ali ustvarjalen jezik nasproti dnevni praksi degradiranega praktičnega govora, pro-

⁵ *Ibid.*, str. 28–29.

⁶ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. Uredila in v angleščino prevedla Elizabeth M. Wilkinson in L. A. Willoughby. (Oxford: Clarendon Press, 1967), str. 57.

⁷ *Ibid.*, str. 59. Cilj te estetske revolucije, kot si jo v duhu zamišlja Schiller, naj bi bil tako radikalno spremenjen svet, da bi bil edini možni primerjalni okvir starogrška civilizacija, v kateri se »mladost fantazije in močatost uma [...] združujeta v čudovito človeštvo.« (Schiller, *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem.*, str. 27) Problem, ki ga tu vidi, pa je, da medtem ko se mora »Človeštvo« obnoviti z zamenjavo stanja potrebe s stanjem svobode, je gibanje zgodovine ireverzibilno, s tem pa je zamisel vrnitve v svet starih nemogoča. Avantgarde so začele verjeti, da lahko in moramo samo objeti momente *sedanjosti* in *prihodnosti*.

stor seksualnega in arhaičnega nasproti realnosti – in uprizoritvi – načela 'le sérieux' [...] ločitev očesa od ušesa.«⁸ Ta prispevek je del Jamesonove zgodnje študije o enem najtežavnejših modernističnih piscev, Wyndhamu Lewisu, čigar vorticistična dela in *Blast* manifeste imamo lahko v isti meri tako za simptome problema postvarelosti v modernosti kot za poskuse postaviti estetsko obrambo proti njej. Za Habermasa, nasprotno, leži pomen teh Schillerjevih pisem v njihovi viziji komunikacijskih podpiranj, ki so razumljena kot obvezna za katerikoli estetsko skladen svet.⁹ Poleg tega vidi Habermas med Schillerjevimi pogledi in estetskimi praksami avantgard odločilno razliko.

Schillerjeva estetska utopija [...] ne meri na estetiziranje življenjskih okoliščin, temveč na revolucioniranje okoliščin medsebojnega razumevanja. Nasproti raztopitvi umetnosti v življenje – ki so jo nadrealisti kasneje programatično zahtevali in so se jo dadaisti ter njihovi potomci trudili provokativno doseči – se Schiller oklepa avtonomije čiste pojavnosti. [...] [O]d užitka v estetskem pojavljanju pričakuje »totalno revolucijo« »celotne percepcije«. Toda pojavljanje ostaja popolnoma estetsko samo, dokler se odreka vsej podpori iz realnosti.¹⁰

Zanimivo, Habermas potem nadaljuje tako, da se obrača na Herberta Marcuseja, ki ga ima za tehtnejšega dediča Schillerja kot pa kateregakoli drugega estetskega revolucionarja avantgarde, ker sprejme dejstvo, da mora umetnost ostati znotraj okvira pojavljanja; lahko je pomirjujoča družbena in politična sila »samo tako dolgo, dokler se [umetnik] vestno vzdrži potrjevanja njenega obstoja v teoriji in se v praksi odreka vsem poskusom, da bi podelil obstoj z njenimi sredstvi.«¹¹ Toda brez bistveno kompleksnejše teorije estetskega pojavljanja ta pogled velja le malo več kot strategija za politično

⁸ Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979), str. 14.

⁹ Ne gre za simbolične ali estetske manifestacije umetnosti, temveč bolj za to, da »bi morala estetsko skladna družba formirati strukturo komunikacije, v kateri [vsak] tiho biva v svoji koči, kjer komunicira sam s sabo in takoj ko pride ven, s celotnim plemenom.« Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Prevedel Frederick G. Lawrence. (Cambridge, MA: MIT Press, 1987), str. 49.

¹⁰ Habermas, *op. cit.*, str. 49.

