

I fremtidens navn:
manifestet og verdensfuturismen

Av Ellef Prestsæter

Veileder: Kjersti Bale

Masteroppgave i estetiske studier
Det humanistiske fakultet
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
UNIVERSITETET I OSLO
Våren 2010

Sammendrag

Oppgaven handler om futuristmanifestet skrevet av italieneren F. T. Marinetti, briteren Mina Loy, samt portugiserne José de Almada Negreiros og Fernando Pessoa (i heteronymet Álvaro de Campos' navn). Jeg argumenterer for at manifestetsjangeren er et privilegert utgangspunkt for studiet av futurismen som internasjonalt fenomen. Jeg presenterer nærlesninger av tekster som i liten grad er blitt gjort til gjenstand for inngående studier. Det som forener lesningene er ideen om verdensfuturismen, som jeg lanserer som min egen kritiske konstruksjon. Jeg rekonstruerer noen spesifikke historiske forbindelser som forskningen har oversett, men forbinder også tekstene på et mer generelt nivå, ved å fokusere på futuristmanifestet som sjanger. Hovedhypotesen for oppgaven er at verdensfuturismen er åsted for litterær strid om tid. I dette henseende insisterer jeg på at manifestenes behandling av tid ikke lar seg begrense til det påstandsmessige, men også reflekteres i deres litterære form. Manifestene artikulere slik sett ulike og dels motstridende «tidspoetikker». Tekstene ikke bare handler *om* – men kan også sies å *praktisere* – futurisme. Oppgaven ender i en refleksjon over forholdet mellom verdensfuturismen, verdenslitteratur og det som gjerne kalles «det verdenslitterære systemet».

Takksigelser

Denne oppgaven springer på mange måter ut av arbeidet med en omfattende publikasjon om manifestsjangeren, *Rett kopi dokumenterer fremtiden. Manifest (2007)*. Jeg står i gjeld til alle bidragsyterne til utgivelsen, også dem jeg ikke henviser til i oppgaven. Professor Kjersti Bale har tålmodig veiledet oppgaveskrivingen på beste måte og skal ha stor takk for det. Aino Rinhaug har vært en inspirerende biveileder for tredje og fjerde kapittel. Under et opphold ved universitetet i Porto fikk jeg dessuten kyndig veiledning av professor Rosa Maria Martelo og professor Arnaldo Saraiva. Stor takk til Hallvard Haug for stø korrekturlesing under tidspress og til Karin Nygård for helt uvurderlig hjelp i alle deler av prosessen.

ACCEPT the tremendous truth of Futurism

(Mina Loy)

Det var et ord i tiden. 'Futurismen' ble avitalianisert.

(Oswald de Andrade)

Vi har alle futuristiske øyeblikk, som for eksempel når vi snubler i en stein.

(Fernando Pessoa)

Vi futurister kan ikke Historie vi kjenner bare Livet Vi lever. De har Kulturen, Vi har Erfaringen – og Vi bytter ikke!

(José de Almada Negreiros)

Innhold

1. Marinetti og verdensfuturismens begynnelse	1
1.1 Futurismens tid og manifestets historiografi	3
1.2 Autonomi og heteronomi. Den kunstige optimismes tidspolitikk	17
1.3 Verdensfuturisme	23
2. «Live in the future». Fra aforistisk til feministisk futurisme med Mina Loy	30
2.1 Futuristiske aforismer i et poetisert manifest	31
2.2 En artens futurisme i feminismens navn	38
Oppsummerende	45
3. José de Almada-Negreiros' glimt av futurisme. Det manifeste jegets historie	46
3.1 «Manifesto Anti-Dantas»	48
3.2 <i>K4 o quadrado azul</i> . Det manifeste jegets tilblivelse	53
3.3 Ultimatum	59
Oppsummerende	69
4. «O manifesto! What has happened to you?» Fernando Pessoa's futurisme	70
4.1 En triumferende poetisk utsigelse av det moderne (det historiske nået)	76
4.2 Oppmerksomhet! (<i>se forrige avsnitt</i>)	83
4.3 Futuristisk verdenslitteratur	89
Oppsummerende	92
5. Verdenslitterære utvekslinger. Et bilde av verdensfuturismen	94
Illustrasjoner	104
Litteratur	108

Forkortelser

- D* Jean-Pierre de Villers (red.). 2008. *Debout sur la cime du monde. Manifestes futuristes 1909-1924*. [Faksimile]. Paris
- K4* José de Almada Negreiros. 2002. «K4 o quadrado azul» [1917], i *Ficções*. Lisboa, s. 58-73
- LF* F.T. Marinetti. 1980. *Le futurisme* [1911]. Lausanne
- LLB* Mina Loy. 1996. *The Lost Lunar Baedeker*. Red. Roger L. Conover. New York
- M* Luciano Caruso (red.). 1980. *Manifesti: proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*. Firenze. [Utgivelsen inneholder 407 futuristiske dokumenter reproduisert på en måte som gjenskaper deres opprinnelige typografi og format. Henvisninger angir nummeret på objektet etterfulgt av sidetall, der det er aktuelt. Eks.: (*M*, 2: 1)]
- MC* José de Almada Negreiros. 2006. *Manifestos e conferências. Obra literária de José de Almada Negreiros, vol. 5*. Red. Fernando Cabral Martins m.fl. Lisboa
- PF* *Portugal futurista*. 1990. [Faksimile av original fra 1917]. Lisboa
- PT* Peter Osborne. 1995. *The politics of time. Modernity and avantgarde*. London
- SI* Fernando Pessoa. 2009. *Sensacionismo e outros ismos. Edição crítica de Fernando Pessoa, vol. X*. Red. Jerónimo Pizarro. Lisboa

1. Marinetti og verdensfuturismens begynnelse

«Le manifeste veut dire 'chose à lire sans lunettes'» (D, 12). Slik formulerte Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) seg i 1912, tre år etter at han grunnla futurismen med «Le manifeste du Futurisme». Et manifest skal altså ikke kreve noen anstrengelse fra leserens side, noe den akademiske resepsjonen av manifeste lenge syntes å ta for gitt. Men hva om vi leste manifeste med briller? Hva ville vi oppdage?

1912: Futurismen vekker internasjonal oppmerksomhet med en omreisende kunstutstilling, og Marinetti lanserer sitt innflytelsesrike «tekniske manifest» for futuristisk litteratur. Futurismen var selve «ordet i tiden», for å låne en formulering fra den brasilianske forfatteren Oswald de Andrade (1890-1954).¹ Samtidig med at Marinetti forkynte at manifeste skal leses uten briller, var Andrade om bord på båten som skulle frakte ham til Europa for første gang. Om utbyttet av denne turen skrev han i memoarene sine: «Av de to manifestene som annonserte transformasjoner av verden, oppdaget jeg bare det minst viktige, det til futuristen Marinetti. Karl Marx unnslopp meg fullstendig».² Beskrivelsen henviser til det jeg forstår som manifestsjangerens to grunntekster: Marinettis første futuristiske manifest (1909) og Marx' kommunistiske manifest (1848). Vi tenker ofte at de to representerer distinkte former for manifeste, et politisk manifest på den ene siden, og et litterært eller kunstnerisk manifest på den andre, men i Andrades formulering fremstår de som to eksempler på samme form. Så da han lovpriste manifestets «innovative lyriske kvaliteter», var det faktisk ikke Marinetti, men Marx, han hadde i tankene.³ Med Andrade kan vi si at manifeste gir litterær form til et begjær etter forandring.

Gjennom denne studiens «briller» – gjennom mine nærlesninger av futuristmanifeste – fremstår det jeg kaller «verdensfuturismen» som åsted for litterær strid om tid. Det sentrale her er den litterære formen som futuristenes fremtid fikk i manifeste. Vi tenker oss gjerne at manifeste artikulerer en likefrem relasjon til fremtiden, i form av en direkte foreskriving av handling eller et bilde av en ønsket fremtid. I en stimulerende kommentar til Mina Loys manifeste problematiserer Cecilia Sjöholm denne oppfatningen:

Vi tänker oss ibland att de modernistiska manifesten är till för att frammana en förvandling av konsten, människan och samhället, men i Mina Loys fall är manifesten inte så mycket en pendang till verket, utan verken själv. Hennes åkallan

¹ «Era a palavra da época» (Andrade 1991: 122).

² «Dos dois manifestos que anunciavam as transformações do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti. Karl Marx me escapara completamente» (Andrade 1974: 70).

³ «[O] Manifesto Comunista [...] traz em si um lirismo inovador capaz não de transformar, mas de engolir o mundo ...» (Andrade 1991: 247).

av en ny poesi är den nya poesin själv, hennes längtan efter en ny tid är den tid som manifestet självt skriver in. (2007: 98)

Spørsmålet om forholdet mellom fremtidig forandring («en ny tid») og «den tid som manifestet självt skriver in» er retningsgivende for min egen studie. I lesningen av manifestenes *egne* tider vil jeg påpeke det jeg forstår som distinkte *tidspoetikker*, som hver har ulike orienteringer med hensyn til handling, historie og politikk.

Hver for seg har både manifestsjangeren og futurismen vært gjenstand for økende akademisk interesse de siste årene.⁴ Mitt bidrag til denne forskningen består for det første i en undersøkelse av materiale som i liten grad er blitt viet oppmerksomhet, og for det andre i den spesifikke måten jeg binder nærlesningene sammen. Samlet er dette, tror jeg, egnet til å utfordre noen etablerte forestillinger om futurismen. For å sette futurismen som internasjonalt fenomen på begrep, lanserer jeg betegnelsen «verdensfuturisme». Studien kan imidlertid ikke romme hele verden. Ettersom hensikten er å gjøre manifestene til gjenstand for nærlesning, må antallet tekster begrenses. Jeg har prioritert forfatterskap der manifestsjangeren på en eller annen måte kan sies å være et viktig omdreiningspunkt. Videre har jeg prioritert eksempler som jeg mener kan berike bildet av futurismen generelt, og som internasjonalt fenomen spesielt. Det har dessuten vært nødvendig å velge tekster skrevet på språk jeg behersker godt nok til å lese dem nøye, noe som utelukker blant annet russiske futuristmanifeste.

Det er uunngåelig at undersøkelsen begynner med Marinetti. Jeg vil gjøre noen nedslag i hans manifestproduksjon i første kapittel, for så å lese manifestene til den engelskspråklige poeten Mina Loy (1882-1966), samt portugiserne José de Almada-Negreiros (1893-1970) og Fernando Pessoa (1888-1935). Marinetti er et viktig utgangspunkt for meg, men det primære i studien er Loy, Almada og Pessoa, som alle vil få en mer inngående behandling enn italieneren. I en kort periode var Marinetti og Loy et par. Kapitlene om deres respektive manifestproduksjon utgjør også et slags par, der jeg blant annet hevder at et bestemt bilde av futurismen har ledet forskningen til å overse viktige historiske forbindelser. Det springende punktet her er selvsagt ikke den amorøse relasjonen, men Loys tilegnelse av manifestformen. De to påfølgende kapitlene henger enda tettere sammen og utgjør en studie av portugisiske futuristmanifeste. I fjerde kapittel hevder jeg at Pessoas eneste publiserte tilnærming til futuristmanifestet bør leses som et tilsvarende til den ikke fullt så verdensberømte Almada, hvis futuristmanifeste jeg analyserer i tredje kapittel. Det som forener alle kapitlene

⁴ Se Galia Yanoshevskys (2009b) ferske bibliografi over forskning på manifestsjangeren. Inntil Günter Berghaus' annonserte *International Futurism 1945-2009. A Bibliographic Reference Shelf* (2011) utkommer, gir bibliografien i Berghaus (2000) den beste oppsummeringen av internasjonal futurismeforskning.

er ideen om verdensfuturismen – lokalisert i skjæringspunktet mellom futurismen og manifestsjangeren – som åsted for litterær strid om tid. I et oppsummerende kapittel vender jeg så vidt tilbake til brasilianske Andrade.

