

Protislovje avantgarde v besedilih njenih manifestov

MAJA BREZNIK*

POVZETEK

V pričujočem besedilu avtorica analizira besedila manifestov slovenske avantgarde v maniri, ki se močno razlikuje od postopkov tradicionalne literarne zgodovine: avtorica namreč sledi Ducrotovi teoriji semantične pragmatike, ki pravi, da je smisel izjave tudi že deskripcija njenega izjavljanja, kar pomeni, da nas lahko že sama analiza teksta pripelje do rekonstrukcije izjavljalnega položaja in funkcij, ki jih opravlja besedilo manifesta. Ta prijem omogoči, prvič, da vsaj minimalno določimo izjavljalno situacijo, se pravi, tiste razsežnosti "dejanskega" zgodovinskega položaja, ki so za izjave v manifestu pertinentne; in drugič, z izjavljalno situacijo smo tudi že dohnali, kako izjava sama interpretira in torej soustvarja položaj, v katerem je izrečena.

Analiza besedil sledi ugotovitvi, da funkciji besedil manifestov ustrezajo dvema vrstama izjav: 1. ugotovitve, kaj vse je narobe z dotedanjo umetnostjo, ki ustrezajo konstativni govorni funkciji; 2. "ustanavljanje" novih umetnostnih gibanj, ki ustrezajo performativni govorni funkciji, saj "govorec" manifestnih izjav uporabi performativ, da bi šele vzpostavil svoj avtoritativni položaj, se razglasil in se pustil priznati kot umetniška skupina. Analiza posameznih izjav odkriva, da je protislovje avantgarde vpisano že v sama besedila, kajti manifesti so predvsem dokument, da avantgarda, ki se rada predstavlja za nekaj univerzalnega, pravzaprav pripada le partikularnemu. Problem je tale: da bi se lahko umetnost razglasila za avtonomno in univerzalno, mora biti namreč najprej prepoznana, da - ali "kot da" - deluje v interesu partikularnega družbenega razreda ali skupine, ali z drugimi besedami: njena "zainteresiranost" je pogoj za "nezainteresiranost" njene avtonomije.

ABSTRACT

THE CONTRADICTIONS OF THE AVANT-GARDE IN THE TEXTS OF ITS MANIFESTOS

In this text the author analyses the manifestos of the Slovenian avant-garde in a manner thoroughly different from the procedures of traditional literary history: the author follows Ducrot's theory of semantic pragmatics, which says that the meaning of a statement is already a description of its vocalisation, which means that the analysis of the text can bring us to a reconstruction of the position of the declaration and the function of the manifesto's text. This approach helps, in the

* Maja Breznik je diplomirala na oddelku za dramaturgijo na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Leta 1991 je skupaj s kolegi in kolegicami ustanovila revijo MASKA, pri kateri je bila dve leti sourednica. Potem se je kot mlada raziskovalka zaposlila na Inštitutu za humanistične študije - Institutum studiorum humanitatis v Ljubljani. Lansko leto je zaključila magistrski študij z nalogo *Sociologija gledališke institucije* na oddelku za sociologijo kulture Filozofske fakultete, kjer trenutno pripravlja doktorsko nalogo.

first place, to at least minimally determine the situation of the declaration, meaning the extent of the "actual" historical position pertinent to the declaration of the manifesto; and second, with the situation of the declaration, we have already surmised how the declaration itself interprets and thus co-creates the situation in which it was stated.

The analysis of the texts follows the conclusion that the functions of the texts of the manifestos correspond to two types of declaration: 1. the conclusions about what was wrong with art in the past, which correspond to the declarative function of speech; 2. the "founding" of new trends in art which correspond to the performative function of speech, since the "speaker" of the manifesto statements uses a performative approach in order to establish his position of authority, declare himself and allow himself to be recognised as an art group. Analysis of individual declarations reveals that the contradictions of the avant-garde are already written in the text, since manifestos are mainly documents, while the avant-garde, which likes to present itself as something universal, actually belongs to the particular. The problem is as follows: in order for art to pronounce itself autonomous and universal it must first be recognised that (or "as if") it functions in the interests of a particular social class or group; in other words, its "interest" is a condition for the "lack of interest" of its autonomy.

Ko beremo besedila avantgardnih manifestov, opazimo značilnost, ki bi lahko veljala za manifest nasploh: veljavni družbeni instituciji se ne upirajo samo z argumentom proti argumentu, s slogom proti slogu, ampak institucijo zlasti izigravajo, sprožajo v njej kratek stik, pri tem pa uporabljajo izključno jezikovna sredstva.

Na to značilnost opozarja Anne-Marie Pelletier v tekstu "Le Paradoxe institutionnel du manifeste",¹ ki pravi, da moramo manifest preučevati z dveh vidikov hkrati: kot vsebino in kot funkcijo. Pri tem nam lahko pomaga Ducrotova teorija semantične pragmatike, ki pravi, da je smisel izjave tudi že deskripcija njenega izjavljanja. To pomeni, da nam ni treba k vsakokratnim danostim in okoliščinam, ki se pritikajo besedilu kakšnega manifesta, da bi lahko prišli do sklepov o izjavljalnem položaju govorca; že sama analiza teksta nas namreč lahko pripelje do rekonstrukcije izjavljalnega položaja in funkcij, ki jih opravlja besedilo manifesta.

Prijem, ki izhaja iz besedila manifesta, ima pomembno prednost pred tradicionalnimi literarnozgodovinskimi postopki: analiza po Ducrotovem zgledu z "opisom izjavljanja", ki ga je mogoče razbrati iz "smisla izjave", omogoča, da vsaj minimalno določimo izjavljalno situacijo, se pravi, tiste razsežnosti "dejanskega" zgodovinskega položaja, ki so za izjave v manifestu in za manifest v celoti sploh pertinentne. S tem ta prijem omogoča, da opravimo utemeljeno selekcijo "zgodovinskega gradiva", se pravi, da v kopici empiričnih podatkov, ki so na prvi pogled bolj ali manj "naključni", razberemo tiste, ki so za manifest pertinentni, ki so za govorca manifesta določali ali celo kar tvorili "zgodovinsko situacijo". Literarna zgodovina, ki je izhajala iz pozitivizma, prav tega problema ni zmoгла rešiti in se je zato zlahka ujela v slabo neskončnost zgodovinskega "opisovanja", se pravi, kopičila je bolj ali manj pomembne in nepomembne podatke, ne da bi bila sposobna, da jih količkaj zadovoljivo uredi. Novejše literarnozgodovinske smeri so glede tega še bolj problematične, saj pozitivistično akribijo

¹ Anne-Marie Pelletier, "Le paradoxe institutionnel du manifeste", Pariz, *Littérature*, Larousse, oktober 1980.

nadomeščajo z bolj ali manj aprioristično "estetsko teorijo", v imenu katere selekcionirajo in interpretirajo faktografsko gradivo.²