¹¹ Habermas (*op. cit.*, str. 50) citira Schillerja, *O estetski vzgoji človeka*. V angleški verziji Habermasovega teksta, navedenega tukaj, je odlomek predstavljen v skladu s prevodom Schillerjevih pisem, ki ga je opravil Reginald Snell, *On Aesthetic Education of Man* (New Haven: Yale University Press, 1954), str. 128. V Wilkinson-Willoughbyjevi dvojezični izdaji teh pisem so to strani 196–197. Glej tudi: Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Towards a Critique of Marxist Aesthetics* (Boston: Beacon Press, 1978).

vzdržnost umetnosti. Politika zahteva akcijo in izročiti umetnost področju pojavljanja bi se zdelo zajamčiti, da *ne more* biti politična.

Zares se težavnost doseganja revolucije z estetskimi sredstvi sooča z oviro, ki jo Habermas komaj upošteva, in to je avtonomija same estetske sfere, razvoj njenih moči in njena identiteta na temelju njene ločitve od sfer politične in družbene prakse. (To je seveda ena od ovir, proti kateri so se hotele upirati avantgarde.) Če je res, da je bilo moderno življenje dejansko razdeljeno na vrsto ločenih sfer in da njegova notranja logika počiva na njihovi neodvisnosti ene od druge, potem niti umetnost niti katero drugo področje v zvezi z njo ne more imeti zadostnega vzvoda moči nad celoto družbenih relacij, da bi jih vse transformirala. Vztrajanje, da umetnost ostaja znotraj polja podobnosti ter pojavljanja in da ne vstopa v svet akcije, bi si težko privoščilo zdravilo za problem njene percipirane *nerealnosti* – tiste njene *nerealnosti*, kot je presojana s stališča politike, znanosti ali religije. Rad bi pokazal, da so bili ravno zato estetski revolucionarji avantgard primorani najti poti iz slepe ulice v razvoju Schillerjevih romantičnih idealov ne s *primerom* ali z *argumentom*, temveč s tem, kar lahko opišemo samo kot moč estetskega *fiat*. Bodisi eksplicitno bodisi implicitno (in večinoma dejansko povsem eksplicitno) se avantgardistični manifesti upirajo navidezni nesposobnosti umetnosti, da bi se neposredno lotila politike, celo medtem ko nadaljujejo z reflektiranjem tega dejstva; vehementnost njihove retorike nakazuje njihovo lastno frustracijo ob politični ujetosti umetnosti, medtem ko je bil cilj, ki so ga zastavili umetnosti, da izvede radikalno politično spremembo. Zares, manifest je začel delovati kot pooblaščen nadomestilo za samo umetniško delo. Zagotovo je ta zvrst dokazala, da je ravno tako zanimiva kot nekatera avantgardna umetniška dela. Ko je nedolgo po objavi v *Le Figaro* Marinetti na odru Teatro Alberti v Torinu deklamiral *Futuristični manifest* iz leta 1909, ki mu je sledila uprizoritev njegove igre *Les Poupées électriques*, je bilo občinstvo do igre skoraj indiferentno in je namesto tega reagiralo na manifest.¹²

Marinettijev prvi futuristični manifest je bil objavljen 20. februarja 1909 v Parizu in je v vseh bistvenih pogledih definiral zvrst, ki je navkljub vsemu nagnjena k v norost spravljajoči stopnji delitve na podpodročja. Vsak manifest se je značilno poistovetil z neko estetsko podkategorijo, ki so se zdele, skupaj gledano, kot da predstavljajo toliko različnih ločin cerkve, ki so med seboj v nenehni vojni. Pregled manifesta in njegovega sveta resnično ne more biti popoln brez ovrednotenja intenzivnosti teh notranjih razlik in razločevanj – kot če bi vsak nov niz praks zahteval ločeno platformo pogle-

¹² Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), str. 86.

dov in bi bil lahko legitimiziran le toliko, kolikor bi bila njegova identiteta lahko začrtana programatično in naglas razglašena. Manifesti futurizma in kubizma, kubofuturizma in nadrealizma, taktilizma, ultraizma, kreacionizma, simultanizma, dadaizma, vorticizma, konstruktivizma, mašinizma, plasticizma, prezentizma, primitivizma, imagizma, suprematizma in množica drugih določajo obdobje, ki ga je Mary Ann Caws tako ustrezno opisala kot »stoletje izmov«.¹³ Glas manifesta je značilno odkrit in drzen. Za razliko od eseja je to hrupen in relativno nesubtilen žanr, protisloven, toda ne dialektičen po naravi; njegov ton je podoben tonu alarma ali krika. Upoštevajte močno poudarjeno, skoraj nasilno tipografijo vorticističnih »Blast« manifestov Wyndhama Lewisa, ki pripeljejo manifest v območje konkretne poezije in skoraj na prag performansa. Prav tako kot pri konkretni poeziji – kar manifest naznanja, je (končno) on sam.