Dette kapitlet skal handle om Marinetti, men introduserer også oppgavens historiske og begrepsmessige rammeverk, med henvisning til foreliggende forskning.⁵ Kapitlet har en tredelt struktur. Under overskriften «Futurismens tid og manifestets historiografi» utvikler jeg ideen om futuristmanifestenes tidspoetikk og leser Marinettis første manifest. I den påfølgende delen diskuterer jeg manifestets dobbeltkarakter som en politisk og litterær sjanger, samt forholdet mellom preskriptiv teori og kunstnerisk praksis, som jeg hevder er et springende punkt i tidspoetikken til manifestet «Le music-hall». Samme tekst i portugisisk oversettelse danner utgangspunktet for utviklingen av begrepet «verdensfuturisme» i kapitlets siste del, der jeg lanserer tre sentrale teser for studien.

1.1 Futurismens tid og manifestets historiografi

Ordet «futurisme» har en rekke bruksmåter. Eksempelvis kan det forstås som en polemisk merkelapp, en sosiologisk gruppebetegnelse eller et kritisk begrep som forener et mangfold av kunstneriske praksiser. Videre er det åpenbart at «futurisme» ikke bare var et «ord i tiden» [a palavra da época], slik Andrade påpekte (1991: 122), men er et ord som i seg selv har temporal betydning, i likhet med for eksempel «modernitet» og «avantgarde». I *The politics of time. Modernity and avantgarde* (1995), som denne studien står i stor gjeld til, har filosofen Peter Osborne mer spesifikt hevdet at slike kategorier innebærer det han kaller «temporaliseringer» av historien:

'Modernity' and 'postmodernity', 'modernism', 'postmodernism' and 'avant-garde' are categories of historical consciousness which are constructed at the level of the apprehension of history as a whole. [...] As such, each involves a distinct form of historical temporalization – a distinctive way of temporalizing 'history' through which the three dimensions of the phenomenological or lived time (past, present and future) are linked together within the dynamic and eccentric unity of a single historical view. Associated with such temporalizations are both particular historical epistemologies (defining the temporal forms and limits of knowledge) and particular orientations towards practice, particular *politics of time*. Modernism and

⁵ Det er grunn til å bemerke at jeg befinner meg tettere på engelsk og franskspråklig forskning, og i mindre grad henviser til tyske studier, noe som dels skyldes språkkompetansen min. Jeg har imidlertid gått gjennom alle relevante tyske studier, samt dannet meg et bilde av litteraturen gjennom Yanoshevskys detaljerte bibliografiske arbeid (2009a & b). Det er derfor liten grunn til å tro at jeg har gått glipp av tilnærminger som ville utgjort noen forskjell for meg. Noe lignende gjelder litteraturen om Marinetti, der jeg henviser til få italienske studier. Imidlertid har de mest inngående studiene av hans manifestproduksjon faktisk blitt skrevet på engelsk. Jeg tenker særlig på Somigli (2003), som dessuten har innreflektert relevante perspektiver fra italiensk forskning i sin fremstilling.

postmodernism – like conservatism, traditionalism and reaction – are interventions in the field of the politics of time. (*PT*, ix)

Selv om «futurisme» oftest har en snevrere anvendelse enn termene Osborne nevner her, er det min oppfatning at ordet på lignende vis kan sies å romme en historietemporalisering, det vil altså si en spesifikk måte å binde sammen fortid, nåtid og fremtid på innenfor ett og samme historiske perspektiv. Som sådan signaliserer ordet «futurisme» en prioritering av fremtiden (*le futur*) på bekostning av fortiden. Slik sett står den i motsetning til *tradisjon*, som temporaliserer historien slik at fremtiden imøteses i fortidens bilde, mens nået kun fungerer som en formidling av tradisjon fra en generasjon til den neste (*PT*, 127). Marinetti hevdet selv at ordet «futurisme» inneholdt «den mest vidtrekkende formelen for fornyelse» [la plus vaste formule de renouvellement] (Lista 1973: 395).⁶ Det er min oppfatning at det innenfor denne generelle «formelen» eller «temporaliseringen» er rom for forskjellige konfigureringer av tid. Dette åpner for strid om tid i futurismens navn. Min undersøkelse av de mer konkrete artikuleringene av tid finner sted på et annet og mer sammensatt nivå enn analysen av abstrakte konseptuelle temporaliseringer (som futurisme, tradisjon, modernitet og avantgarde), og vil ta form av nærlesning av manifeste og den tiden de «själv[a] skriver in». Mens Osbornes primære anliggende er filosofisk, er mitt eget først og fremst litterær analyse. Derfor vil jeg primært snakke om *tidspoetikk*. Med denne betegnelsen ønsker jeg å fange inn måten de ulike tekstene behandler tid og temporale spørsmål på.⁷ Det er blitt hevdet at Marinettis futurisme er en historiefilosofi (Hewitt 1993: 109). Når jeg foretrekker betegnelsen tidspoetikk, er det for å understreke at manifestenes behandling av tid og historie ikke lar seg begrense til det filosofisk påstandsmessige, men også reflekteres i deres litterære form.⁸

Manifeste kan sies å ha en pragmatisk orientering. Peter Bürger har treffende bemerket at manifestet i en viss forstand befinner seg «mellom ren litteratur og handling»

⁶ Når det gjelder sitater på andre språk enn norsk, har jeg gjort som følger: Portugisiske og italienske originaltekster gjengis i min egen oversettelse, med originalpassasjen i fotnoter. Kortere formuleringer gjengis derimot i klammer. I oversettelsene har jeg prioritert nærhet til originalen på bekostning av eleganse. Forskning på portugisisk gjengis kun i min oversettelse. Det samme gjelder historiske dokumenter som gjengis pga. sitt informative innhold og det språklige slik sett er av underordnet betydning. Franske og engelske tekster gjengis som hovedregel i original. I enkelte tilfeller har jeg likevel valgt å oversette kortere formuleringer til norsk for å bedre flyten i fremstillingen. I slike tilfeller er originalformuleringen plassert i klammer eller fotnote.

⁷ Tid har vært et helt sentralt spørsmål i refleksjonen om litteratur, fra Aristoteles *Poetik*, via Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* (1766), til Paul Ricœurs *Temps et récit* (1983-5), for å nevne noen helt sentrale navn. Det er mulig å skjelve mellom et mangfold av ulike tilnæringsmåter (fenomenologi, narratologi mm.), som jeg ikke kan gi noen sammenfattende redegjørelse for her. Jeg vil bruke «tidspoetikk» nokså løst for å betegne de ulike måtene en tekst kan sies å behandle tid på. Jeg vil trekke veksler på et mangfold av teoretiske ressurser. Det vil variere fra tekst til tekst hva som er det springende punktet i dens tidspoetikk. Det er viktig å understreke at det *ikke* nødvendigvis dreier seg om poetikker i den forstand Aristoteles' poetikk er en tekst om diktekunst, men vel så mye om skrivemåte og litterær form.

⁸ Tilsvarende er det ikke noe hovedanliggende for meg å drøfte Marinettis forhold til Nietzsches og Bergsons tidsfilosofier, som han åpenbart var influert av (jf. Berghaus 1995: 11-20).

(1971: 57). Slik sett vil manifestenes respektive tidspoetikker også involvere ulike orienteringer i forhold til praksis, eller *tidspolitikker* i Osbornes forstand.

Avantgarde. Praktisk futurisme

Det hevdes gjerne at avantgardens tid er lineær (Meschonnic 1988: 95). Osborne har imidlertid hevdet at avantgarden ikke bør forstås som det historisk mest fremskredne i den forstand at det har tilbakelagt mest historie, men snarere som noe som «disrupts the linear time-consciousness of progress in such a way as to enable us, like the child, to 'discover the new anew' and, along with it, the possibility of a better future» (*PT*, 150). Kriteriet er altså ikke kronologisk, men kvalitativt: Det dreier seg om å åpne for det kvalitativt *nye*, ikke det kronologisk *neste*. I direkte forlengelse av Osborne har Susan Buck-Morss minnet om at det finnes ulike ideer om hva det vil si å være avantgarde:

From an empirico-historical, descriptive point of view, it is enough for artists to call themselves avant-garde for them to be it [...] But from a philosophical viewpoint, the artwork itself must demonstrate this claim, within (and against) its historical context. Artworks, not artists, are avant-garde, and even here the category is not a constant. It is the *aesthetic experience* of the artwork (or of any other cultural object [...]) that counts in a cognitive sense. (2000: 62-3)

For henne betegner altså «avantgarde» den temporale strukturen til en estetisk erfaring. Som et kritisk, filosofisk begrep skiller «avantgarde» seg slik sett både fra bruken av termen som selvbeskrivelse og som stil- eller epokebetegnelse.

Ettersom manifeste har vært den foretrukne sjangeren for å erklære seg avantgardist, futurist o.l., har disse avgrensningene åpenbart relevans for meg. Det er mulig å etablere en tilsvarende tredeling hva gjelder «futurisme», som henholdsvis selvbeskrivelse, stil- eller epokebetegnelse og temporal struktur. De tre har ulik relevans for meg. Mens det å erklære seg futurist gjennom manifeste er et (nødvendig, men ikke tilstrekkelig) kriterium for å komme i min betraktning, insisterer jeg på at manifestene ikke bare handler om, men også *praktiserer* futurisme i en eller annen forstand. Slike futurismer, som jeg henviser til som tekstenes «praktiske» eller «egne» futurismer, går utover det som vanligvis legges i «futurisme» som kunst- eller litteraturhistorisk kategori, og behøver ikke å sammenfalle med eventuelle futuristiske prinsipper som utlegges i manifestene.

Modernitet

I løpet av kapitlet vil jeg diskutere forholdet mellom futuristmanifestet og modernitet grundig. Et godt sted å begynne er Marinettis omskrivning av Baudelaires definisjon av modernitet:

Baudelaire (1863): La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (Baudelaire 1976: 695)

Marinetti (1911): A la conception de l'impérissable et de l'immortel, nous opposons, en art, celle du devenir, du périssable, du transitoire, et de l'éphémère. (LF, 118)

Til tross for variasjoner i ordvalget, er det en åpenbar forbindelse mellom Baudelaires «l'éternel et l'immuable» og Marinettis «l'impérissable et de l'immortel», og mellom Baudelaires «le transitoire, le fugitif, le contingent» og Marinettis «du périssable, du transitoire, et de l'éphémère». Sammen med disse variasjonene reflekterer det fjerde elementet Marinetti legger til Baudelaires treleddete definisjon, altså «le devenir», futuristens mer vitalistiske innstilling. En viktigere forskjell ligger i at det Baudelaire forsto som komplementære momenter i kunsten, det evige og det foranderlige, fremstår som en uforenlig motsetning hos Marinetti, for hvem prioriteringen av det ene på bekostning av det andre definerer futuristisk kunst. Modernitet vil for Marinetti si *permanent overgang*.

Prioriteringen av det flyktige passer selve manifestsjangeren, som av en kommentator jeg straks kommer tilbake til er blitt beskrevet som «den tilsynelatende mest efemere form for estetisk refleksjon». Slik sett er det naturlig at Marinettis første futuristiske manifest, i likhet med Baudelaires tekst – først ble publisert i *Le Figaro*. Dagsaviser har nettopp en efemer rytme (i streng etymologisk forstand: «som varer én dag»). Marinettis velkjente antitradisjonisme kommer altså ikke bare til uttrykk innholdsmessig, men også gjennom valget av offentlige arenaer. Avisen, som ifølge Walter Benjamin presenterer informasjon uavhengig av tradisjon, var én slik arena (2003: 316). En annen var varieteen (*le music-hall*), som Marinetti trakk frem fordi den «n'a heureusement pas de traditions» (D, 101). Begge åpnet for efemere uttrykk rettet mot et massepublikum.⁹

⁹ Dette er et passende sted å knytte an til Bürgers innflytelsesrike teori om avantgarden, som i noen grad skiller seg fra forståelsen jeg legger til grunn her. Bürger analyserer den såkalte historiske avantgarden som et angrep på kunstinstusjonen i borgerlige samfunn. Utgangspunktet er primært surrealisme og dada, mens italiensk futurisme henvises til en fotnote (1998: 55-6n5). Som Cunningham har påpekt, overser han dessuten både den komplekse historien til betegnelsen «avantgarde» og dens spesifikke temporale implikasjoner (2005: 63n3). Dette gjør Bürger mindre sentral for meg, selv om jeg henviser til ham nokså ofte. Se også note 10.