Prijem, katerega siceršnje potenciale bomo tu seveda zgolj nakazali, pa omogoča še nekaj: če se nam namreč posreči določiti izjavljalno situacijo, smo s tem že tudi dognali, kako izjava sama interpretira in torej soustvarja položaj, v katerem je izrečena. Prijem potemtakem daje vsaj izhodišča za analizo *zgodovinskih učinkov* izjav v manifestih in manifestov v celoti. Literarno zgodovinopisje je ta problem v glavnem reševalo tako, da je poskusilo dognati, "kako" ali s katerimi "prvinami" so manifesti, njihove teze ipd. "prisotni" v drugih sodobnih in poznejših besedilih. Jasno je, da je ta postopek močno odvisen od "teorij", ki si jih raziskovalec ustvari o manifestih in o besedilih, v katerih išče "učinek" manifestov. Ker te "teorije" v tej vrsti interpretacij delujejo zvečine na ravni predpostavk in bolj ali manj implicitno, je velika možnost, da interpret ne nadzoruje njihovega delovanja, še večja pa je verjetnost, da za bralca to delovanje ni neposredno razvidno. Ne glede na siceršnjo vrednost teh implicitnih "teorij" je torej skorajda nujno, da v interpretacijah te vrste delujejo na način ideologije. Prijem, ki ga bomo tukaj poskusili vsaj skicirati, pa omogoča zgrabiti najbolj "neposredne" in torej najbolj nesporne učinke manifestnih izjav - namreč tiste, do katerih je prišlo že s tem, da so bile te izjave izjavljene. Prav to pa je lahko solidno izhodišče za širše zgodovinske analize.

V nadaljevanju bomo obravnavali in vsaj do neke mere analizirali najbolj tipične izjave iz slovenskih umetniških manifestov; na podlagi te obdelave bomo poskusili priti do nekaterih splošnih hipotez o izjavljalnem položaju avantgarde.

Že na prvi pogled in brez kakšne posebne analize je mogoče videti, da se manifest organizira okoli dveh glavnih motivov: prvi kritizira umetnostno institucijo in reklamira njeno abolicijo, medtem ko drugi - skoz govorno dejavnost - vzpostavlja novo institucijo in se bojuje za njeno priznanje. Zdi se, da se ta motiva razlikujeta na podoben način, kakor se v prvi teoriji Johna L. Austina³ razlikujeta dva osnovna tipa izjave - konstativ in performativ. Konstativ ugotovi ali konstatira kakšno zunajjezikovno dejstvo; značilnost, ki izhaja iz tega, je, da pri tem tipu izjave lahko ugotavljamo, ali je trditev resnična ali neresnična. Pri drugem tipu izreka, performativu, resničnosti ali neresničnosti ni mogoče ugotavljati. Austin navaja štiri zglede: "Vzamem" (to žensko za svojo zakonsko ženo), "To ladjo imenujem Kraljica Elizabeta", "Svojo uro dajem in volim svojemu bratu" in "Stavim pet kovačev, da bo jutri deževalo". Za vse štiri primere je značilno, da dejanje s tem, da ga imenujemo, že tudi izvršimo: ko rečemo "To ladjo imenujem Kraljica Elizabeta", je ladja hkrati tudi že imenovana; skratka, v teh primerih velja, da je nekaj reči tudi že nekaj napraviti. V svoji "kritični" razsežnosti manifesti navadno "ugotavljajo" kaj vse je narobe z dotedanjo umetnostjo, in "konstatirajo", da je dotedanja umetnost že mrtva, da ni nič vredna ipd. Ta razsežnost nekako pripada konstativni govorni funkciji. Narobe pa bi lahko rekli, da je "ustanavljanje" nove umetnostne institucije v manifestu nekaj, kar izhaja iz performativnih govornih dejanj. Manifest torej obsega, zelo grobo rečeno, konstativno in performativno razsežnost; s kakšnimi konkretnimi vrstami izjav se ti razsežnosti uveljavljata, pa bomo morali še raziskati.

Druga dvojnost, ki jo opažamo v manifestih, sta dva različna načina, kako se

² Zgled za postopek te vrste je, denimo, spis Janeza Vrečka "Pojem avantgarde v določenosti abstrakcije", *Primerjalna književnost*, kjer je med drugim prisiljen k tavitološki definiciji avantgarde: "... /Avantgarda/ pokaže tiste posebne poteze, ki so značilne samo /za ta pojav/ in celo tako bistvene, da jih v pravem obsegu lahko zajame samo ta oznaka."

³ John Austin, *Kako napravimo kaj z besedami*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1990.

obračajo na bralca: govorec enkrat bralca obtožuje za "pasatista", ker pristaja na družbeno danost, drugič pa istega bralca interpelira - v Althusserjevem smislu - v novo institucijo. Naj bi bil v tem paradoks? Anne-Marie Pelletier vidi v opoziciji med kritičnim in utopičnim momentom vpis čiste intence manifesta: to je ozaveščenje, ki naj bi delovalo kot mobilizacija s tem, da promovira akcijo. Pa vendar: koga manifest pravzaprav ogovarja? Ali vsakega bralca, za katerega je vsaj možno, da postane nov "bojovník umetnostne revolucije", ali pa nemara meri na kakšno bolj določno skupino ali osebo?

Zdi se pač, da v manifestnih besedilih manjkata dva pomembna podatka: 1. ne vemo, kdo je govorec izjav v manifestih - kdo ali kaj je tako imenovana "nova institucija"; 2. ne vemo, koga manifest pravzaprav naslavlja. Od tu naprej nam ugibanja ne bodo več dosti pomagala, zato si pogledjmo nekaj najbolj značilnih izjav.

Magična koncepcija jezika in avtonomija umetnosti

O govorcju - tistem, ki prevzema odgovornost za manifestno izjavo, - imamo navadno na voljo samo en podatek: rabo 1. osebe množine, ki je taka tudi v primerih, če je podpisana posamična oseba, ne pa skupina. Skupaj z rabo sedanjega časa, trdilnega naklona in tvornega načina je prva oseba ednine (ali množine, lahko dodamo) znak za "svojevrstno in posebno rabo", ker "je med njo in drugimi osebami in časi istega glagola sistematična asimetrija",⁴ kar naj bi po prvi Austinovi teoriji kazalo na performativno rabo.

Toda vzemimo za primer nekaj takih izjav: na primer iz besedila, ki ga je Delak napisal po obisku pri Černigoju v Trstu, kamor je skočil poleti 1926, medtem ko je v Gorici pripravljaj "Umetniški večer mladih".⁵ Po tem srečanju je Delak objavil dva manifesta v Mladini: "Kaj je umetnost" in "Moderni oder".⁶ Navajamo iz besedila "Kaj je umetnost" (mi podčrtujemo):

(1) *Borimo se* proti Cezanskemu in nemškemu idiotizmu = ekspresionizmu, kakor tudi proti angleškemu trgovskemu parobrodstvu. *Biti hočemo* barbaro-geni. To je parola balkanske narave, *živeti hočemo* sorodno s celokupnim svetom v dinamični obliki aktivizma.

...

Kot "sinteza" časa *stavimo* umetnost konstruktivne logične enote kot edini faktor sodobnega stremjenja.

Kaj lahko ugotovimo iz teh štirih izjav v luči prve Austinove teorije performativa? Predvsem to, da je te izjave prav mogoče razumeti kot ugotavljanje nekega zunaj-jezikovnega dejstva: v primeru fraz *borimo se*, *stavimo* je to ugotavljanje delovanja, v frazah *biti hočemo* in *živeti hočemo* pa lahko vidimo izraz ali "ugotovitev" volje.