Zakaj ta investicija v naznanjanje sebe in kaj naj bi ta retorika imela opraviti z željo po politični spremembi? Bodisi v nadrealističnih manifestih Andréja Bretona ali v *creacionista* manifestu čilskega pesnika Vicenteja Huidobra ali v ultraističnih manifestih ali pa dadaističnih tiradah, ki so jih napisali Tristan Tzara in njegovi prijatelji, je bila najgloblja težnja avantgardnih spisov stopnja svobode, ki bi jo lahko označili le kot radikalno in absolutno. Karkoli manj kot to bi zapustilo svet nepopolno, nezadostno transformiran. Doseči takšno raven svobode bi zahtevalo zavrnitev obstoječega sveta in s tem osnovanje popolnoma novega niza estetskih tehnik, ki bi lahko na novo oblikovale svet. Huidobrov kreacionistični manifest »Non Serviam« zavrača samo naravo in moč, ki jo ima narava nad umetnostjo, medtem ko Marinettijev *Futuristični manifest* (kot tudi mnogo drugih) sprejema tehnologijo kot silo, skozi katero lahko umetnost ponovno ustvari svet. Z Bretonovimi besedami iz prvega nadrealističnega manifesta – načeli revolucionarne umetnosti morata biti svoboda in imaginacija. »Sama beseda 'svoboda' je edina, ki me še zmeraj vznemirja«. »Imaginacija sama mi nakazuje, kaj *lahko* je.«¹⁴ Bretonova definicija nadrealizma se vrti okrog ideje radikalnega preloma z uveljavljenimi praksami in tehnikami.

Nadrealizem, kot si ga zamišljam jaz, potrjuje naš popolni *nekonformizem*, in to tako jasno, da ga je nemogoče razumeti kot dokaz obrambe na procesu realnega sveta. Nasprotno, služil bi lahko samo za to, da bi upravičil popolno stanje blaznosti, za katerega upamo, da ga bomo do-

¹³ Mary Ann Caws (ur.), *Manifesto: A Century of Isms* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001).

¹⁴ André Breton, *Manifestos of Surrealism*. Prevedla Richard Seaver in Helen R. Lane. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972), str. 4, 5.

segli [...] Ta svet je samo zelo relativno v soglasju z mislijo in pripetljaji te vrste so samo najbolj očitne epizode vojne, za katero sem ponosen, da v njej sodelujem. Nadrealizem je »nevidni žarek«, ki nam bo nekega dne omogočil, da bomo končno premagali naše nasprotnike.¹⁵

Posebej v manifestu iz leta 1924 (ta je prvi) razkriva nadrealizem vrsto potez, ki bi jih lahko brez težav opisali kot romantične v svojem upanju na radikalno spremembo.¹⁶ Nadrealizem nasprotuje realnemu, kolikor je realnost »sovražna do kakršnegakoli intelektualnega ali moralnega napredovanja.«¹⁷ »Naši možgani so otopeli zaradi neozdravljive blaznosti hotenja napraviti neznano znano, razvrstljivo,« piše Breton.¹⁸ Na mestu »realnega« Breton zagovarja prednost nečesa, kar je več kot realno, in sicer nadrealnega, do katerega lahko dostopamo le estetsko – s sredstvi imaginacije, čudežnega in sanj. »Ali sanje ne morejo biti uporabljene v reševanju temeljnih vprašanj življenja?« se sprašuje.¹⁹ Kot nasprotno romanu in prozi, ki ju Breton vidi kot estetsko sredstvo za uveljavitev realnega, si poezijo zamišlja kot izvir osvobajajoče spontanosti.²⁰ V okviru, ki ga priklicuje Breton, je konvencionalni jezik nasičen s *statusom quo* in ga tudi nujno vzdržuje; zgolj neomejeni govor lahko vodi k lucidni misli²¹ – od tod njegova fascinacija s samovoljnimi, halucinatoričnimi oblikami pisanja, ki se jih lahko doseže s postopki avtomatičnega pisanja (*écriture automatique*). V jedru nadrealizma, razglša Bretonov manifest, je psihični avtomatizem:

Psihični avtomatizem v svoji čisti obliki, s katerim nameravamo – ustno, s pisano besedo ali na katerikoli drugi način – izraziti dejansko delovanje misli. Narekovan z mislijo, v odsotnosti vsakršnega nadzora razuma, prost vsake estetske ali moralne skrbi.²²

V tem manifestu Breton meri na vračanje psihične sile in ne na osnova- nje komunikativne racionalnosti, kot bi morda upal Habermas:

Ideja nadrealizma meri precej preprosto na totalno okrevanje naše psi-

¹⁵ *Ibid.*, str. 47.

¹⁶ Breton: »Ko pride do upora, nihče med nami ne sme imeti nobene potrebe po prednikih.« (*Ibid.*, str. 127)

¹⁷ *Ibid.*, str. 6.

¹⁸ *Ibid.*, str. 9.

¹⁹ *Ibid.*, str. 12.

²⁰ *Ibid.*, str. 14, 30.

²¹ *Ibid.*, str. 33.

²² *Ibid.*, str. 26.

hične sile na način, ki ni nič drugega kot vrtoglav sestop v nas same, sistematična razsvetlitev skritih mest in postopna zatemnitev drugih mest.²³

Očitno so načini, v katerih se Bretonov manifest zanaša na zrahljanje konvencionalnih navezanosti na ideal avtonomne umetnosti. In vendar so tu očitni problemi, povezani s kakršnimkoli poskusom približati se svobodi skozi vizijo estetskega, ki vidi umetnost postavljeno v vrsto skupaj s čistim iracionalizmom. Najbolj znan je morda Bretonov opis najpreprostejšega nadrealističnega dejanja: »planiti po ulici s pištolo v roki in slepo streljati v množico, kolikor hitro lahko sprožiš.«²⁴ V opombi dodaja: »Verjamem v absolutno vrlino vsega, kar se zgodi, spontano ali ne, v smisel nesprejemljivosti.«²⁵ K temu vprašanju se bom vrnil v zaključnih pripombah. Za zdaj bom preprosto dodal, da Bretonova želja opustiti voljo lahko dejansko rezultira v njeni zamenjavi s tem, kar je D. H. Lawrence intuitivno imenoval »nečloveška volja«.²⁶

Toda najprej bi se rad lotil enega osnovnih strukturalnih problemov, na katerega naletijo avantgardni manifesti: če naj umetnost postane politična, mora umetnik spremeniti okoliščine, ki to ovirajo. Toda to v nadaljevanju zahteva, da mora biti umetnost *že* to, kar želi postati. Za Bretona je to predstavljalo pravo slepo ulico. Problem revolucionarne umetnosti, kot ga je videl on, je ta, da mora biti v sedanjem času pisatelj proizvod buržoazije.²⁷ V kratkem zapisu z naslovom »Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art« (Manifest: k svobodni revolucionarni umetnosti), objavljenem v *Partisan Review* leta 1938, stoji nadaljnja diagnoza tega problema.²⁸ Kot je pojasnil Breton v *La Clé des champs*, je bil ta esej rezultat diskusij, ki jih je imel s Trockim in s slikarjem Diegom Rivero na obisku v Mehiki – in tudi to, da medtem ko je Trocki prispeval večino zapisa, ga sam ni podpisal. »Naši cilji,« razglasha zapis, so »neodvisnost umetnosti – za revolucijo [in] revolucija – za popolno osvoboditev umetnosti!«²⁹ Kako dosežemo revolucionarno ume-

²³ Habermas, *op. cit.*, str. 139. Tu so eksplicitne povezave med tem, kar tu pravi Breton, in dvema uveljavljenima filozofskima smerema. Prva od njiju korenini v Marxovem historičnem materializmu, druga pa v freudovskem nezavednem. Pravim, da so povezave »eksplicitne«, deloma zato, ker jih Breton sam imenuje tako.