Manifestets historiografi

Som flere før meg har påpekt, er manifeste ofte blitt skrevet inn i kunst- og litteraturhistorien som lite annet enn kilder til ulike bevegelsers respektive programmer. Fra mitt perspektiv er Martin Puchners variant av dette argumentet spesielt interessant, ettersom han knytter an til det han kaller «manifestets historiografi»:

The manifesto left its marks on many studies of the avant-garde, which often repeat the history of successions and ruptures fabricated by manifestos: symbolism broke with naturalism; futurism, with symbolism; vorticism, with futurism, Dadaism, with futurism; surrealism, with Dadaism; situationism, with surrealism, and so on ad infinitum. The avant-garde history of succession and rupture seems inevitable in hindsight, but it must be recognized as a specific effect of the manifesto. Even the most sophisticated and influential theories of the avant-garde, including those of Poggioli and Bürger, use manifestos merely as documents that provide handy access to a movement's beliefs and intentions, without realizing that their theories were everywhere shaped by the formative impact of the manifesto's historiography. (2006: 71)

Bildet Puchner tegner av en forskning som ubevisst styres av manifestsjangeren fremstår etter mitt skjønn som lite tilfredsstillende.¹⁰ Ideen om en manifestets egen historiografi som står i et uavklart forhold til den akademiske historieskrivingen er imidlertid interessant. Når jeg i det som følger vil videreutvikle Puchners idé, ønsker jeg ikke bare å plassere futuristmanifestet i historien, men også å hevde at tid og historie er et indre anliggende i manifestene jeg analyserer. Så hva er egentlig manifestets historiografi?

Manifestets historiografiske prinsipp

En formulering fra Theodor Adornos *Estetisk teori* (1970) hjelper meg i riktig retning:

Det at den vender seg til sannhetsgehalten, driver estetikken, som filosofi, ut over verkene. Bevisstheten om kunstverkens sannhet berører [berührt], nettopp ved å være filosofisk, den tilsynelatende mest efemære [sic] form for estetisk refleksjon, nemlig manifestet. Det metodiske prinsippet er at de nyeste fenomenene skal kaste lys over all kunst istedenfor omvendt, slik bruken har vært i historismen og filologien, som med sin borgerlige ånd innerst inne ikke likte at noe forandrer seg. (1998: 619 [1973: 532])

Overraskende nok gjør Adorno nettopp det Puchner kritiserer Renato Poggioli og Bürger for ikke å gjøre, nemlig å anerkjenne i hvilken grad hans estetikk (som også er en teori om

¹⁰ Kritikken av Bürgers forståelse av manifestet bør også nyanseres. Se hans lesning av Bretons første manifest i *Der französische Surrealismus*, en studie han fremhever som selve forutsetningen for den teoretiske refleksjonen i *Om avantgarden* (1971: 57-72, 1998: 7). Selv om han ikke redegjør for manifestet i denne boken, er det mulig å innreflektere sjangeren i hans teori om avantgarden, dels i forlengelse av surrealismestudien. Slik jeg ser det, kan manifestet plasseres sammen med montasje og manifestasjon som praksiser som på ulike måter går utover et tradisjonelt verkbegrep (Bürger 1998: 94-137).

avantgarden) deler manifestets historiografiske prinsipp.¹¹ Adornos forståelse går imidlertid utover Puchners, og lar meg utvikle en mer adekvat forståelse av hva manifestets historiografi skulle kunne innebære. Ifølge Adorno temporaliserer *Estetisk teori* og manifestet historien på samme måte. Som sådan kan de sies å motsi bildet Puchner gir av «manifestets historiografi», som et tablå over kronologisk påfølgende ismer. Det springende punktet er her manifestets konstitutive relasjon til nået, som i Puchners formulering forsvinner ut av syne.

Med Adorno kan vi forstå manifestet som en temporalisering av historien fra et eksplisitt nåtidig perspektiv, der det nyeste danner utgangspunktet for forståelsen av historien som helhet. Det er viktig å forstå at «det nye» for Adorno, i likhet med «modernitet», er «en kvalitativ kategori, ikke en kronologisk» (2006: 234). I forlengelsen av Adorno har Osborne insistert på at «modernitet» i sin mest grunnleggende forstand ikke betegner noen avgrenset periode eller prosjekt, men snarere strukturen til en bestemt form for historiebevissthet:

[Modernity] is a form of historical consciousness, an abstract temporal structure which, in totalizing history from the standpoint of an ever-vanishing present, embraces a plurality of projects, of possible futures, provided they conform to its basic logical structure. (*PT*, 23)

Det «metodiske prinsippet» som Adorno identifiserte som felles for hans egen estetikk og manifestet, er moderne i den forstand at det er i overensstemmelse med denne strukturen. Det er gjennom sin prinsipielle filosofiske modernisme at Adornos estetikk tangerer manifestets metodiske prinsipp.¹² Manifestets historiografi er en modernistisk historiografi. Den abstrakte temporale strukturen sier lite om hvilke konkrete litterære former manifestet kan anta eller hvilke spesifikke fremtidsrettede prosjekter de formulerer, men den lar meg knytte sjangeren til erfaringen av historie i nyere tid. Ifølge Osborne kan modernitet, slik den kommer til uttrykk i den levde tidsbevisstheten som utviklet seg i Europeiske metropoler på slutten av 1800-tallet (og assosieres med Charles Baudelaire), forstås som en sosial inkorporering og

¹¹ Så langt jeg kan se er denne bemerkelsesverdige passasjen upåaktet i den akademiske litteraturen om manifestetsjangeren. I en fersk bibliografi over forskning på sjangeren er det ikke en eneste henvisning til Adorno (Yanoshevsky 2009b). Dette er kanskje ikke så rart, ettersom Adorno sto fjernt fra den estetiske aktivismen og radikalismen som gjerne forbindes med manifestet. I tråd med dette fremhevet han manifestet som en form for filosofisk *refleksjon* snarere enn kunstnerisk *praksis*. Se hans essay om surrealisme, der han kommenterer Bretons surrealistiske manifest som en feilslått fortolkning av surrealisme, uten å lese manifestet som et forsøk på det Breton samme sted kalte å «praktisere poesi» [*pratiquer la poésie*] i sin egen rett (Adorno 1992: 66-7, Breton 1967: 28). For en lesning av *Estetisk teori* som en teori om avantgarden, se Martin (2000).

¹² Med Osborne forstås jeg «modernisme» som kulturell *bekreftelse* av modernitet forstått som temporal struktur (Osborne 2001: 57). Denne forståelsen står i motsetning til hvordan begrepet vanligvis benyttes som periode- eller stilbetegnelse. Selv om det ikke er rom for noen utførlig drøfting av dette her, er det grunn til å påpeke det oppsiktsvekkende i at det ikke er en eneste henvisning til Osbornes banebrytende arbeid med begrepet i tobindsverket *Modernism* (Eysteinson og Liska 2007), som kan sies å oppsummere dagens modernismeforskning i litteraturvitenskapen.

intensivering av en historiografisk bevissthet som hadde vært under utvikling over lengre tid og som han knytter til kapitalismens fremvekst (*PT*, 13). I lys av dette fremstår Puchners påstand om at forestillingen om historien som karakterisert av brudd er «a specific effect of the manifesto», som en uholdbar overdrivelse. Spissformuleringen reduserer komplekse historiske fenomener til et spørsmål om litterær sjanger på en lite overbevisende måte. Denne kritikken bør imidlertid ikke lede til den motsatte slutningen, nemlig at manifeste ganske enkelt repeterer eller uttrykker en bestemt form for temporal struktur. Som Benedikt Hjartarson har påpekt i en annen sammenheng: «Manifestoes do not simply mirror the paradoxes of modernity» (2007: 173). Det interessante for meg er slik sett hvordan futuristmanifeste mer konkret behandler modernitet forstått som «a distinct but paradoxical form of historical temporality» (*PT*, 5).

Det modernes paradoks kommer til uttrykk når «modernitet» brukes som en epokebetegnelse og har å gjøre med at ordet selvrefererende henviser til tiden for dets ytring:

[«Modernity»] designates the contemporaneity of an epoch to the time of its classification; yet it registers this contemporaneity in terms of a qualitatively new, self-transcending temporality which has the simultaneous effect of distancing the present from even that most recent past with which it is thus identified. (*PT*, 14)

Det paradoksale består altså i spenningen mellom ideen om en avgrenset epoke og en stadig selvtranscenderende temporalitet. Jeg vil hevde at en tilsvarende paradoksal fordobling lar seg påpeke når det gjelder futurisme, i form av en spenning mellom futurisme forstått som en kronologisk avgrenset bevegelse og som en temporal dynamikk.

Momenter til analysen av futuristmanifestet

Mary Ann Caws har hevdet at manifeste ofte ikke annonserer annet enn seg selv: «At its height, it is the deictic genre par excellence: LOOK! It says. NOW! HERE!» (2001: xx). Som selvrefererende utsigelser henviser de til ytringens tid, «the manifesto moment», et nå som også er et historisk nå. Med Janet Lyons redegjørelse for det hun kaller «manifesto time», vil jeg fremheve at slike «nå» har en indre kompleksitet:

Manifestoes typically recalibrate dominant accounts of history in order to foreground a marginalized group's unacknowledged history of struggle and to stage the present moment, the urgent «now», as the inevitable, necessary moment of action – the moment that marks the commencement of the group's radically new, self-determining future. (2007: 148)

Nåets indre kompleksitet består i at det rommer samtlige tre dimensjoner ved tid fenomenologisk forstått: fortid («history of struggle»), nåtid («the present moment») og fremtid («the group's [...] future»). Slik sett fremstår manifesttiden som en temporalisering av historien, i tråd med det Adorno forsto som manifestets metodiske prinsipp. Med Lyon vil jeg dessuten understreke at slike temporaliseringer har en pragmatisk orientering: Manifestets nå er et «moment of action».

Blant mine mottoer for studien passer Pessoa's bemerkning om at vi alle har våre futuristiske øyeblikk [momentos] utmerket som beskrivelse på forskning på futuristmanifestet, der det er mye snakk om «moments». I tråd med Pessoa's eksempel på et «momento futurista» («som for eksempel når vi snubler i en stein»),¹³ synes «moment» å være noe av en terminologisk snublestein. Hos Caws skjer det en nesten umerkelig glidning fra «manifesto moment» forstått som ytringens nå, til det hun kaller «the Manifesto Moment», som er navnet på en kronologisk avgrenset periode (som innledes med Marinettis første manifest og ender med første verdenskrig). Glidningen blir registrert i bruken av majuskler, men ikke gjort til gjenstand for refleksjon (Caws 2001: xxii).

Interessant nok forekommer en lignende forskyving med basis i flertydigheten til ordet «moment» i Marjorie Perloffs innflytelsesrike tilegnelse av Poggiolis term «the futurist moment» [il momento futurista]. Hennes *The futurist moment* (1983), som inneholder et banebrytende kapittel om manifestet som litterær sjanger, preges også av terminologiske uklarheter. Det som hos Poggioli betegner ett av flere momenter, i betydningen «aspekter» ved avantgarden, fungerer ofte som en periodebetegnelse hos Perloff. Selv om «momentet» hos Poggioli nødvendigvis er et historisk fenomen og dessuten relatert til spesifikke orienteringer til historien (Poggioli 1968: 68-74), har ikke betegnelsen den temporale karakteren Perloff tillegger den som periodebetegnelse. Den temporale komponenten i Poggiolis term rett forstått ligger ikke i «moment», men i «futurist». Som hos Caws finner vi altså en upåaktet og uavklart spenning mellom «moment» som navnet på en objektivt avgrenset periode og som en form for temporalisering.