Preden pa se lotimo tega vprašanja, moramo pojasniti neko "nenavadnost" v teh izjavah, ki je še očitnejša. Izjave namreč uporabljajo prvo osebo množine, četudi je pod celotno besedilo podpisan posamičen avtor in ne skupina. Ta neuskkljenost med avtorjem izjave, se pravi piscem besedila, ki za avtorstvo jamči s svojim podpisom, in,

⁴ John L. Austin, *ibidem*, str. 62.

⁵ Mimogrede: Černigoj ga je povabil s temi besedami: "Sedaj sem v Trstu. V nesramno vročem solncu kapitalističnega primorja delam med učinkovitimi proletarskimi množicami. Zaposlen sem materijelno v tovarni za težko industrijo in sem za mehko, rafinirano ljudstvo na razpolago kot sintetik. Nesramno občutljiv za vsako škodljivo tradicijo plavam kot oče nad železnimi stroji v vsakdanjem delu za kruh."

⁶ Objavljeno v *Mladini*, III. letnik, št. 1, 1926/27, Ljubljana; na istem mestu je objavljeno tudi Černigojevo pismo.

na drugi strani, govorcem, ki je označen v izjavi z *mi*, ustreza tistemu, kar je v Ducrotovi teoriji razlika med *empiričnim govorcem* in *govorcem*.⁷ Empirični govorec, se pravi tisti, ki je resnično izgovoril ali napisal neko izjavo, je v manifestnem besedilu zastopan s podpisom, medtem ko je z rabo prve osebe množine zastopan govorec, se pravi tisti, ki je odgovoren za izjavo. Iz tega lahko sklenemo, da empirični govorec, tisti, ki je materialno in, denimo, pravno odgovoren za izjavo, fingira govorca: empirični govorec "proizvaja" govorca izjave s tem, da to izjavo izreče; govorec, ki ga zastopa nedoločni deiktični znak *mi*, je torej le proizveden.

S stališča "proizvedenosti" govorca lahko zgoraj omenjene izjave razumemo kot "performativne"; in še več: z izjavami *borimo se...*, *biti hočemo...* in *živeti hočemo...* se "govorec" refleksivno zaveže k določenemu ravnanju, torej so te izjave vendarle daljni sorodniki izjav, ki jih Austin imenuje komisivni performativi ali izjave s komisivno ilukucijsko močjo. Ali, na primer, izjava *stavimo...*, ki bi jo lahko uvrstili med eksercitive, saj rabi za uveljavljanje oblasti, pravic ali vpliva.

Govorec v našem primeru je torej "skupina", morda "umetnostna institucija", o kateri vemo samo to, da se v njenem imenu podpisuje nekdo z imenom Ferdo Delak; ta "skupina" pa se predstavi bralcu na zelo določen način: s pomočjo izjav, ki prinašajo odločitve o sebi, trditve, ki obvezujejo izjavljalca ali nagovorjenca k določenemu ravnanju. Toda manifestne izjave nimajo ne potrebnih zunajjezikovnih okoliščin niti konvencionalnih obrazcev, ki bi jim omogočale, da bi lahko "intencionirano" dejanje tudi uspešno izpeljale. Tako imenovani "intencionalni" performativi ne ustrezajo minimumu konvencionalnosti, ki je potreben, da lahko performativi uspejo. Igor Ž. Žagar v tekstu "Performativnost kot polifonija" opiše razliko med konvencionalnim in intencionalnim performativom: značilno za intencionalne performative je, da morajo izpolniti posebne pogoje, da lahko uspejo. "Temeljno intencionalni performativi se morajo s tem mankom (konvencionalnosti, op. av.) neprestano soočati in ga seveda poskušati nekako (u)blažiti, zato - in to je moja (hipo)teza - *uprizarjajo podobo izjavljanja, ki je v teku, (za)igrajo torej ta manjkajoči košček družbene konvencionalnosti, da bi na ta način zagotovili prepoznanje intencioniranega (performativnega) dejanja*".⁸

Če velja, da mora imeti govorec avtoritativni položaj, ki mu daje potrebna pooblastila za izjavljanje, denimo, eksercitivov, ali da govorec nastopa z avtoriteto, ki jo vsakdo ima, da nekaj obljubi, priseže ipd., je v manifestu situacija obrnjena na glavo. V manifestnem besedilu govorec uporabi performativ, da bi šele vzpostavil svoj avtoritativni položaj in se razglasil ter pustil priznati kot skupina, ki je v položaju, da daje sodbe o družbi in umetnosti. Funkcija performativne izjave v manifestu je, da bralcu "zaigra" izjavljalni položaj govorca, da prikaže kot aktualizirano nekaj, kar obstaja le v virtualnosti. Paradoks pa je ravno v tem, da - skoz igro rabe performativa - avantgardne skupine tudi zares pridobijo neko obliko institucionalizacije, ker si je govorec "prilastil" pravico do naslavljanja, mobilizacije in rekrutiranja občestva.

Na tem mestu se za analizo avantgarde odpre cela kopica problemov: eden izmed njih se nanaša na avtonomijo umetnosti, o kateri se veliko govori od larpurlartizma dalje. Če poskušamo povedati na kratko: ideologija *l'art pour l'art* opre koncept avtonomne umetnosti ("da je umetnost zaključena v sebi sami in da se podreja samo lastnim zakonom"⁹) na subjektivno idejo "ustvarjalca umetnosti" s predpostavko, da obstaja

⁷ Cf. spis "Očrt polifonične teorije izjavljanja", in: *Izrekanje in izrečeno*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1988, str. 170-231.

⁸ Igor Ž. Žagar, "Performativnost kot polifonija", Ljubljana, *Anthropos*, letnik 1992, št. 5/6, str. 129.

⁹ Georg von Lukacs, *Die Seele und die Formen*, srh. prevod Duša i oblici, Beograd, Nolit, 1973, str. 103.

področje čustvovanja in domišljije, ki vodi umetnikovo roko k ustvarjanju veličastnih umetnostnih del. Pri larpurlartizmu je torej umetnost *dopolnilo* vsakodnevnega pragmatizma, njegova skrivna resnica.¹⁰ Na drugi strani pa zgodovinska avantgarda postavi koncept avtonomije umetnosti na glavo; zvijača avantgarde naj bi bila v tem: ko avantgarda odtegne samo sebe iz veselja družbenih sfer in razglasi svojo avtonomnost, to ne pomeni, da se je odpovedala družbenemu delovanju, ampak da naj bi poslej delovala na to družbeno veselje iz sebe same. Avantgarda namreč meni, da z dekonstrukcijo formalnih postopkov - skratka s tem, da demistificira umetnost, podira kanone in umetnostne zakone, - vpliva na človeka kot kompleksno družbeno bitje: to pa naj bi avantgardi zagotovilo še močnejši učinek v celotnem družbenem veselju, kakor pa bi ga lahko dosegla, če bi delovala od "znotraj".¹¹

Razliko med larpurlartizmom in avantgardo je mogoče razbrati že iz razlike v načinu, kako larpurlartizem in avantgarda predpostavita mesto bralca. Za ilustracijo nam lahko rabita kar primera iz revije Tank:

(2) vse gori, gori, gori...

kri gori, misel gori, človek gori -
vsi oceani so v ognju poškrlateli!