²⁴ Breton, *op. cit.*, str. 125.

²⁵ *Ibid.*, str. 125.

²⁶ Navedeno v: Perloff, *op. cit.*, str. 88.

²⁷ Breton, *op. cit.*, str. 155.

²⁸ Leon Trotsky, *Art and Revolution: Writings on Literature, Politics and Culture* (New York: Pathfinder, 1970; 1992), str. 122–129.

²⁹ *Ibid.*, str. 129.

tnost, za katero je potrebna revolucija, pa zastavlja težavnejši niz vprašanj. Diagnoza okoliščin, ki povzročajo to slepo ulico, ni v eseju nič manj jasna.

V sodobnem svetu moramo prepoznati vedno bolj razširjeno uničenje tistih okoliščin, v katerih je intelektualno ustvarjanje možno. Od tod neizbežno sledi vedno bolj jasna degradacija ne samo umetniškega dela, temveč tudi specifično »umetniške« osebnosti.³⁰

In vendar je vizija umetnika, predstavljena v tem posameznem delu, izredno staromodna, celo romantična. Za Trockega se najboljša politična umetnost kaže kot nekaj, kar ni tako daleč od estetske umetnosti. »Pisatelj na svoje delo nikakor ne gleda kot na *sredstvo*. Delo je *konec že v sebi* in tako malo sredstvo v njegovih očeh in v očeh drugih, da če je potrebno, žrtvuje svojo eksistenco za eksistenco dela.«³¹

Zgodnejši manifesti avantgard vidijo stvari v precej drugačni luči. Poskušajo podreti zapreke, ki ovirajo revolucionarno umetnost, tako da se sami predstavljajo kot dejanja in tako da razumejo govorna dejanja že kot sama umetniška dela. V mnogih pogledih so bili napovedi tega, kar se danes uvršča pod performans. Vzemite kot primer razglas z naslovom »Contro Venezia Passatista« (Proti pasatističnim Benetkam), natisnjen na letakih, katerih 800.000 jih je bilo 8. julija 1910 vrženih z vrha Campanile v Benetkah, ravno ko se je nedeljska množica vračala s svojega tedenskega izleta na Lido.

Odrekam se starim Benetkam, oslavljenim in uničenim od posvetnega razkošja, čeprav smo jih nekoč ljubili in jih imeli v lasti v velikem nostalgicnem snu. Odrekamo se Benetkam tujcev, trgu ponarejenih stari-narjev, magnetu za snobizem in vsesplošno slaboumnost. [...] Hočemo pripraviti rojstvo industrijskih in vojaških Benetk, ki lahko vladajo Jadranskemu morju, temu velikemu Italijanskemu jezeru. Podvizajmo se napolniti njihove majhne, kadeče se kanale s črepinjami njihovih gobavih, razpadajočih palač. Zažgimo gondole, te gugalnike za bebce, in dvignimo do nebesnega svoda veličastno geometrijo kovinskih mostov in havbice s perjanico dima, da ukinemo padajoče krivulje stare arhitekture. Naj končno nastopi vladavina svete Električne luči, da osvobodi Benetke njihove podkupljive mesečine opremljenih sob.³²

³⁰ *Ibid.*, str. 123.

³¹ Navedeno v: Trotsky, *op. cit.*, str. 126.

³² Navedeno v: Perloff, *op. cit.*, str. 103.