Uoverensstemmelsene i Caws' og Perloffs fremstillinger er fullstendig parallelle med den omtalte dobbeltheten som hefter ved bruken av «modernitet» som epokebetegnelse, altså motsetningen mellom en betegnelse som selvrefererende henviser til sin egen tid («modernitet» i betydningen «nå») og ideen om en kronologisk avgrenset periode. Kort sagt vil jeg si at Caws' og Perloffs «use of chronological periodization is in tension with the

¹³ «Todos nós temos momentos futuristas, como quando, por exemplo tropeçamos numa pedra» (SI, 178).

radically temporalizing character of the phenomenon in question» (Osborne 2001: 59). Deres terminologiske motsigelser kan slik sett sies å trekke i samme retning som tablået over kronologisk påfølgende ismer som Puchner identifiserte som manifestets historiografi. Selv vil jeg hevde at hvert manifest fungerer på samme måte som ytringer av «modernitet» slik Osborne forstår det: «It is the product, in the instance of each utterance, of an act of historical self-definition through *differentiation*, *identification* and *projection*, which transcends the order of chronology in the construction of a meaningful present» (PT, 14). Det sentrale her er ikke om ordet «modernitet» forekommer i manifestet, men den konstitutive relasjonen til nået. Det er altså ikke bare slik at manifestet merker opp historien og muliggjør periodisering, slik Claude Abastado har påpekt. De kan selv sies å praktisere en form for aktiv historieskriving. Det er i denne forstand manifestet, for igjen å låne formuleringer fra Abastados artikkel, kan sies å «bringe tiden i uorden» og «forandre historien». ¹⁴ Jeg vil altså insistere på at manifestets historiografi ikke bør abstraheres fra den tiden futuristmanifestene «själv[a] skriver in». Formulert på en måte som går utover Caws' og Perloffs bruk av termene, vil jeg si at hvert futuristmanifest artikulere et fremtidsrettet «manifesto moment» i futurismens navn, et futuristøyeblikk (futurist moment), med andre ord.

Diskurs og historie

Jeg har hittil ført diskusjonen på et abstraksjonsnivå som sier lite om hvilke konkrete litterære former manifestet kan anta. For å nærme meg et egnet nivå for nærlesninger kan jeg ta opp igjen påstanden om at den tiden manifestet selv skriver inn ikke ganske enkelt speiler paradokser ved det moderne. Faktisk er det en vesentlig fortjeneste ved Osbornes filosofiske arbeid med begrepet «modernitet» at det muliggjør – eller snarere postulerer som nødvendig – nettopp en bevegelse fra det abstrakte spørsmålet om modernitet til historisk erfaring slik denne formidles i konkrete kulturelle former (PT, 114). Slik sett er det rom for ideen om tidspoetikk innenfor Osbornes teoridannelse.

Én måte Osbornes diskusjon mer spesifikt åpner veien fra filosofisk refleksjon til lesningene mine på, er bruken av lingvisten Émile Benvenistes begrepspar «histoire» og «discours». Osborne hevder nemlig i en for meg svært interessant formulering at modernitet ikke bør identifiseres som en rent *diskursiv* i motsetning til *historisk* form, men som en krise i relasjonen dem imellom (PT, 134). ¹⁵ Både denne terminologien generelt og Osbornes tese

¹⁴ «Les manifestes jalonnent l'histoire des idéologies et permettent de la périodiser». «Il défait le temps, refait l'histoire» (1980: 8, 6).

¹⁵ Benvenistes term «histoire» ble først oversatt til engelsk med «history». Osborne bruker «narrative», som er en annen mulig oversettelse av termen. På fransk foreslo Gérard Genette tidlig å omdøpe «histoire» til «récit».

spesielt er nyttige for meg. For Benveniste var «discours» og «histoire» tekniske termer som han introduserte for å beskrive to distinkte og komplementære systemer i språket. Hensikten med å introdusere terminologien er ikke å legge hans lingvistikk til grunn for lesningene mine. Det er en rekke problematiske momenter i Benvenistes fremstilling. Terminologien er likevel nyttig av to grunner.

For det første er den nyttig for å skjelne mellom to språklige registre karakterisert av henholdsvis temporal *nærhet* (diskurs) og *distanse* (historie) mellom ytringen og det den henviser til. Diskursive ytringer har en subjektiv karakter, mens historiske ytringer har en objektiv karakter. Dette har sammenheng med nærværet eller fraværet av noen som fører ordet. Det er nemlig et omdiskutert aspekt ved Benvenistes fremstilling at diskurs bestemmes som «every utterance assuming a speaker and a hearer», mens historie karakteriseres av at ingen fører ordet: «No one speaks here; the events seem to narrate themselves» (1971: 208). Distinksjonen etableres med henvisning både til bruken av verbformer og personlige pronomen. Mens historie assosieres med verbtidene *passé simple*, *imparfait* og *plus-que-parfait*, samt tredjepersonspronomen, knyttes diskurs til første- og andrepersonspronomen, samt en større fleksibilitet med hensyn til verbtider. I diskurs brukes samtlige verbformer unntatt *passé simple*, men særlig viktig er presens, futurum og *passé composé* ettersom de er tider som er direkte relatert til ytringens nå. Mens diskursive ytringer er uløselig knyttet til ytringens nå, henviser historiske ytringer til hendelser som tilsynelatende er uavhengig av dette nået (1971: 206-11). For å ta opp igjen tråden fra den foregående diskusjonen, kan man si at manifestets historiografi er *diskursiv*, men at Puchner, Caws og Perloffs fremstillinger tenderer mot å gjøre den til *historie*, en rekke av objektivt avgrensede og kronologisk påfølgende tidsrom.

Diskursive ytringer om fortidige hendelser skjer helst i *passé composé*, en verbform som skaper «a living connection between the past event and the present» (Benveniste 1971: 208-10). Dette bringer meg til det andre poenget mitt. For nettopp spørsmålet om en levende relasjon mellom fortiden og samtiden er sentralt for Osborne. Slik kan han karakterisere en historiografi som har mistet «its living relation to the present» som historie snarere enn diskurs. Osbornes bruk av terminologien går åpenbart utover de lingvistiske spørsmålene som opptok Benveniste. Analysen av ulike tilnærminger til historien (i generell, ikke Benvenistes tekniske, forstand) lar seg ikke redusere til analysen av verbtider og personlige pronomen. Mot Benveniste hevder Osborne videre at «histoire» teoretisk sett ikke kan isoleres fullstendig

Samtidig problematiserte han distinksjonens dikotomiske karakter og hevdet at det alltid er et element av fortelling i diskurs og omvendt (1982: 138-40).

fra sin diskursive kontekst (ytringens her og nå), selv om visse former for fortelling (tradisjonell narrativ historiografi) nettopp tilstreber å gi inntrykk av en slik uavhengighet «by forgetting its present». Selv om Benvenistes distinksjon teoretisk sett er problematisk, kan selve teoridannelsen ifølge Osborne forstås som symptomatisk for en tiltagende avstand mellom historisk erfaring og narrativ form (*PT*, 133-4). Det er dette som ligger i tesen om modernitet som en krise i relasjonen mellom diskurs og historie.

Tesen kan betraktes som reformulering av en annen av Osbornes påstander, nemlig at «modernitet» som periodebetegnelse «marks out the time of the dialectics of modernity and tradition as competing, yet intertwined, forms of historical consciousness, rather than that of a single temporal form, however abstract» (*PT*, 114-15). For å forstå denne formuleringen er det viktig å skjelne mellom «modernitet» som periodebetegnelse og som navnet på en form for historiebevissthet som *innenfor* denne perioden står i motsetning til tradisjon. Almada kan få illustrere denne striden mellom to uforsonlige former for historiebevissthet, som i et manifest fra 1916 tilskrives henholdsvis et tradisjonalistisk «de» og et futuristisk «vi»:

Oppdagelsen av Sjøveien til India vedkommer oss ikke lenger fordi vi ikke fysisk deltok i denne bragden, og den vedkommer det femtende århundre mer enn Portugal. Vi futurister kan ikke Historie, vi kjenner bare til Livet Vi lever. De har Kulturen, Vi har Erfaringen – og Vi bytter ikke!¹⁶

Almada tar til orde for en ekstremt snever forståelse av hva en levende relasjon til nået skulle innebære (fysisk deltakelse). Hans «Historie» hevdes i likhet med Benvenistes «histoire» å være uten levende relasjon til nået. Den resolute prioriteringen av nået synes uforenlig med narrative former. I tredje kapittel vil jeg vise at relasjonen mellom liv og historie er mer komplisert hos Almada enn denne passasjens dikotomier impliserer. Inntil videre trekker jeg frem mobiliseringen av livet mot historien i futurismens navn for å indikere at modernitet som en krise i relasjonen mellom diskurs og historie, en konflikt mellom modernitet og tradisjon, så å si definerer futuristmanifestets historiske arena.

Jeg vil vokte meg vel for å la lesningene mine illustrere Osbornes historisk-filosofiske påstand, men tar den som en foranledning til å undersøke hvilke relasjoner mellom diskurs og historie som kan sies å utspille seg i manifestene. Det er klart at han tillegger begrepene en emblematiske betydning som går utover det som for Benveniste var deskriptive termer. Osbornes forståelse lar seg ikke overføre direkte til lesning i den forstand at forekomster av

¹⁶«A Descoberta da Caminho Marítimo prà Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV./ Nós, os futuristas, não sabemos História só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura, Nós temos a Experiência – e não trocamos!» (*MC*, 20).

diskursive og historiske elementer ganske enkelt betyr det ene eller det andre. Jeg må derfor ta et skritt tilbake fra Osbornes formulering, med den hensikt å gjøre terminologien anvendbar i lesningen av manifestene. Gérard Genette har fremhevet at begrepsparet diskurs og historie kan være nyttig for å påpeke distinksjoner som kan ha «at least an operative value» (1982: 212). Det er med en slik heuristisk innstilling jeg vil gjøre terminologien operativ i lesningene, der den vil vise seg nyttig for å få grep om manifestenes språklige konfigurasjon av tid, deres respektive tidspoetikker. Selv om manifestet er en grunnleggende diskursiv form, viser det seg nemlig at manifestet gjerne har historiske aspekter. På dette nivået vil jeg bruke terminologien relativt frigjort fra Osbornes filosofiske poeng, som likevel danner en viktig bakgrunn for lesningene.

For eksempel: Marinettis første manifest (1909)

Det første futuristiske manifestet forteller historien om en gruppe menn som forlater sitt skriveværelse og i bil forfølger Døden i personifisert skikkelse. Bilferden ender i grøfta, hvorpå gruppen erklærer sitt futuristiske program. Manifestet er et sentralt litteraturhistorisk dokument,¹⁷ men en rekke lesere har også insistert på at det er en interessant litterær tekst i sin egen rett.¹⁸ Luca Somigli har påpekt at Marinettis futurisme utfordret en spesifikk *fortelling*, som med terminologien jeg har introdusert kan sies å temporalisere historien som tradisjon, slik at fremtiden imøteses i fortidens bilde. Det er produktivt å koble denne ideen til Somiglis påstand om at det første manifestet selv er en fortelling: «The story that is being told here is in fact the overcoming of history» (2003: 113,119). I skjæringspunktet mellom de to bemerkningene åpnes manifestet for en undersøkelse av hvordan Marinettis programmatisk angrep på fortiden, på historien temporalisert som tradisjon, formidles i språklig form (manifestets tidspoetikk).