Fran Onič, Šumenje sedanjosti

(3) priiimitii

priiimitiii tisch
tesch

Kurt Schwitters, Lautdichtungen

Oničevo pesem je mogoče brati s stališča poznavalca ekspresionizma ali pa kot laik, to bistveno ne vpliva na razumevanje, saj lahko tudi nepoučen bralec iz besednih zvez sklepa o nekaterih metaforičnih pomenih, čeprav se verjetno ne bo mogel preriniti do vseh razsežnosti, ki so dostopne poznavalcu. V Schwittersovem primeru je stvar drugačna: besede v pesmi "Lautdichtungen" ne ustrezajo leksični realnosti kakšnega germanskega jezika, čeprav nemara sprožajo aluzije; zato pa na ravni zapisa pesem deluje kot grafični material, ki ni urejen po meri avtomatizirane bralne percepcije. V tem je tudi ves čar: pesem vleče nove pomenske razsežnosti ravno iz tega, da pušča na cedilu in spodbija avtomatizirane perceptivne navade. To pa pomeni, da se mora umetnostno delo v tem primeru ukvarjati s svojim lastnim kontekstom, seboj samim; da je umetnost zaprta v sami sebi: zato ni vseeno, s katere pozicije "beremo" umetnino, saj je od "zunaj" (s stališča nedolžnega laika) sploh ni mogoče razumeti. V nasprotju z larpurlartizmom avantgarda bralca oziroma gledalca "posrka" vase.

Podobno tudi manifestna besedila z rabo performativa zahtevajo "vsega" bralca s tem, da ga zapletejo v vozle obljub, zagotovil, napovedi ipd. Interpelirani bralec je ali "zunaj" ali "znotraj"; pri avantgardnih umetninah je mogoče sodelovati in jih brati ali opazovati samo od "znotraj". V tem smislu je avantgarda izključujoča, ker od bralca

¹⁰ In način, kako se "materializira samo-razumevanje buržoaznega razreda" dodaja Peter Burger, "On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society", in: *Art in Modern Culture, an anthology of critical texts*, ur. Francis Francina in Jonathan Harris, New York, The Open University, Phaidon Press Limited, 1992.

¹¹ O "izjemnosti" avantgarde samo še tale kratka opomba: če je zgodovina umetnosti samo menjavanje dveh stilov - realizma in romantike -, potem je to zapora, ki vzdružuje svojo lastno igro. Avantgarda preseka igro menjave realizma in romantike, ker vključuje obe: romantiko kot "absolutno realnost", razdor z vsakdanjikom ipd., realizem kot abstrakcijo, saj ne more biti nič bolj "konkretno" kot abstrakcija.

zahteva, da se prestavi v simbolni register umetnostne prakse.

Če opazujemo performativne izjave v tem kontekstu, potem moramo priznati, da vendarle proizvajajo neke posebne učinke, prav tiste, iz katerih se norčuje Oswald Ducrot in jih daje kot primer "magične koncepcije govornice": "Če mislimo, da je ilokucijski samo tisti akt, ki je vpisan v izjavo, potem moramo izjavam pripisati neko posebno učinkovitost, ki jo te izjave - veljajo nam za nekakšne obrazce - imajo ne glede na izjavljanje. Iz tega izvira nekakšna magična koncepcija govornice: sama materialnost izrečenega naj bi v sebi nosila sveto moč."¹² Ne smemo pa pozabiti, da smo - v skladu z Ducrotovo teorijo - poudarili, da performativne izjave le "kažejo" izjavljalni položaj govorečega subjekta kot aktualen.

S tem smo izčrpali tisti del analize manifestnega besedila, ki zadeva rabo performativa; preostane nam še drugi, tako imenovani konstativni del.

Deontične sodbe

V nadaljevanju bomo, če parafraziramo Ducrota, uporabljali "les outils de sa forge", orodja iz Ducrotove kovačnice, ki jih je razvil v spisu "Argumentacija z avtoriteto"¹³. Prvo Ducrotovo teoretsko orodje je razločevanje med dvema možnima pomenoma glagola reči (dire): to je trditi (asserter) - ali reči1 - in pokazati (montrer) - ali reči2. To pomeni, da ima vsaka izjava dve indikaciji: prva zadeva sam objekt trditve, medtem ko druga pojasnjuje svoje izjavljanje; opis izjavljanja je ravno smisel izjave. To drugo bi lahko opredelili kot nekaj, česar ni mogoče upravičiti s sodbo o resničnosti ali neresničnosti.

Drugo teoretsko orodje pa je razločevanje med govorcem in izjavljalci, kjer je govorec avtor izjavljanja in odgovoren za izjavo. Izjavljalci, ki jih je lahko več, pa se ne pokrivajo avtomatično z govorcem: izjavljalci so liki, ki jih izjava kaže kot nosilce raznih gledišč v okviru same izjave.

Vzemimo primer iz že omenjenega besedila "Kaj je umetnost?", ki je hkrati enostaven zgled za ponazoritev Ducrotovega koncepta semantične deskripcije; različice te izjave so v manifestih tudi zelo pogoste.

(4) Treba je borbe, volje in vztrajnosti!

Pri izjavi, ki jo vpeljuje fraza *treba je...*, lahko najprej opazimo, da ne moremo govorniku naprtiti odgovornosti za izjavo, saj je izjava prikazana kot trditev nekega drugega izjavjalca. Svojo intuitivno zaznavo lahko utemeljimo s tem, da izjava očitno "napotuje" na dva izjavjalca, ki imata v okviru izjave različne funkcije oziroma zastopata različna gledišča. Na eni strani imamo torej I1, ki trdi, da "so borba, volja in vztrajnost potrebne", in imamo I2, ki izjavi izjavjalca I1 samo doda frazo "treba je...". S tem je izjava izjavjalca I2 dodatno okrepljena, ker se izjava nasloni na avtoriteto I1; izjava izjavjalca I2, - to je izjavjalca, ki je priličen govorniku -, dobi "argumentativno moč" s tem, da za avtoriteto postavi drugega izjavjalca (I1): funkcija I2 (ki je priličen govorniku) je samo to, da izjavo I1 "ponovi" in prenese naprej. Ta diskurzivni mehanizem imenuje Ducrot argumentacija z avtoriteto.

Na drugi strani izjava pripada vrsti modalnosti, ki ne implicira kategorične sodbe (kjer je podelitev neke lastnosti objektu zatrjena kot dejstvo) niti hipotetične ali

¹² Oswald Ducrot, *Izrekanje in izrečeno*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1988, str. 87.

¹³ Oswald Ducrot, "Argumentacija z avtoriteto", Ljubljana, objavljeno v *Izrekanje in izrečeno*, Studia humanitatis, 1988, str. 148-169.

apodiktične (kjer je ta podelitev zatrjena kot možnost ali nujnost), ampak implicira deontično sodbo (se pravi sodbo, ki zadeva moralno in družbeno ovrednotenje dejanja).¹⁴ Če združimo obe napatili, na kateri nas "opozarja" (v smislu reči²) izjava *Treba je borbe, volje in vztrajnosti!*, lahko o tej izjavi rečemo, da vzpostavlja neko posebno razmerje v govorni situaciji. To razmerje lahko opišemo s stališča vednosti, ki jo "prikaže" govorec: slednji zaigra zatrditev neke propozicije tako, da trditev prikaže kot resnično s tem, da svojo izjavo "nasloni" na izjavo neke avtoritete. Lahko pa razmerje v govorni situaciji opišemo tudi s stališča deontologije, ki zadeva etično in družbeno ovrednotenje dejanj: izjava hkrati tudi "prikaže" neko skupno moralno obveznost, do katere se morata opredeliti govorec in naslovljenec.