Manifest je hotel biti antiburžoazen in antihistoričen, toda očitno je zahteval zgodovino in buržoazijo, proti katerima se je upiral. V svetu manifesta ni ustvarjanja brez enake in nasprotne stopnje uničenja. (»Uničili bomo muzeje, knjižnice, akademije vseh vrst, borili se bomo proti moralizmu, feminizmu, proti vsaki preračunljivi ali koristoljubni strahopetnosti.«³³) In medtem ko je bilo mnogo te retorike ustvarjene posebej z namenom *épater* (osupiti), je bilo nekaj taktik manifesta – kot na primer uporaba mastnih črk in kolaža – sposojenih iz reklam poznega devetnajstega stoletja. Manifest je skušal biti ekskluziven, namenjen samo za določen krog, a je bil tudi spektakel in je zahteval množično občinstvo za svoj uspeh. (Marinetti je sam zapisal: »Opevali bomo velike množice, ki jih razgibavajo delo, užitek ali razgrajanje. Vedénje je bilo nedisciplinirano, obnašanje namerno slabo: nobenih konvencij razlagalne proze, nobenega dokaza, nobenega argumenta, nobene analize.«³⁴) Vendar je bil tudi močno predpisana zvrst, polna obtožb, obdolžitvev in zahtev. Dejansko sta bili po samem Marinettiju ključni sestavini pri oblikovanju manifesta »nasilje in natančnost« – »de la violence et la précision«, kot pravi sam v pismu belgijskemu slikarju Henryju Maasenu.³⁵ »Nobeno delo, ki nima napadalnega značaja, ne more biti umetnina,« pravi *Futuristični manifest* iz leta 1909.³⁶ »Natančnost«, na katero se sklicuje Marinetti, pomeni, da tudi ko predlaga velikanske spremembe v praksi umetnosti, izjave v manifestu nikoli ne smejo biti splošne. Če naj bo preteklost zavrnjena, retorika manifesta zahteva, naj bo zavrnjena v podrobnostih, s točnostjo in natančnostjo: »l'accusation précise, l'insulte bien définie«.³⁷

Nasilje v tem obrazcu zastavlja izzivalno vrsto vprašanj, ki me peljejo v zaključni niz pripomb. Kaj naj storimo s fascinacijo z novim, ki vodi v entuziastični objem tehnologije, havbic in vojne? To je resnično oddaljen krik od Schillerjeve želje po obliki estetske vzgoje, ki bi napravila moderni svet in človeško življenje skladna in celovita. Je nasilje manifestov zgolj retorično, stvar sloga, tona in metafore, ali pa je mišljeno, da se ga premesti v nekaj dejanskega, nekaj »realnega«? Za Bretonov opis najpreprostejšega nadrealističnega dejanja bi se zdelo, da na en način odgovarja na to vprašanje, in celo za Bretona se zdi, da je takšno nasilje samo razumel kot nosilca estetske sile, torej kot nekaj drugega kot *preprosto* realno. Kar se tiče Marinettija in »retoričnega« nasilja manifestov, je pomembno pripomniti, kako fascinacijo s tehnologijo in kult hitrosti neposredno združuje s slavljenjem vojne. »Trdimo,

³³ *Futurist Manifestos*, str. 22.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ V: Perloff, *op. cit.*, str. 81.

³⁶ *Futurist Manifestos*, str. 21.

³⁷ Perloff, *op. cit.*, str. 82.