Mens spørsmålet om verbtider senere skulle inngå i Marinettis refleksjoner om futuristisk litteratur (*M*, 25: 1), er det i dette manifestet en overgang i verbtider som jeg betrakter som det springende punktet i tekstens *praktiske* futurisme. Overgangen deler teksten i to omtrent like store deler. Den første delen beskriver et hendelsesforløp i etterstilt narrasjon. Med unntak av gjengivelsen av Marinettis replikker (i såkalt «direkte diskurs») er

¹⁷ Det første manifestet har en komplisert utgivelseshistorie. Den andre delen av manifestet ble først publisert på italiensk (Villers 1986: 15). Deretter ble begge delene i noe forkortet form trykket på fransk i *Le Figaro*. Manifestet leses ofte på italiensk, til tross for at teksten, i likhet med hele den tidlige produksjonen til Marinetti, ble skrevet på fransk. Av denne grunn henviser jeg til franske versjoner av Marinettis tekster. Jeg har i alle tilfeller sjekket italienske versjoner også. Teksten er kjent under mange navn: «Le Futurisme», «Manifeste du Futurisme», «Manifeste initial du Futurisme» og «Fondation et manifeste du Futurisme» (*M*, 0, 1, 2 og 3).

¹⁸ Somiglis (2003) lesning er etter mitt skjønn den rikholdigste som foreligger og en viktig referanse i det som følger. Se dessuten Perloff (2003: 86-92, 2007a), Poggi (2009: 4-10), Ehrlicher (2001: 87-100) og Villers (1986).

verbformene i denne delen av teksten de samme som Benveniste knyttet til historie. Den andre delen følger etter underoverskriften «Manifeste du Futurisme» og inneholder elleve programmatiskke punkter, samt en videre utlegning. Her er verbene bøydd i diskursive tider. Hva verbtider angår korresponderer de to delene altså nøyaktig med henholdsvis historie og diskurs. Forekomsten av førstepersonspronomen («je» og «nous») gjør imidlertid at den narrative delen ikke er i streng overensstemmelse med kriteriene for historie,¹⁹ og for å unngå misforståelser omtaler jeg den som «narrativ» og «fortellende» snarere enn «historisk». Det samme vil jeg stort sett gjøre i de påfølgende kapitlene, så fremt det ikke er snakk om «historie» i streng forstand. Det sentrale er altså den temporale distansen mellom den etterstilte narrasjonen og det fortalte.

Overgangen fra det narrative til det diskursive registeret har tilsynelatende ikke karakter av å være noe brudd. Den siste setningen i den narrative delen identifiserer snarere den andre delen som en ytring *i* fortellingen: «... nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre: / Manifeste du Futurisme» (*D*, 36-7). Slik inviteres leseren til å lese det som følger som direkte diskurs, på linje med replikkene i den narrative delen. Imidlertid vender ikke Marinetti tilbake igjen til noe narrativt register. Det er derfor noe upresist formulert når Somigli i sin svært interessante lesning har hevdet at utlegningen som følger de elleve punktene «continues the narrative interrupted by the manifesto and the polemic against the past to bring the story of the futurist group to its conclusion» (2003: 126). Denne beskrivelsen underslår etter mitt skjønn betydningen av omslaget fra et narrativt til et diskursivt register. For Marinetti og futuristenes diskursive utsigelse *bryter ut av* fortellingens etterstilte narrasjon. Narrasjonen rammer ikke inn den diskursive utsigelsen. Dette innebærer at historien om futuristene nettopp *ikke* bringes til noen konklusjon, slik Somigli hevder at den gjør. Det som i første omgang fortøner seg som en omfangsrik replikk, viser seg å bevirke en regelrett transformasjon av tekstens temporale struktur. Dette er et springende punkt i manifestets tidspoetikk. Slik reflekteres Marinettis «polemic against the past» i språklig form.

Det er interessant å relatere dette formrelaterte poenget til innholdet i den første delen, mer spesifikt den allegoriske passasjen der futuristene forfølger og uskadeliggjør en personifisering av døden. Man kan hevde at døden ikke bare er relevant som et litterært topos, slik Somigli med rette har påpekt (2003: 123). For dersom Osborne har rett i at døden er «the

¹⁹ Det er problemer hos Benveniste på dette punktet, som har å gjøre med bestemmelsen av begrepsparet gjennom verbtid og person, relatert til forholdet mellom historiografisk fremstilling og fiksjonsfortelling. I en note påpeker han at *passé simple* forekommer i førsteperson i romaner (1971: 309n14), men reflekterer ikke over implikasjonene. En slik roman kan verken karakteriseres som diskurs eller historie i streng forstand.

end which structures all narrative» (*PT*, 125),²⁰ kan man lese beretningen om overlistingen av døden som en fortelling som overskrider dødens endelighet, og dermed paradoksalt nok en fortelling om fortellingens endelikt. Man kan hevde at det nettopp er en slik forvandling som, relativt uavhengig både av fortellingens og programmets respektive innhold, registreres i overgangen fra et narrativt til et diskursivt register. Det er ikke bare slik at verbtidene lokaliserer de fortalte hendelsene som *forutgående* fra perspektivet til den diskursive delen, slik Christine Poggi har hevdet (2009: 5). Poggis beskrivelse underslår det jeg betrakter som en regelrett transformasjon av de temporale koordinatene i en tekst som begynner med en gruppe menn som *hadde sittet* våkne («Nous avions veillé») og slutter med at de *kaster* («nous lançons») sin tross mot stjernene (*D*, 35, 38).

Det sentrale her er den litterære formen futuristenes fremtid får i manifestet. Et diskursivt register passer i en nokså åpenbar forstand futuristenes fremtidsrettethet bedre enn et narrativt register. I den mest utbredte måten å organisere forholdet mellom hendelse og narrasjon på i fiksjonsfortelling, plasseres narrasjonen etter historiens slutt (etterstilt narrasjon). I den grad etterstilt narrasjon impliserer at historiens avslutning allerede har inntruffet, begrenses spørsmålet om reell, åpen fremtidighet til fortidige fremtider.²¹ Når Marinetti i den diskursive seksjonen spør hvilken nytte det har å se bakover («A quoi bon regarder derrière nous [...]?» *D*, 37), har futuristene imidlertid allerede brutt ut av en litterær form der perspektivet er retrospektivt. Med sin «evig allestedsnærværende hastighet» [l'«éternelle vitesse omniprésente», *D*, 37] er det som om de passerer den etterstilte narrasjonsinstansen for slik å åpne teksten for en nyvunnet fremtidighet. De trer inn i en initiativets tid som gir teksten den åpne fremtidigheten som karakteriserer fenomenologisk temporalitet og bryter opp ideen om en allerede avsluttet fortelling. Fremtidigheten er slik sett betingelsen for det preskriptive prosjektet, altså futurismens program slik det fremlegges i annen del.

²⁰ For Osbornes del henger påstanden sammen med Heideggers idé om at foregripelsen av døden konstituerer tid i fenomenologisk forstand. Frank Kermodes to bemerkninger om at slutten i fiksjonsfortellinger kan forstås som en figur for død, og at man i romaner i en viss forstand begynner med slutten, muliggjør en lignende påstand innenfor en litteraturvitenskapelig kontekst (2000: 7, 148). Se dessuten Peter Brooks (1992: 22-3).

²¹ Roland Barthes har hevdet at *passé simple* ikke uttrykker tiden, men snarere signaliserer en teksts litterære karakter (1996: 29-30). I en viss forstand kan man si at verbformen gjør begge deler i Marinettis manifest: Den uttrykker både fortidighet og litteraritet. Omslaget til diskurs kan slik sees både som et brudd med litteratur i tradisjonell forstand og som en transformasjon av tekstens konfigurering av tid. For en inngående diskusjon av relasjonen mellom verbtider og tidserfaring, se Ricœur (1985: 61-77).

Manifestet: diskursiv form?

Manifester sier «her og nå», og Marinetti sier faktisk «nå» på en måte som henviser til utsigelsens tid: «nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*» (D, 37). Manifestets nå lar seg imidlertid ikke redusere til deiktiske tidsmarkører (som «aujourd'hui»). I henhold til Caws' beskrivelse av manifestet som «the deictic genre par excellence», er manifestsjangeren en grunnleggende *diskursiv* form. Man kunne hevde at Marinettis tekst som helhet rommer en utvikling der manifestet blir grunnlagt som en diskursiv sjanger som avløser narrative former. Slik kan den sies å *fortelle* historien om tilblivelsen av en sjanger som ikke er *fortellende*. Det paradoksale ved formuleringen innbyr oss imidlertid til å motstå en ensidig bestemmelse av manifestet som en diskursiv form. Oppbygningen, inndelingen og tituleringen av teksten antyder snarere en dialektikk mellom et diskursivt og narrativt moment. Selv om det gir en viss mening å beskrive den narrative seksjonen som futuristmanifestets *forhistorie*, forblir den like fullt del av tekstens helhet. Uansett om man med «selve manifestet» forstår den diskursive delen eller teksten som helhet, er det åpenbart at manifestets helhetlige effekt i stor grad avhenger av relasjonen mellom et narrativt og et diskursivt aspekt. Selv om den diskursive seksjonen ofte ble publisert uten fortellingen, er det mot bakgrunnen av den narrative seksjonen – gjennom relasjonen mellom et diskursivt og et narrativt moment – at dette manifestet fremstår i sin fulle mening som en kompleks litterær form. Den etterstilte narrasjonen spiller slik sett en rolle i måten teksten *sett under ett* sier «nå» på. Ved å tillegge denne teksten en viss paradigmatisk verdi vil jeg derfor i forlengelsen av Osborne hevde at manifestsjangeren – i likhet med modernitet – ikke lar seg identifisere som noen utelukkende diskursiv form.²² Igjen, dette innebærer ikke at manifestet ganske enkelt speiler modernitetens paradokser eller kriser. Observasjonen danner utgangspunktet for analysen av enkeltteksternes tidspoetikk, ikke lesningenes konklusjon. Det interessante i denne sammenhengen blir hvordan narrative og diskursive elementer relasjonelt skaper mening i de ulike tekstene.

1.2 Autonomi og heteronomi. Den kunstige optimismes tidspolitik

Perloff har hevdet at Marinettis futuristmanifest «marks the transformation of what had traditionally been a vehicle for political statement into a literary, one might say, a quasi-poetic construct» (2003: 81-2). Lyon har kritisert Perloff for å underslå kompleksiteten i relasjonen

²² Tilsvarende hevder jeg i tredje kapittel at Ellen Sapega er for ensidig når hun avviser muligheten for futuristisk fortelling (1992: 42). Se dessuten Serge Milans (2008) bemerkninger om en «historiographie futuriste», bestående av det han kaller semi-narrative tekster. Det første manifestet er ikke blant eksemplene hans. Her er det også verdt å henvise til Osbornes lesning av det kommunistiske manifestet, der han i én passasje faktisk anvender begrepsparet «diskurs» og «historie» (2000: 63-77, 70).

mellom det politiske og det litterære (eller estetiske) i manifestsjangeren: «Perloff leaves aside the politicality of the aesthetic manifesto *as well as* the literary artistry of the political manifesto» (1998: 79). Lyons innvending er en betimelig påminnelse om det jeg oppfatter som manifestets dobbeltkarakter som litterær og politisk sjanger. Når det gjelder Marinetti, har Hjartarson hevdet at han skapte en syntese av det politiske og estetiske manifestet nettopp for å etablere futurismen som en både estetisk og politisk bevegelse (2007: 181). Slik sett fremstår både «the politicality of the aesthetic manifesto» og «the literary artistry of the political manifesto» som relevante størrelser *innenfor* futuristmanifestet.

Likevel vil jeg hevde at Perloffs beskrivelse ikke er så ensidig som Lyon hevder. Formuleringen «quasi-poetic construct» registrerer nettopp at transformasjonen fra politisk til litterær sjanger ikke ender med noen rent poetisk konstruksjon. Det er også viktig at Perloffs anliggende er et annet enn Lyons. Mens Perloff interesserer seg for at manifestet kunne «all but take the place of the promised art work» (2003: 85), er det ingen plass for ideen om manifestet med verkarakter i Lyons studie. I denne sammenhengen vil jeg foreslå to distinkte, men relaterte innfallsvinkler for å få grep om manifestene jeg analyserer.