Iz tega, kar je bilo povedano, lahko ugotovimo, da imajo tudi te vrste izjave, ki naj bi po opoziciji konstativ - performativ spadale med konstative, podobne lastnosti, kakršne smo prej pripisali performativu: da lahko tudi pri teh izjavah "konec koncev vidimo, kako iz govorov o svetu vznikne sam svet"¹⁵. Pri sklepanju po avtoriteti se "sklicujemo na to, da je nekdo že zatrdil neko propozicijo, da bi si s tem dali pravico, da jo tudi sami zatrdimo, to je, da bi jo dali za odsev dejanskega stanja."¹⁶ Tako kot "intencionalni" performativi, tudi govorec iz primera (4) naslovljencu "zaigra" izjavljalni položaj in se "prikaže" kot nekdo, ki ima avtoriteto podeljevanja določenih sodb.

Poglejmo si še en primer iz besedila "Moderni oder", ki ga je Ferdo Delak prav tako objavil v *Mladini*:

(5) Teater pa naj bo sinteza življenja...

Tudi v tej izjavi lahko opazimo sledi izjavljanja nekoga tretjega. Frazo *naj bo* lahko prevedemo v *bodi tako*: na primer, *naj bo povedano še to* pomeni isto kot *bodi povedano še to*. Izjava *Teater pa naj bo sinteza življenja...* - prav tako kot prejšnja - kaže na dva izjavljalca: prvi izjavljalec I1 zatrdi, da "mora biti teater sinteza življenja...", medtem ko drugi izjavljalec I2 sprejme izjavo I1 kot gotovost, o kateri ne gre več razpravljati in se "vda" v smislu, da sprejme izjavo za resnično. Izjava, ki jo sporoča izjavljalec I2, se pravzaprav glasi "zgodí naj se, kar se mora zgoditi". Tako kot v primeru (4) se tudi tu govorec sklicuje na neidentificirano avtoriteto. Izjava pred nami "uprizori" polifonijo izjavljanja, zato moramo razumeti izjavo kot rezultat konfrontiranja več izjav.

Inszeniranje kontradikcije z izjavo

V prejšnjem poglavju, ko smo govorili o argumentaciji z avtoriteto, smo se že lotili inszeniranja (Ducrot resno misli s to gledališko metaforo, ker rad primerja polifonijo izjavljanja z gledališko igro: like ima za različne izjavljalce, medtem ko dramatik velja za pravega avtorja njihovih izjav) konfrontacije gledališč raznih izjavljalcev; o tem bomo govorili tudi v nadaljevanju.

Izjava, ki bo naš naslednji primer, je iz poznejšega obdobja kot dosedanji: vzeli smo jo iz "oznanila publikli" Gledališča sester Scipiona Nasice, teksta k predstavi *Krst pod Triglavom*, ki je bila premierno uprizorjena februarja 1986:

¹⁴ Cf. geslo "La Modalité dans la Langue", objavljeno v *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, urednika Oswald Ducrot in Jean-Marie Schaeffer, Pariz, Edition du Seuil, 1995, str. 578-587.

¹⁵ *Izrekanje in izrečeno*, str. 168.

¹⁶ *Ibidem*, str. 168.

(6) Gledališče ni Prazen Prostor.

Zanikana trditev je za Ducrota primer polifoničnega izjavljanja *par excellence*, ker "kaže svoje izjavljanje kot trčenje dveh nasprotnih stališč, trdilnega, ki je pripisano izjavljalcu I1, in drugega, ki zavrača prvega in je pripisano I2".¹⁷ Trdilna izjava, pripisana izjavljalcu I1, bi se v našem primeru glasila *Gledališče je prazen prostor*. Poznavalec modernega gledališča z lahkoto prepozna, da je empirični govorec te izjave Peter Brook, modernistični režiser velikih gledaliških spektaklov, v katerih meša evropsko gledališko izročilo z drugimi neevropskimi kulturami. Peter Brook, med drugim, velja za zastopnika tiste evropske kulture, ki misli, da evropska civilizacija lahko postane zibelka "svetovne civilizacije", podobno temu, kar naj bi bila antična kultura za evropsko pred dvema tisočletjema. Vidimo torej, da je izjava *Gledališče ni prazen prostor* inscenacija konfliktov na ravni razmerja med obrobni kulturami in "centrom": "periferne" kulture seveda hočejo opozoriti na ideološke razsežnosti tam, kjer jih "center" noče videti, ker je za center to "samo" vprašanje kulture. Ko člani Gledališča sester Scipiona Nasice zanikajo Brookovo izjavo, izjavljanje te trditve pomeni, da "pripeljejo" ideološke razsežnosti v zadnje (navidezne) enklave.

Od bralca te izjave se ne zahteva, da se identificira z govorcem izjave, ki je priličen izjavljalcu I2; z izjavo je pred bralca razgrnjena le inscenacija kontradikcije, v kateri lahko bralec zavzema stališča, primerja in ocenjuje gledališča dveh izjavljalcev. Izjava je igra potujitve v Brechtovem smislu, ki ne konstatira nekega stanja, niti ne zahteva od bralca identifikacijskih investicij. Poglejmo še en primer:

(7) Evropa veselo pleše u lokvi rvene krvi svom pariškem gracijom groteskni Kan-kan a bačuška uz balalajku svira "Crven sarafan"!¹⁸

Avtor navedene izjave je Branko Virgil Poljanski, ki je bil v dvajsetih letih za kratek čas angažiran v ljubljanski Drami.¹⁹ Poljanski je brat in sodelavec Ljubomira Micića, ustanovitelja "balkanskega" avantgardnega gibanja zenitizem in urednika časopisa *Zenit*. Ko je bil Poljanski v Ljubljani leta 1921, je izdal prvo (in zadnjo) številko časopisa *Svetokret*, podnaslovljenega kot "list za ekspediciju na severni pol čovekovog duha", iz katerega je tudi navedena izjava.

Izjavo (7) lahko opišemo kot priredje dveh stavkov, ki ju povezuje veznik *a*. V srbohrvaščini ima veznik *a* podobno funkcijo kot v slovenščini, kjer spada v skupino veznikov *pa, a, toda, ali, vendar, ampak* in drugih. Raba omenjenih veznikov med dvema stavkoma implicira odnos opozicije (Ducrotov primer *P mais Q*²⁰); po veljavni slovenski slovnici ti vezniki "izražajo nekako zanikano nasprotje prvemu delu vezniške zveze".²¹

V primeru (7) sta izjavi - izjava, ki stoji pred veznikom, in izjava, ki pride za njim - postavljeni v odnos kontrasta. Izjavi rabita motiv iz glasbe za to, da lahko govorec opiše in primerja dve geografsko-politični entiteti: prva, Evropa, veselo pleše v mlaki krvi groteskni ples dekadentnega fin-de-siècla, medtem ko Sovjetska zveza igra "Rdeči sarafan". Če primerjamo prvi in drugi del priredja, to je na izhodišče in na njegov

¹⁷ *Ibidem*, str. 214.

¹⁸ *Svetokret*, list za ekspediciju na severni pol čovekovog duha, urednik Virgil Poljanski, Ljubljana, št. 1, januar 1921.