da je veličino sveta obogatila nova lepota: lepota hitrosti.«³⁸ »Slavili bomo vojno – edino higieno sveta – militarizem, patriotizem, uničevalne geste svobodomislecev, lepe ideje, vredne, da zanje umremo, in prezir do žensk.«³⁹ Umetnost sama je pritegnjena v ta fašistični vrtinec, ne v končni analizi kot agent spremembe, o kateri so futuristi morda upali, da bo do nje prišlo, temveč kot pokazatelj gole sile volje – občasno zares nečloveške volje – skozi katero so ti mladi estetski uporniki skušali snovati krasni novi svet s predpisovanjem radikalne spremembe v naravi umetnosti. »Dejansko umetnost ne more biti nič drugega razen nasilje, krutost in krivica.«⁴⁰ Kako ironično in nenavadno, da so avantgarde dokazale, da so imele tako prav v predvidevanju novih umetniških praks in tako narobe, kar se tiče vsebine. To je nekaj, česar nekatere med najvplivnejšimi institucionalnimi teorijami avantgard navadno ne opazijo. Peter Bürger je v *Teoriji avantgarde* na primer dokazoval, da avantgardni umetnosti ni uspelo prevesti življenja v umetnost, ker je morala biti umetnost vrnjena svojim institucijam, ki so odpravile njene revolucionarne cilje.⁴¹ Nadalje dokazuje, da neoavantgarda samo potrjuje to dejstvo, da je neoavantgardna umetnost avtonomna umetnost »v polnem pomenu besede, kar pomeni, da zanika avantgardistično intenco vračanja umetnosti v prakso življenja.«⁴² Njegove besede odzvanjajo Marcusejeve, zapisane v *The Aesthetic Dimension* (Estetska razsežnost) kot del kratkega komentarja o Andyju Warholu, njegovi »Tovarni« in drugih ponovnih zblizanjih med moderno umetnostjo in sodobno kapitalistično kulturo. (»Umetnikov obupni napor napraviti umetnost za neposredni izraz življenja, ne more premagati ločitve umetnosti od življenja.«⁴³) Adorno je prav tako opozoril na pojemajočo silo »novega«, ki je bila bistvena za avantgardno umetnost.⁴⁴ Vendar pa je

³⁸ *Futurist Manifestos*, str. 21.

³⁹ *Ibid.*, str. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, str. 23.

⁴¹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Prevedel Peter Shaw.

⁴² *Ibid.*, str. 58.

⁴³ *Ibid.*, str. 50.

⁴⁴ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*. Uredil in prevedel Robert Hullot-Kentor. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), str. 1. [Op. prev.: omenjeni odlomek je preveden po obstoječi slovenski izdaji: Janez Vrečko (ur.), *Misel o moderni umetnosti: izbrani eseji in odlomki* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981), str. 93. Odlomek je prevedel Darko Dolinar.]

»Izguba tistega, kar je treba opraviti neproblematično ali brez refleksije, se ne poravnava z odprto neskončnostjo tega, kar je postalo možno in s čimer se srečava refleksija. Razširjenje se v mnogih razsežnostih izkaže kot skrčenje. Morje še nikdar slutenega, na katero so se drznila podati revolucionarna umetnostna gibanja okrog leta 1910, ni prineslo obljubljenih pustolovskih sreč. Namesto tega je proces, ki se je sprožil

retorika nasilja, ki jo privzemajo avantgardni manifesti, simptom globlje in morda nepremostljive težave, neločljivo zvezane s kakršnikoli poskusom, da bi z estetskimi sredstvi ustvarjali zakone za spremembe v družbeni praksi. Dejansko je znak tveganj, povezanih z estetsko revolucijo, glede katere je imel Schiller tako visoka pričakovanja. Avgusta 1793 je Schiller napisal dolgo pismo svojemu pokrovitelju, v katerem je postavil upanje za svojo »estetsko vzgojo« v neposredno nasprotje s politično zgodovino svojega časa: »Poskus francoskega naroda,« piše z obžalovanjem, »se je potopil, ne samo ta nesrečni narod sam, temveč precejšen del Evrope in celo stoletje, nazaj v barbarstvo in suženjstvo.«⁴⁵ Seveda ni šlo za obrambo človekovih pravic, ki mu je vzela pogum, temveč za nasilne posledice revolucionarnih sredstev, uporabljenih za ta namen. Zares je ironično, da so avantgardistični manifesti morali nasesti prav na tej točki, kajti eden od Schillerjevih eksplicitnih ciljev je bil izogniti se nasilju, povezanemu s francosko revolucijo in vladavino terorja, ki ji je sledila. Če so avantgardistični manifesti kakršnokoli merilo, je umetnost ponovila politiko na način, ki včasih jemlje pogum. Poskus snovati politično spremembo skozi umetnost se je izkazal za dosti bolj zamotanega, kot bi Schiller kdajkoli lahko verjel.

takrat, spodjedel kategorije, v imenu katerih se je pričel. [...] Zakaj absolutna svoboda v umetnosti, ki je vedno še nekaj delnega, zaide v protislovje s trajno se obnavljajočim stanjem nesvobode v celoti.«

⁴⁵ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, str. xvii.