For det første: Det synes åpenbart at både et estetisk og et politisk moment må betraktes som konstitutive for sjangeren. Jeg tar derfor til følge Hjartarsons fordring om at innsikten i avantgardemanifestets litterære karakter ikke bør lede oss til å konkludere at tekstene bør analyseres «as autonomous literary texts in a traditional sense» (2007: 178). Jeg vil derfor prøve ut ideen om en dialektikk mellom autonomi og heteronomi, som jeg lokaliserer innenfor sjangeren. Fra et slikt perspektiv fremstår hvert enkelt manifest som karakterisert av et spenningsforhold mellom å være rettet mot ytre formål (heteronomi) og å være uavhengig av ytre formål (autonomi). Slik ønsker jeg å innreflektere sjangerens konstitutive dobbelthet (politikk og estetikk) i studiens operative begreper.²³ I tråd med Atle Kittangs påstand om at «[p]olitisk lesing [også er] nærlesing» (2009: 46), eller i alle fall *kan* være det, vil jeg insistere på at dialektikken lar seg undersøke gjennom nærlesning av enkelttekster, der den utspiller seg på ulike måter.

²³ Ifølge Adorno konstitueres kunsten som sådan av en dialektikk mellom autonomi og heteronomi, dens «dobbeltkarakter som autonom og *fait social*» (1998: 19). For Adorno er autonomi *ikke* ensbetydende med selvreferensialitet, men snarere samfunnsmessig betinget. For en oppklarende fremstilling av denne dialektikken, med fokus på politikk som «a paradigm of a [heteronomous] element», se Osborne (2006: 17-21). Min egen bruk av begrepene står i gjeld til denne fremstillingen, som etter mitt syn bidrar til å løsrive Adornos begrepsapparat fra hans egne estetiske analyser og preferanser på en måte som gjør det mulig å anvende begrepene i kontekster som var Adorno fremmed. Pga. manifestsjangerens politiske genealogi, er det nærliggende å tenke seg at en slik dialektikk og dens motsigelser er særlig iøynefallende der. Jeg finner begrepene nyttige for å beskrive ulike strategier innenfor futuristmanifestet, uten å ta steget til Adornos normative nivå.

For det andre vil jeg trekke frem Buck-Morss' påstand om at tid kan vise seg å være et nyttig utgangspunkt for å åpne spørsmålet om forholdet mellom kunst og politikk:

[...] the concept of time may be useful, providing a key to unlock the antagonistic embrace of art and politics in [the twentieth] century – the repeating scenarios of art succumbing to politics or, alternatively, politics aestheticized as art – freeing both to relate differently to one another. (2000: 51)

Ideen om å lese etter manifestenes ulike tidspoetikker, med distinkte orienteringer til handling (tidspolitikker), kan slik sett sies å reformulere relasjonen mellom autonomi (litteratur) og heteronomi (politikk) innenfor det temporale perspektivet Buck-Morss anbefaler.

Dokument eller verk? Teori og praksis?

Pessoa var opptatt av å skjelne mellom verker og manifeste forstått som dokumenter: «Med 'dokumenter' forstår man ikke her de virkelige dokumentene, nemlig kunstverkene; man forstår snarere skriftene, med karakter av å være manifeste, som forsøkte å forklare, om ikke disse bevegelsene i sin helhet, så i det minste deres tendenser».²⁴ Forskjellen mellom dokument og verk i Pessoas forstand kan forstås som en variant av motsetningen mellom autonomi og heteronomi. For Pessoa var teori kunsten utvendig: «Futurismen er ikke kunst; det er en kunstteori», hevdet han og hadde helt sikkert futuristmanifeste i tankene.²⁵ Motsetningen mellom teori og praksis aktualiseres imidlertid i mange manifeste på en slik måte at sjangeren ikke utvetydig lar seg identifisere med det forklarende dokumentet snarere enn verket.

Kenneth Burke har hevdet at Marinettis manifeste «*promised too much*», i den forstand at verkene hans ikke levde opp til manifestenes løfter. Han viste videre til at mens Marinetti tok til orde for å bryte opp syntaks, fulgte han i selve manifestene syntaktiske prinsipper. Ifølge Burke formidlet Marinetti derfor sin holdning mer effektivt gjennom planleggingen enn selve utførelsen (1959: 32-3). Nå kunne man hevde at manifestenes planlegging kan forstås som en form for utførelse i sin egen rett. Burke åpnet noe tilbakeholdent for nettopp det: «Perhaps the most charitable thing we can say is that his manifestoes were themselves the works of art they proposed to herald» (1959: 32). Ved å gå inn på spesifikke manifeste, vil jeg imidlertid problematisere at de planlegger i tradisjonell

²⁴ «Por 'documentos' não se entende aqui os verdadeiros documentos, que são as obras de arte; entende/m/-se os escritos, da natureza de manifestos, que tendiam a explicar, quando não esses varios movimentos conjunctos, pelo menos as suas tendencias» (SI, 214).

²⁵ «O futurismo não é arte; é uma theoria da arte [...]» (SI, 109).

forstand. Her vil jeg knytte ideen om at Marinettis manifest lovte for mye til hans eget slagord om *kunstig optimisme* [l'optimisme artificiel] (LF, 121).

Første eksempel: «Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste»

Perloff har hevdet at «theory [...] is the practice» i futuristmanifestet (2003: 90).

Spissformuleringen peker på noe vesentlig, men underslår i hvilken grad både teoretisk eller forklarende språk og poetisk praksis er relevante størrelser i mange manifestet. Såkalte tekniske futuristmanifestet redegjorde i detalj for kunstneriske prinsipper. For Marinettis vedkommende innleder «Manifeste technique de la littérature futuriste» (1912) en serie manifestet som definerer en futuristisk poetikk. I et av disse etablerer han et ettertrykkelig skille mellom poetisk og utleggende eller forklarende språk (assosiert med filosofi, vitenskap, journalistikk og politikk). Marinetti presiserer at han i det aktuelle manifestet anvender et forklarende språk for å «utlegge» [exposer] den poetiske språkbrukens prinsipper (D, 87).

Etttersom Marinettis tekniske manifestet også inneholder sitater fra hans litterære produksjon, framstår de imidlertid som mer sammensatte på dette punktet. Oftest dominerer og avgrenser det utleggende språket de litterære eksemplene (M, 25, 36 & 61), men eksemplet kan også fungere som en mer eller mindre selvstendig tekst. Dette er tilfelle i «Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste» (1912, heretter bare «Supplément»). Etter en seksjon med forklarende språk følger en lang seksjon som presenteres som et «fragment» av Marinettis «nouvelle œuvre futuriste» (D, 74). Abastado har påpekt at litterære manifestet ofte på én og samme tid er «un programme et sa mise en œuvre» (1980: 5). I tilfellet «Supplément» kan man med et ordspill snakke om programmets iverksettelse (på fransk: «mise en œuvre»), der poetisk praksis inngår i en vekselvirkning med teoretisk utlegging. Her er det ikke slik at manifestet ganske enkelt foreskriver produksjonen av verker, men det er heller ikke slik at manifestet allerede er selve verket.

Den andre delen omtales gjerne som den første forekomsten av det Marinetti kalte *mots en liberté*. Ifølge Perloff leder denne skrivemåten til lite interessante oppramsninger (2003: 59-60, 1996: 101). Gitt hennes kritiske vurdering framstår poesien med en statisk karakter som harmonerer dårlig med Marinettis egen idé om at den tok del i materiens kontinuerlige *elan* [une admirable continuité d'élan] (M, 25: 3). Man kunne imidlertid hevde at kontrasten mellom de to delene i «Supplément» faktisk skaper en fremtidsrettet dynamikk (Marinetti ville sagt *dynamisme*). Den andre delens poetiske skrivemåte rammes ikke inn av den første delens forklarende prosa, på samme måte som fortellingen ikke rammes inn diskursen i det første manifestet. Det er som om den poetiske praksisen bryter ut av det

forklarende språket og rollen som eksempel. Mer ettertrykkelig vil jeg hevde at det er i slike sammenstillinger at *mots en liberté* virkelig kommer til sin rett. Kontrasten til det forklarende språket gir nemlig et slående bilde av hvordan ordene frigjør seg fra tradisjonell syntaks (og per implikasjon tradisjon som sådan) snarere enn å fremstå som statiske oppramsninger. Iverksettelsen fullbyrder ikke fragmentet av et futuristisk verk, men gir det en fremtidsrettet bevegelse. At dette finner sted i et supplement til et teknisk manifest, sier noe om teoriens sentralitet for Marinetti, samtidig som det nyanserer Perloffs påstand om at teorien ganske enkelt er selve praksisen. Det springende punktet i dette manifestets tidspoetikk er dynamikken mellom forklarende og poetisk språk. «Supplément»s fremtidighet ligger altså ikke i teoretisk planlegging i ordinær forstand, men i manifestets fremtidsrettede iverksettelse.

Andre eksempel: Marinettis manifest om varietéteateret

Når det er sagt, så fungerer den andre delen av «Supplément» fortsatt i stor grad som eksempel. For å runde av denne diskusjonen vil jeg rette oppmerksomheten mot en tekst som mer ettertrykkelig problematiserer forholdet mellom preskriptiv teori og kunstnerisk eksempel, nemlig «Le music-hall. Manifeste futuriste» (1913). I likhet med «Supplément» består «Le music-hall» av to deler. Det typografiske oppsettet er likt i de to manifestene. En leser som er kjent med «Supplément», vil derfor anta at «Le music-hall» på lignende vis består av en teoretisk refleksjon som munner ut i et eksempel. Lesning av manifestet åpenbarer imidlertid noe annet. Overgangen finner sted midt i en punktvis gjennomgang av hvordan futurismen vil forvandle varietéteateret (*le music-hall*):

Car, ne l'oubliez pas, nous sommes de **jeunes artilleurs en goguette**, comme nous l'avons proclamé dans notre manifeste *Tuons le Clair de lune!*

Contre Clair de lune et vieux firmaments partir en guerre chaque soir
les grandes villes brandir affiches lumineuses immense visage de
nègre (30 m. de haut) fermer ouvrir un œil d'or (3 m. de haut) FUMEZ
FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES (D, 104)

Her er overgangen mellom de to registrene så brå og forvirrende at Almada presenterte de to delene som distinkte tekster og feilaktig identifiserte den andre delen som «Tuons le Clair de lune» da han oversatte manifestet til portugisisk i 1917 (*PF*, 35). Til sammenligning blir den poetiske delen i «Supplément» introdusert slik: «ma nouvelle œuvre futuriste, dont voici l'un des fragments les plus significatifs: [andre del]» (D, 74). Ved siden av å være «[the] furthest point of Marinetti's theoretical edifice», slik Somigli har hevdet (2003: 144), er «Le music-

hall» slik sett manifestet der problematiseringen av relasjonen mellom preskriptiv teori og praksis går aller lengst.

Det jeg har sagt om «Supplément»s sammensatte karakter har overføringsverdi til «Le music-hall». Jeg vil imidlertid hevde at dette manifestet artikulere relasjonen mellom nåtid og fremtid på en måte som etablerer en fremtidighet som er mer radikalt åpen enn i «Supplément». Manifestet fremstår som en sammenstilling av to deler som ikke går opp i noe sømløst hele. Slik kan det leses som en form for montasje. En lesning av tidspoetikken i «Le music-hall» bør nettopp ta utgangspunkt i at det artikulere det man kan kalle et spaltet futuristøyeblikk. Kanskje kunne man si at forholdet mellom de to delene er *billedlig* snarere enn temporalt.²⁶ Likheten med en tekst som «Supplément» (der den andre delens praksis i større grad fremstår som en realisering av prinsippene som ble utlagt i første del) innbyr likevel leseren til å forstå bruddet som en forstyrrelse av relasjonen mellom nåtid og fremtid. Disjunksjonen mellom de to delene kan sies å postulere en like disjunktiv relasjon mellom nåtid og fremtid, preskripsjon og realisering. Slik bryter «Le music-hall» med den uavbrutte *iverksettelsen* i «Supplément».