¹⁹ Cf. Peter Krečič, "Revija Tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo", Ljubljana, *Tank* reprint, Mladinska knjiga, 1987, str. 78.

²⁰ Oswald Ducrot in drugi, *Les mots du discours*, Pariz, Les edition de minuit, 1980, str. 15 in naprej.

²¹ Jože Toporišič, *Slovenska Slovnica*, Maribor, Založba Obzorja Maribor, 1984, str. 378.

spremljevalec,²² opazimo, da sta prvi in drugi del priredja v "protistavi", v kontrastu. Opazimo pa tudi, da z izjavo govorec morda res poskuša pokazati samo primerjavo enega člana priredja z drugim, vendar primerjava nujno vpliva nazaj na oba dela, to je izhodišče in spremljevalec.²³ Izjava pred nami predstavi konflikt dveh različnih stališč, ki ju govorec kot nevtralna ("nezainteresirana") oseba prenese v govor: podobno gledališki dramatik pusti govoriti dramskim likom, ne da bi zahteval besedo zase.

Toda "avtorstvo" v gledališki igri je ravno v določeni prisili, ki jo uveljavlja dramatik nad bralcem - gledalcem, da ju napelje k sodelovanju v njegovem načinu argumentacije. Primerjava prvega in drugega člana, ki ni eksplicirana v izjavi sami, proizvaja "prisilne učinke" podobno kot retorično vprašanje: "...mogoče je predvideti, da bo vprašanje imelo za sogovornika videz 'prisile' in da ga bo - kolikor je odgovor na vprašanje očitno -, prisililo, da gre v smer, ki jo je določil govorec, in da sodeluje v njegovi argumentaciji".²⁴ Morda bo vse skupaj razumljivejše, če izjavo pesnika Poljanskega primerjamo s konceptom filmske montaže, ki jo je razvil Sergej Eisenstein: tu imamo prav tako opraviti z dvema entitetama, ki stojita v sosledju, skupaj pa ju drži montažni rez, neke vrste filmski veznik. Morda entiteti druga z drugo nimata nič opraviti, sta diskontinuirani glede na prostor in čas, glede na udeležene osebe ipd., kljub temu pa cela sekvenca zgolj s tem, da sta entiteti postavljeni druga ob drugo, deluje "prisilno" na gledalca v tem smislu, da mu narekuje določeno branje in interpretacijo.

Poglejmo še en primer:

(8) ljubljana je s tem dokazala, kaj je produkt njenega šolsko-uradniškega miljeja; v tej temno - solidno - konservativni ljubljani je nastala ona mlada luč, ki bo izžarevala ogromno svetlobo.²⁵

Kot prejšnja je tudi izjava (8) protivno večdelno priredje, kjer je zev v priredju označena s podpičjem. Argumentacijski mehanizem v tej izjavi je še bolj transparenten, ker to, kar bralec predpostavi kot sklep prvega dela priredja, govorec v drugem delu obrne v njegovo nasprotje: iz mračnega konservativizma je... vzniknila mlada luč. V tem primeru druga trditev priredja predstavi sebe kot resnično ravno s tem, ker se kaže kot posledica - čeprav nepričakovana - nekega družbenega stanja.

"Self-fulfilling prophecy"

Do sedaj smo ugotovili, da imajo deontične sodbe in izjave, ki inscenirajo podobo konflikta, močno tenzijo, da uveljavljajo nad bralcem prisilo, zaradi katere je bralec prisiljen, da sledi govorcevemu načinu argumentiranja. Če pogledamo te izjave (primeri 4-8) v kontekstu celotnega besedila manifesta, imajo v razmerju do izjav, kakršna je (1), nekakšno napotovalno funkcijo: tipi izjav, kakršne so deontične sodbe, odpirajo

²² "Prvi del priredja je nekako izhodišče, naslednji deli (ali drugi del pri dvodelnem priredju) pa je njegov (vrstni) spremljevalec." Jože Toporišič, *ibidem*, str. 518.

²³ Več o tej problematiki lahko bralka in bralec najdeta v spisu Igorja Ž. Žagarja, *Argumentation in language and the Slovenian connective pa* (Antwerp - Ljubljana, Antwerp papers in linguistics, zvezek 84, University of Antwerp, Belgija in Institutum studiorum humanitatis, Slovenija, 1995), kjer avtor analizira "vnazajsko" delovanje sestavljenih veznikov *sicer pa* in *ker pa* na izjavo, ki stoji pred veznikom, in izjavo, ki pride za njim, kot tudi tekst kot celoto. Veznika *pa* Igor Ž. Žagar definira kot "reverser of argumentative expectation (expectation of an argument is reversed by reference to some extra-discursive knowledge)", *ibidem*, str. 40.

²⁴ *Izrekanje in izrečeno*, str. 87.

²⁵ Ferdo Delak, "Mladina podaj se v borbo!", Ljubljana, *Tank* 1-1/2, reprint, Mladinska knjiga, 1987, str. 5. Raba malih začetnic je stilistična značilnost revije *Tank*.

možnost, da se lahko intencionalne performativne izjave sploh pojavijo. Prav zato, ker imajo izjave tipa (4-8) moč, da bralca napotijo v smer argumentiranja, ki jo je določil govorec, lahko te izjave opravljajo tudi funkcijo, da pripeljejo bralca do tega, da intence performativnih izjav prepozna kot legitimne. Z besedami Igorja Ž. Žagarja, ki smo ga že citirali: te vrste izjave naj bi ustvarile potrebne pogoje, da performativnim izjavam, ki jim za uspeh primanjkuje minimum konvencionalnosti, zagotovijo prepoznanje intencioniranega (performativnega) dejanja. Skratka: performativnim izjavam pomagajo s tem, da vzpostavijo oziroma inscenirajo pogoje, zaradi katerih je performativni izjavi zagotovljeno prepoznanje.

S tem pa seveda še ni zagotovljeno, da morajo biti intence tudi res prepoznane; vendar so vsi pogoji za prepoznanje izpolnjeni. S tem pa tudi pogoji za *self-fulfilling prophecy*, katere koncept je razvil sociolog R. K. Merton: "Če ljudje definirajo situacijo za resnično, imajo prav zaradi konsekvenc, ki iz tega izhajajo."²⁶ In kaj so v našem primeru te konsekvence, ki izhajajo iz definicije, s katero situacija obvelja za "resnično"? Če *l'art pour l'art* verjame v avtonomijo umetnosti kot umetnikovo imaginacijo, potem so umetnine, ki ostanejo, le "iluzija". Avantgardna umetnost pa s tem, da interpelira individuma kot abstraktni subjekt, tudi sama postane "abstraktna": vzpostavi se kot avtonomna, samostojna družbena sfera, ki se podreja le svojim lastnim zakonom; in ko obravnava svoje lastne pogoje in učinke, govori o sebi kot o avtonomni družbeni sferi. V tej točki lahko opazimo, da se uresničuje tisto, kar smo pravkar imenovali *self-fulfilling prophecy*. In še nekaj: umetnostna avantgarda v tej točki dejansko sestopi v formo performativa; v tem je "koincidenca" med "institucionalno" naravo umetnostne avantgarde in rabo performativa: v obeh primerih dejanje, ki ga z izjavo poimenujem, s tem tudi že izvršim. Ali z Ducrotovimi besedami: ko performativna izjava opisuje izjavljalni položaj govorca, se ne ustavi samo pri opisovanju, ampak izjavljalni položaj s tem celo vzpostavi, hkrati pa aktualizira tudi govorca. A s tem smo se že vse preveč približali magični konceptiji jezika, ki se ji posmehuje Ducrot.