Den litterære formen futurismens fremtid får her rommer ikke noe konkret innhold, ingen beskrivelse av fremtiden. Gjennom montasjeformen artikulere manifestet en fremtidighet som ikke lar seg redusere til noe spesifikt program. Det artikulere nået på en måte som insisterer på fremtiden som ukjent, for slik å åpne for det uforutsigbare. Dette kan betraktes som manifestets praktiske futurisme, til forskjell fra (men ikke nødvendigvis i motsetning til) det manifestet utlegger *om* futurismen.

Den kunstige optimismens tidspolitik

«Le music-hall» er dypest sett ikke noen plan, men et løfte om en grunnleggende åpen fremtid. Dette står i motsetning til et utbredt bilde av futurismen som drevet av teoretisk preskripsjon. Tristan Tzara representerer dette synet i sitt «Manifeste DADA 1918». Ina Blom

²⁶ Slik sett er det interessant å relatere tekstens oppbygning til forståelsen av det poetiske bildet i «Manifeste technique». Ifølge Marinetti binder nemlig bilder sammen det som tilsynelatende ikke hører sammen: «les choses distantes, apparemment différentes et hostiles». I bildets sammenstilling er det videre imperativt å utelukke bindeledd, som «*comme, tel que, ainsi que, semblable à, etc.*» (D, 67). Perloff har faktisk hevdet at Marinetti her beskrev kollasjens prinsipp (2003: 58). «Le music-hall» kan sies å praktisere dette prinsippet i stort, gjennom den uformidlede overgangen mellom de to delene. Lesningen min gir en mer presis forståelse av hvordan manifestene med sin «*assemblage of [...] conflicting modes and techniques*», slik Perloff mer generelt har foreslått, er «*collage works of a new kind*» (2003: 111, 57). Termene «kollasje» og «montasje» brukes gjerne om hverandre. I motsetning til Perloff (2003: 246n5), følger jeg Bürger i å anvende «montasje» som den primære betegnelsen (1998: 117-136). Det sentrale her er fraværet av en organisk relasjon mellom delene. Slik jeg anvender termen, innebærer ikke montasjen som konstruksjonsprinsipp nødvendigvis innlemmelsen av allerede foreliggende (*readymade-*) elementer.

har vist hvordan selve definisjonen på fremtidighet står på spill i dette manifestet. Mer spesifikt leser hun teksten som en kritikk av sjangerens grep om den nære fremtiden, der kontroll over nået impliserer kontroll over fremtiden. Hun trekker frem Tzaras fordring om å feile: «Si tous ont raison, et si toutes les pilules ne sont que Pink, essayons une fois de ne pas avoir raison» (1918: 3). Ifølge Blom har dette idealet en spesifikk funksjon: «To loosen the control over the present so as to open the future to unknown determinations» (2007: 105). Selv om hun ikke bruker ordet, er det åpenbart at denne operasjonen lar seg forstå som en *tidspolitisk* intervensjon.

Tzaras immanente kritikk av manifestsjangeren har åpenbart Marinettis manifeste som skyteskive.²⁷ Marinetti er blant dem som alltid har rett, mens Tzara forsøker å feile. Slik jeg ser det legger imidlertid Tzara til grunn et fortegnert bilde av Marinetti. I motsetning til hva mange antar er ikke Marinettis futurisme først og fremst en *naiv* fremskrittstro. Det han kalte for «kunstig optimisme» er snarere en *blind* fremskrittstro. Som han hevdet i 1911: «Espérez tout de l’Avenir. Ayez confiance dans le Progrès qui a toujours raison, *même quand il a tort*, parce qu’il est le mouvement, la vie, la lutte, l’espoir» (LF, 136, min kursiv). I denne sammenhengen er forskjellen mellom kunstig optimisme (å ville uansett) og villet feiling (å ikke ville noe) ikke så stor som Tzara gir uttrykk for.²⁸ De tilsynelatende motsatte innstillingene kan begge forstås som strategiske forsøk på å oppgi nåtidig kontroll for å åpne fremtiden for det nye. Den praktiske futurismen i «Le music-hall» er fullstendig i overensstemmelse med denne ideen ettersom den forstyrrer forholdet mellom plan og likefrem iverksettelse.

1.3 Verdensfuturisme

Det siste begrepet jeg vil introdusere er «verdensfuturisme». Selve formuleringen låner jeg fra Marinetti som lanserte også denne parolen i et manifest, «Le futurisme mondial. Manifeste à Paris» (1924), der han forsøkte å etablere «futurismen» som selve fellesnevneren på alle samtidens vesentlige kunstneriske praksiser. Over halve teksten består av en oppramsning av 195 mer eller mindre kjente navn fra Europa, Amerika og Japan, etterfulgt av en oppfordring med åpenbar gjenklang fra Marx’ kommunistiske manifest: «Vous tous, futuristes sans le savoir, ou futuristes déclarés, unissez donc vos efforts aux nôtres!» (M, 379: 1-3). I den grad

²⁷ Foruten direkte omtale av «futuristiske akademier», er det nærliggende å forstå henvisningen i sitatet til medisinen «Pink» som en allusjon til Marinetti, som gikk under kallenavnet «Poeta Pink» (Berghaus 1996: 23).

²⁸ Tzaras og Marinettis politiske engasjement er en helt annen sak. Jeg går ikke inn på det historisk og teoretisk sett komplekse spørsmålet om relasjonen mellom en slik åpen fremtidighet og politisk praksis. Osborne har inngående diskutert slike spørsmål med henvisning til Benjamins og Heideggers tidspolitikk (PT, 160-96).

manifestet blir kommentert i dag er det oftest for å påpeke at svært mange av de angivelige verdensfuturistene hadde lite med futurisme å gjøre (Krywkowski 2002). På listen finner vi blant andre Picasso, Man Ray, Ezra Pound, T.S. Eliot og Piet Mondrian (men verken Loy, Almada eller Pessoa). I likhet med det første manifestet var «Le futurisme mondial» signert av Marinetti alene, samtidig som han hevdet å snakke på vegne av et vi. Men der elementet av overspill i det første manifestet ble innfridd gjennom den vellykkede lanseringen av futurismen som kollektiv bevegelse, fremstår «Le futurisme mondial» som et heller desperat forsøk på å trekke folk som aldri ville ha skrevet navnet sitt under manifestet, inn i manifestets henvendelse. Oppramsingen av personer gir dessuten en heller statisk karakter til manifestet. Spissformulert vil jeg si at mens det første manifestet skapte inntrykk av en akselererende bevegelse inn i fremtiden, viser «Le futurisme mondial» en futurisme i stillstand. Denne stillstanden bør sees i sammenheng med den innenrikspolitiske situasjonen i Italia, der Mussolinis maktovertagelse truet med å marginalisere Marinettis bevegelse. Blant annet med henvisning til «Le futurisme mondial», har Günter Berghaus hevdet at Marinetti søkte å fremstå som lederen av en stor nasjonal og internasjonal bevegelse for å sikre futurismen spillerom og innflytelse under Mussolinis regime (1996: 221, 263n15).²⁹ Det kan altså virke som om manifestets primære adresse er Mussolini snarere enn angivelige verdensfuturister.³⁰ Når jeg utvikler mitt eget begrep om verdensfuturisme, har jeg lite annet enn selve termen å hente i dette manifestet.

Verdensfuturisme i praksis

Jeg ønsker at «verdensfuturisme» skal ha gjenklang av «verdenslitteratur». Ettersom Marinetti åpnet «Le futurisme mondial» med å henvise til romantikken (*M*, 379: 1), kan man godt tenke seg at han hadde Goethes ide om verdenslitteratur (først formulert i 1827) i bakhodet da han proklamerte sin egen verdensfuturisme. Viktigere for mitt anliggende er imidlertid Marx' tilegnelse av termen i *Det kommunistiske manifest* (Marx 2000: 227). Puchner har fremhevet

²⁹ Manifestet ble først publisert i tidsskriftet *Le Futurisme*, sammen med teksten «Futurisme & Fascisme», som også går inn på futurismen som et internasjonalt fenomen. Den gir en svært motsigelsesfull redegjørelse for relasjonen mellom futurisme og fascisme. Som Emilio Gentile har påpekt, var futuristene «uneasy and contradictory Fascists» (2000: 11). Berghaus' (1996) historiske fremstilling får frem hvordan denne komplekse relasjonen utviklet seg over tid. Tilknytningen til fascismen kan til en viss grad betraktes som en årsak til at bevegelsen lenge ble viet relativt lite oppmerksomhet i forskningen (jf. Poggi 2009: ix). Etter hvert er relasjonen imidlertid blitt et gjennomgangstema i futurismestudier. Se Hewitt (1993), Blum (1996) og Spackman (1996) for tilnærminger til futurismens fascisme med fokus på den kunstneriske produksjonen snarere enn politiske allianser og ideologiske berøringspunkter.

³⁰ Bildet er imidlertid ikke entydig. Foruten i *Le Futurisme*, ble manifestet publisert på fransk i det italienske tidsskriftet *Noi* og det franske *La vie des lettres* (Lista 1973: 97). Interessant nok ble manifestet også publisert på fransk i en brasiliansk utgivelse (Aranha 1926). Manifestet fikk altså en viss internasjonal mottakelse, men jeg kjenner ikke til en eneste oversettelse av teksten.

at Marx med dette manifestet både teoretiserte og praktiserte sitt eget begrep om verdenslitteratur. Her kan oversettelighet sies å stå sentralt. Innledningsvis hevdet Marx at manifestet ble «offentliggjort på engelsk, fransk, tysk, flamsk og dansk» (2000: 223), uten å indikere at teksten opprinnelig var skrevet på tysk (jf. Puchner 2006: 48-64). Denne oversattheten, eller i det minste oversetteligheten, fremstår slik som en sentral egenskap ved verdenslitteratur. David Damrosch har til og med hevdet at verdenslitteratur er «writing that gains in translation» (2003: 288).

Marx' eksempel knytter verdenslitteraturens ideal om oversettelighet til manifestsjangeren. Det er et ideal Marinetti i stor grad levde opp til med sin produksjon og distribusjon av manifeste. Lenge ble flertallet av manifestene hans publisert så å si samtidig på fransk og italiensk, og han arbeidet aktivt for å få dem publisert på andre språk. Det første manifestet er i så måte en suksesshistorie. Allerede i 1909 ble manifestet publisert, helt eller delvis, på engelsk, spansk, tysk og russisk (Poggi 2009: 5). Hele tre portugisiske versjoner ble publisert samme år (Saraiva 1986: 142). Dersom spredning gjennom oversettelse er noe kriterium, er det ingen tvil om at det første manifestets *praktiske* verdensfuturisme var langt mer effektiv enn den *proklamerte* verdensfuturismen i manifestet fra 1924. På tross av sin nasjonalisme var Marinettis henvendelse altså helt fra starten av internasjonal, «à tous les hommes vivants de la terre», som det heter i det første manifestet (*D*, 36). Og motsatt, på tross av den uttalt internasjonale henvendelsen i «Le futurisme mondial», fremstår statslederen Mussolini som manifestets kanskje viktigste adresse. At den tilsynelatende mest internasjonale henvendelse slår over i et nasjonalt anliggende, er et påfallende uttrykk for relasjonen mellom det nasjonale og internasjonale som en vedvarende, men variabel og konjunkturt betinget motsetning innenfor futurismen. Til tider, som i Loys manifeste, virker motsetningen lite relevant. Så selv om futurisme gjerne forstås i lys av en intens kamp om kulturelt hegemoni på nasjonale vegne (jf. Hunkeler 2006), og det gjerne snakkes om nasjonale futurismer, er det ufruktbart å slå fast noen nødvendig forbindelse mellom futurisme og nasjonalitet (det være seg som «nasjonalkultur» eller statsmakt).