Protislovje avantgarde: naslavljanje abstraktnega in partikularnega subjekta

Če lahko besedilo manifesta naslovi vsakogar, ker se obrača na človeka kot abstraktno kategorijo, ali ni to isto, kot da ne bi ogovarjalo nikogar posebej? Če se namreč obrača na vsakogar, ne ogovarja vsakogar v njegovi posebnosti, temveč se naslavlja na, če lahko tako rečemo, vsakogaršnjo "vsakogaršnost". Izjave te vrste ogovarjajo bralca kot abstraktnega človeka, se pravi kot "vsakogar", ne pa kot tako ali drugače specificiranega posameznika. Zdi se, da se tu skriva problem, ki ga prikriva performativna raba v besedilu manifesta.

Če pogledamo izjave, ki smo jih opisali kot inscenacije neke kontradikcije oziroma konflikta, ugotovimo, da te izjave bralcu sicer resda samo predstavijo kontradiktorna stališča, toda hkrati tudi delujejo z neko "prisilo", s tendenco, da bralcu sugerirajo "pravilno" branje. Dveh kontradiktornih stališč izjava ne predstavi kar tako,

²⁶ Robert K. Merton, "The Self-fulfilling Prophecy," in: *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press, 1968, str. 475. Kaj pomeni, da "ljudje definirajo situacijo za resnično"? Eden izmed zglodov, ki jih omenja Merton, je primer iz gospodarske krize v ZDA leta 1932. Banka *Last National Bank* je bila likvidna do tedaj, ko so se razširile govorice, da banki grozi stečaj. Ko je dovolj veliko število hranilcev verjelo, da so govorice resnične, zaradi česar so začeli množično dvigovati prihranke, je banka resnično postala nelikvidna in je morala v stečaj. "Self-fulfilling prophecy", pravi Merton, "je sprva napačna definicija situacije, ki povzroči določeno ravnanje, zaradi katerega v osnovi napačno sklepanje postane pravilno."

ampak vedno že z namenom, da naslovljenec zavzame stališče določenega izjavjalca v izjavi. Tega bralec ne počne na podlagi identifikacije, a ker je v izjavo vpisan neki določen način argumentacije, po katerem se je bralec prisiljen ravnati, je že bolj razumljivo, zakaj bralec prevzame prav neko določeno stališče. Ta situacija je zelo podobna tisti iz Brechtove gledališke teorije, kjer naj bi antiiluzionistični postopki bralec oziroma gledalcu odvzeli možnost plehke identifikacije in naj bi bili sklepi, do katerih naj bi bralec - gledalec prišel na podlagi predstavljene situacije, stvar njegovega rezoniranja; kljub temu pa so morebitni sklepi sugerirani že z načinom, kako so kontradiktorna stališča predstavljena.

Ker morajo izjave v manifestu nekako "zgrabiti" bralca, pač lahko pričakujemo, da se svoji "abstraktnosti" navkljub ne naslavlja na "vsakogar", na človeka kot abstraktno kategorijo, temveč dejansko vselej zadenejo določenega posameznika, ki ima konkretno zgodovinsko izkušnjo, določen družbeni status ipd. Posamezniki, na katere se te izjave obračajo, so ujeti v družbene prakse, imajo o tem nekakšno vednost in predstave, zaradi katerih so v predstavljenih družbenih konfrontacijah pripravljene prevzeti "sugerirana" stališča.

To pa pomeni, da je protislovje umetnostne avantgarde vpisano že v sama besedila, s katerimi naj bi avantgardisti pokazali, kako vidijo in interpretirajo sebe same. Manifesti so predvsem dokument, da avantgarda, ki se rada predstavlja za nekaj univerzalnega, navsezadnje pripada le partikularnemu: notranja logika prisili avantgardo, da se postavi za zastopnika določene družbene skupine, da se predstavlja kot interes te skupine. Problem je tale: da bi se lahko umetnost razglasila za avtonomno, univerzalno kategorijo, mora biti najprej prepoznana, da - ali "kot da" - deluje v interesu partikularnega družbenega razreda ali skupine. Protislovje je dvojno. 1. Da se umetnost lahko vzpostavi kot obččloveška, mora biti vedno že partikularna, in njena partikularnost je pogoj, da se lahko razglasi za univerzalno. 2. Da bi se umetnost vzpostavila v svoji avtonomiji, se mora najprej uveljaviti v imenu nekega interesa; njena zainteresiranost je pogoj za nezainteresiranost njene avtonomije.

Zaigrana podoba konflikta ima v kontekstu manifestnega besedila posebno vlogo, ker šele izjave tega tipa vzpostavijo minimum konvencionalnosti, ki je potreben, da je performativni izjavi zagotovljeno prepoznanje. Medtem pa ni jasno ne družbeno področje konflikta niti niso določeni "akterji", med katerimi je "uprizorjen" konfliktni odnos; oboje se lahko spreminja od enega manifestnega besedila do drugega: enkrat lahko zgrabi "interpelirano občestvo" po etničnem ključu v imenu internacionalizma (glej primer 8), drugič po političnem nazoru (glej primer 7) in tako naprej. Pri vsem skupaj pa je pomembno, da samo uprizarjanje podobe konflikta v manifestu ne sme umanjhati.

Če te ugotovitve razširimo še na deontične sodbe, potem lahko pojasnimo tudi, od kod prihaja avtoriteta, na katero se obe vrsti takih izjav sklicujeta: niti v izjavah tipa (4) niti v izjavah tipa (5) avtoriteta ni imenovana ali kako drugače implicitno označena. V obeh primerih je avtoriteta brezosebna kot, na primer, v frazah tipa *govori se...*, *treba je...* in podobno. Če pa izjave tega tipa postavimo v kontekst manifestnega besedila, kjer je strukturna podlaga konflikt, boj med različnimi pozicijami, potem te neimenovane, brezosebne avtoritete dobijo referenčno ozadje. Izjavjalcu II je v izjavah, kakršni sta (4) *Treba je borbe, volje in vztrajnosti!* in (5) *Teater pa naj bo sinteza življenja...*, pripisana "odgovornost" za izjavljanje, saj zastopa avtoriteto, ki jo črpa ravno iz nujnosti boja med različnimi pozicijami, nujnosti, ki v manifestnem besedilu deluje kot strukturna podlaga.

Doslej smo torej ugotovili, da je paradoks avantgarde - njen potencialni "zlom" - vpisan že v manifestno besedilo: s tem pa smo se nevarno približali temu, da po-

navljamo to, kar umetnostni zgodovinarji prežvekujejo s publicami, kakršne so "nemogućnost realiziranja avantgarde", "nedokončani projekt" ipd. Res se zdi, da se je umetnost, ki jo avantgardisti iz manifesta v manifest pokopavajo in uničujejo, maščevala tako, da je začela pisati osmrtnice avantgardi. V šestdesetih letih, torej ravno v obdobju, ko je bila neoavantgarda še močno živa, so se s kratkimi časovnimi razmaki pojavljale napovedi, da je avantgarda dokončno mrtva: popularna umetnost je nasledila avantgardni pretanjeni modernizem (Leslie Fiedler), vstop v popularno umetnost ji je odvzelo vsakršno radikalnost (Hilton Kramer), zadnji razmah avantgarde pred kolapsom nove levice kot masovnega gibanja okoli leta 1968 (Russi Kirschner), avantgarda nima več svežih idej (Douglas Davis), popolnoma so jo absorbirali in obkolili masovni mediji (Richard Gilman), umetniki so se okužili z vrednotami trga (Suzi Gablik), drugo življenje avantgarde je kulturna industrija (Hans Magnus Enzensberger) ipd.²⁷

Vse to so zunanji izrazi za nekaj, kar je v bistvu notranje protislovje avantgarde: mi smo ga opisali kot protislovje naslavljanja, ki je v manifestnem besedilu enkrat univerzalno, drugič partikularno. Drugače povedano: če se avantgarda odloči, da deluje v imenu neke partikularne družbene skupine, potem se mora odpovedati univerzalnosti, s tem pa tudi avtonomnosti umetnosti; hkrati pa lahko dobi avtonomnost le tako, da se distancira od drugih ideoloških družbenih sfer, kar pomeni, da prevzame vlogo predstavnika partikularnih družbenih razredov ali skupin, ki še niso udeleženi v celostni družbeni ideološki podobi. Avantgardna umetnost ima torej v svoj mehanizem vdelan samouničevalni moment: brž ko poskusi izpeljati izvirni projekt avantgarde, to je avtonomni položaj umetnosti, do konca, mora prestopiti na stran političnega angažmaja; ko pa je v političnem boju, je že zanikala avtonomnost umetnosti.

To zadnje lahko ilustriramo tudi s slovenskim primerom: avantgardist Ferdo Delak se je ob prihodu v Ljubljano leta 1924 vpisal v "Dramatično šolo s pravico javnosti" in se hkrati pridružil klubu marksistov. Lahko bi domnevali, da bo Delak poskušal svoje politično prepričanje zriniti tudi skoz umetnost. Toda bilo je ravno narobe; v letaku k prvemu avantgardističnemu dogodku "Literarno-umetniški večer" leta 1925 je podčrtal pripombo: "Jasno je, da ne bo tu nihče videl kake politične propagande, ampak le poizkus izscenirati pesem."²⁸ Delakov biograf Dušan Moravec vidi v pripombi ironijo, toda izjava postane zares razumljiva, če jo interpretiramo "dobesedno". Delak res ni mešal politike z estetiko, a njegove avantgardne akcije so vseeno dajale tak vtis; pa ne zato, ker bi vanje vlačil politiko, ampak ker je "delal" umetnost, ki je vzela samo sebe za svojo ideološko podlago. Delakove akcije so videti kot provokacije zato, ker srdito bije boj s "starimi predstavami", toda izključno na področju umetnosti.

Opomba z letaka lahko zato razumemo kot poskus, da bi vnaprej prestregli učinek, do katerega je po logiki zadeve moralo priti: kot poskus, da bi "umetnost" zadržali v njenem polju, četudi jo logika njene produkcije žene k preboju umetnostnega horizonta in k odpravi umetnostne "avtonomije". Navsezadnje lahko v tej opombi vidimo simptom: če ne bi bilo nevarnosti, da zadeva zdrсне v "politično propagando", opombe sploh ne bi bilo treba; brž ko je opomba potrebna, pa nikakršno zaklinjanje ne pomaga več.

Ko je Delak leta 1929 urejal številko nemškega časopisa Sturm, ki je bila posvečena slovenski avantgardi, je ta že razpadla. Potem ko je več let potoval po Evropi,

²⁷ Cf. Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

²⁸ Dušan Moravec, *Iskanje in delo Ferda Delaka*, Ljubljana, Knjižnica Mestnega gledališča, zvezek 53, 1971, str. 25.

se je leta 1932 vrnil v Ljubljano in prevzel *Delavski oder*: to je pomenilo, da je avantgardist postal "politični" režiser in Delak je to preobrazbo vzel dobesedno. Četudi je v poznejših režijah ohranil mnoge avantgardne postopke, teh del nikakor ni več povezoval z avantgardo.

Pri Delaku je stvar okoliščin, da je bil njegov prehod iz avantgarde na druga področja radikalen in je tako lahko preskočil past, ki si jo je avantgarda sama podtaknila. Drugi avantgardisti niso imeli te "sreče": tu pa se začne ena najbolj neizčrpnih razprav iz umetnostne zgodovine o sokrivdi, ki naj bi jo umetnostna avantgarda imela zaradi kolaboracije s fašizmom.

BIBLIOGRAFIJA

- John Austin, *Kako napravimo kaj z besedami*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1990.
- Peter Burger, "On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society", in: *Art in Modern Culture, an anthology of critical texts*, ur. Francis Francina in Jonathan Harris, New York, The Open University, Phaidon Press Limited, 1992.
- Ferdo Delak, "Kaj je umetnost" in "Moderni oder", Ljubljana, *Mladina*, III. letnik, št. 1, 1926/27. 1987, "Mladina podaj se v borbo!", Ljubljana, *Tank* 1 1/2, reprint, Mladinska knjiga, 1926.
- Oswald Ducrot, in drugi *Les mots du discours*, Pariz, Les edition de minuit, 1980.
- Oswald Ducrot, *Izrekanje in izrečeno*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1988.
- "La Modalité dans la Langue", in: *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, urednika Oswald Ducrot in Jean-Marie Schaeffer, Pariz, Edition du Seuil, 1995.
- Gledališče sester Scipion Nasice, "Krst pod Triglavom", Ljubljana, gledališki list, Cankarjev dom, februar, 1986.
- Peter Krečič, "Revija Tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo", Ljubljana, *Tank* reprint, Mladinska knjiga, 1987.
- Georg von Lukacs, *Die Seele und die Formen*, srh. prevod Duša i oblici, Beograd, Nolit, 1973.
- Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Robert K. Merton, "The Self-fulfilling Prophecy", in: *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press, 1968.
- Dušan Moravec, *Iskanje in delo Ferda Delaka*, Ljubljana, Knjižnica Mestnega gledališča, zvezek 53, 1971.
- Fran Onič, "Šumenje sedanosti", Ljubljana, *Tank* 1-1/2, reprint, Mladinska knjiga, 1987.
- Anne-Marie Pelletier, "Le paradoxe institutionnel du manifeste", *Litterature*, Paris, Larousse, oktober, 1980.
- Virgil Poljanski, "Manifest", *Svetokret*, list za ekspediciju na severni pol človekovog duha, Ljubljana, št. 1, januar 1921.
- Kurt Schwitters, "Lautdichtungen", Ljubljana, *Tank* 1/2-3, reprint, Mladinska knjiga, 1987.
- Jože Toporišič, *Slovenska Slovnica*, Maribor, Založba Obzorja Maribor, 1984.
- Janez Vrečko, "Pojem avantgarde v določenosti abstrakcije", Ljubljana, *Primerjalna književnost*, št. 1, str. 21-34, 1982.
- Igor Ž. Žagar, "Performativnost kot polifonija", Ljubljana, *Anthropos*, št. 5/6, 1992.
- Argumentation in language and the Slovenian connective pa*, Antwerp papers in linguistics, Antwerp - Ljubljana, University of Antwerp - Belgija in Institutum studiorum humanitatis - Slovenija zvezek 84, 1995.