Futurismen er blitt beskrevet som «one of the first historical and cultural examples of transnational contamination on a global base» (Castro Rocha 2000: 204), men det er ikke åpenbart hvordan dette fenomenet skal settes på begrep. Da Charles Dobzynski redigerte et dobbeltnummer av tidsskriftet *Europe* om futurisme, insisterte han på flertallsformen: «Les futurismes» (1975: 6). Dessverre ga han ikke noe forslag til hvordan vi kan tenke på dette mangfoldige fenomenet som helhet. Tilsvarende inneholder Berghaus' omfangsrike antologi *International futurism in arts and literature* (2000) en mengde interessante tilnærminger, men

ikke et eneste forsøk på å begrepsliggjøre «international futurism» som sådan. I antologiens artikkel viet portugisisk futurisme problematiser snarere Bernard McGuirk muligheten for slike generaliseringer ved å hevde at kulturelle uttrykk er «problematically transportable» (2000: 184). McGuirks bekymring dreier seg om forenklingen som et generaliserende begrep som «futurisme» ganske riktig forutsetter. Men dersom foreliggende begreper om «futurisme» oppfattes som reduktive, er løsningen slik jeg ser det ikke å forkaste «futurisme» som en operativ kategori, men å utvikle et mer adekvat futurismebegrep som lar ulike futurismer fremstå i sin forskjellighet.

To studier er særlig relevante i denne sammenhengen, nemlig Perloffs *The futurist moment* (1983) og John Whites *Literary futurism* (1990). Studiene har til felles at de overhodet ikke henviser til mine tre futurister, Loy, Almada og Pessoa. Ambisjonen min er imidlertid ikke bare å supplere foreliggende fremstillinger med nytt materiale. Jeg ønsker også å utfordre måten bildet av futurismen er blitt konstruert på, særlig på et transnasjonalt nivå.

Ved å tilegne seg Poggiolis term «il momento futurista» insisterer Perloff på at «the futurist moment» ikke utelukkende identifiseres med italiensk futurisme, men har en langt videre referanse. Hun kritiserer forskningen for å være for snevert opptatt av polemisk avgrensede, nasjonale bevegelser som «italiensk futurisme» (2007: 210). «Futurist moment» er ikke ment å gripe hva som kjennetegner futurisme spesielt (jf. Poggioli 1968: 68). Perloffs bok handler om mer vidtrekkende sammenhenger. Hennes studie av kunst og litteratur i perioden før første verdenskrig rommer mange interessante innsikter om futurisme, men er altså ikke noen futurismestudie som sådan. Formuleringen «futurist moment» dukker likevel ofte opp i tilnærminger til futurisme, der den gjerne fungerer som en beleilig stedfortreder for en mer presis begrepsliggjøring av relasjonen mellom ulike futurismer og futurisme som sådan. Pierre Rivas' artikkel om portugisisk og brasiliansk futurisme i «Les futurismes» er et tidlig eksempel på denne tendensen (1975: 126), som har tiltatt i kjølvannet av Perloffs studie.

White tar til orde for et snevrere futurismebegrep som like fullt skal være egnet til å begripe «a phenomenon as vast, as variegated, and as elusive as international literary Futurism» (1990: 5). Han anlegger en typologisk tilnærming og advarer mot å la seg styre av «the Italian Futurist perspectives of Marinetti's manifestos» (1990: 6). Advarselen er åpenbart velbegrunnet. Jeg insisterer selv på å skille begrepet om verdensfuturisme fra Marinettis utlegning i manifestet «Le futurisme mondial». Når jeg utvikler mitt eget generaliserende begrep, «verdensfuturisme», er det likevel mot manifestsjangeren jeg vender meg.

Tre teser om verdensfuturismen

Jeg vil runde av dette kapitlet med å lansere tre teser med utgangspunkt i Almadas omtalte oversettelse av «Le music-hall»: i) *manifestet er verdensfuturismens sjanger*; ii) *verdensfuturismen er en disjunktiv sammensetning av ulike futurismer*; iii) *verdensfuturismen er åsted for strid mellom ulike temporaliteter*.

i) Det er nærmest blitt en trivialisering å påpeke at manifestet ble futurismens sentrale litterære sjanger. Dette kan imidlertid lede til en ensidig nedvurdering av andre sjangere. Som nevnt presenterte Almada «Le music-hall» som to forskjellige tekster. Enda mer påfallende er det at han unnlot å oversette den siste delen. Den andre delen er nemlig gjengitt på fransk i tidsskriftet *Portugal futurista* (1917, se figur 1). Almadas versjon kan slik sett leses som et slående uttrykk for den britiske kunstneren Wyndham Lewis' påstand om at «much of Marinetti's vitality is untranslatable» (1989: 32). Når futurismen likevel «ble avitalianisert» [se desitalianizara], for å låne en formulering fra Andrade (1991: 122), spilte manifestet en helt sentral rolle. I forlengelsen av Almadas delvise oversettelse vil jeg hevde at det særlig var manifestet som lot seg oversette, både i bokstavelig og overført forstand. Så mens påstanden om at manifestet er futurismens sentrale sjanger er diskutabel i sin ensidighet, vil jeg si at manifestet utvetydig er *verdensfuturismens* sjanger. Poenget er todelt. For det første tydeliggjør Almadas delvise oversettelse at manifestets klarspråk besitter en helt annen grad av oversetelighet enn den mer opake poetiske seksjonen.³¹ Denne overseteligheten gjorde det mulig å spre futuristiske ideer i høyt tempo. For det andre viste selve sjangeren seg å besitte en særlig evne til kulturell forflytning. Som Puchner har påpekt: «Marinetti's manifestos exported not only his aesthetic doctrine but also the avant-garde manifesto as a literary form» (2006: 101). Etter mitt syn gjør dette manifestet til et privilegert utgangspunkt for å utforske futurismen som et internasjonalt fenomen.³²

Manifestet er ikke bare verdensfuturismens sentrale litterære sjanger, men definerer faktisk mitt begrep om verdensfuturisme. Det jeg kaller verdensfuturismen består ganske enkelt av *manifestet skrevet i futurismens navn*. For å få grep om internasjonal futurisme som et mangfoldig, heterogent og tvetydig fenomen [multiforme, hétérogène, ambigu] (Dobzynski 1975: 6), støtter jeg meg altså på en sjangerkategori. Dersom Abastado har rett i at manifestsjangeren er omskiftelig, mangfoldig og uhandgripelig [changeant, multiforme,

³¹ Noen vil kanskje reagere på at jeg identifiserer den første delens klarspråk med manifestet, i motsetning til den andre delen, etter å ha understreket at begge inngikk i manifestets brutte helhet. Poenget er at Almada nettopp presenterte del to som en selvstendig tekst.

³² I tråd med dette har Puchner hevdet at det er mer interessant å fokusere på det faktum at russiske futurister lærte kunsten å skrive manifestet gjennom Marinettis eksempel, enn å sammenligne det som er vesensforskjellige poetiske praksiser (italienernes *mots en liberté* og russernes *zaum*) (2006: 98-9).

insaisissable] (1980: 5), kunne man si at dette ikke hjelper meg så langt på vei. I dette kapitlet har jeg likevel forsøkt å trekke frem en rekke aspekter som jeg oppfatter som sentrale ved denne u håndgripelige sjangeren, nemlig den pragmatiske orienteringen, møtet mellom kunstnerisk teori og praksis og dobbeltkarakteren som en politisk og en litterær sjanger.³³ Jeg har også forsøkt å utvikle ideen om en «manifestets historiografi» og hevdet at manifestet er en grunnleggende diskursiv sjanger, som likevel ikke er uten fortellende aspekter. Til sammen danner dette et historisk og begrepslig rammeverk for nærlesningene mine.

ii) Almadas oversettelse gir et slående bilde av futurismens internasjonale karakter. Teksten begynner med en henvisning til manifestets publisering på engelsk i *Daily Mail*, slår etter hvert over fra portugisisk til fransk, før den ender med å oppgi adressen til bevegelsens «Direction» i Italia (på fransk!). I *Portugal futurista* etterfølges oversettelsen av en liten notis signert «Den futuristiske komité» [O comité futurista]. Alt i alt fremstår relasjonen mellom denne portugisiske komiteen og den milanesiske «Direction» som et uavklart anliggende. Jeg vil insistere på at verdensfuturismen ikke lar seg identifisere med en organisasjon sentrert i Milano. I lesningen av «Le music-hall» betonte jeg tekstens montasjekarakter. Verdensfuturismen kan selv sies å være en slik sammensatt og disjunktiv konstruksjon, som ikke går opp i noen sømløs enhet. Dette blir desto tydeligere gjennom Almadas delvise oversettelse. Futurismen begynner med Marinetti, men verdensfuturismen er ikke underlagt hans intensjoner.

Verdensfuturismen er min egen *kritiske konstruksjon* og sier slik sett like mye om min innfallsvinkel som om forskningsgjenstanden. Likevel er hensikten å rekonstruere *reelle* forbindelser som forskningen hittil har oversett, og slik danne et best mulig rammeverk for lesningene. Verdensfuturismen er ikke noen enhetlig gruppering, men snarere åstedet for en rekke, dels motstridende, artikuleringer i futurismens navn. Da Andrade i 1954 beskrev «avitalianiseringen» av futurismen, valgte han å eksemplifisere fenomenet med «Pessoas 'Ultimatum futurista'» (1991: 122). Jeg leser denne teksten som Pessoas motsigelsesfulle respons til futuristmanifestet i fjerde kapittel. Her vil jeg nøye meg med å påpeke at Andrades henvisning utstyres «Ultimatum» med et epitet det aldri hadde, nemlig «futurista», et ord som faktisk ikke forekommer i teksten i det hele tatt. Det florerer av slike forskyvninger (som kan skyldes både misforståelser og strategiske feillesninger) og polemiske spissformuleringer i verdensfuturismen. Et kart over verdensfuturismen har blanke flekker. Her trenger jeg bare å

³³ Blant andre tilnærminger til sjangerspørsmålet, vil jeg trekke frem Lyons anvendelse av Ludwig Wittgensteins begrep «familielikhed» (1999: 12-16); Somiglis genealogiske og pragmatiske tilnærming (2003: 21- 56), og Puchners vektlegging av det kommunistiske manifestets formative rolle (2006: 11-22).

nevne det slående faktum at ingen portugisere figurerte blant futuristene Marinetti ramset opp i «Le futurisme mondial». Mens han projiserte sin verdensfuturisme på folk som var «futurister uten å vite det», fantes det selverklærte futurister Marinetti tilsynelatende ikke visste om.

iii) Endelig er det mitt forslag at verdensfuturismen – på tvers av brutte forbindelser – kan forstås som åsted for litterær strid mellom ulike tider. I et brev som befinner seg blant Pessoas etterlatte papirer og er stilet til Marinetti, heter det: «It seems to me that your idea of history is too little futurist, and that you figure to yourselves a far too regular historic development» (Pessoa 1966: 165). Her tas det til orde for en alternativ historieforståelse *mot* Marinetti, men *i futurismens navn*. At forfatteren av brevet ikke var Pessoa, slik det lenge ble antatt, men Raul Leal, er i denne sammenhengen ikke så viktig. Formuleringen peker mot mitt eget hovedanliggende, nemlig å undersøke verdensfuturismen som åsted for konflikt mellom ulike temporaliteter. Nye forekomster av futurisme, manifester i futurismens navn, er egnet til å redefinere hva «futurisme» skulle kunne bety.

Futurismens *sted* forsvinner ikke med det ut av syne. Som Wyndham Lewis hevdet i 1914: «A Futurism of place is as important as a temporal one» (1989: 32). Formuleringen «*verdensfuturisme*» er også ment å registrere at spørsmål om tid ikke kan isoleres fullstendig fra spørsmål om rom. Som Osborne har hevdet: «Changes in the experience of space always also involve changes in the experience of time and vice versa» (PT, 15). Leals brev er symptomatisk for kompleksiteten som preger verdensfuturismens utvekslinger. Portugiserens forfatterskap er eiendommelig nok nesten utelukkende på fransk, og det er grunn til å anta at brevet befant seg blant Pessoas papirer fordi Pessoa hadde oversatt det fra fransk til engelsk. Dermed oversatte han brevet fra et språk Marinetti behersket perfekt til et språk han ikke behersket. Ved å forflytte Leals futurisme ut av Marinettis språklige domene kunne Pessoa ha utfordret ikke bare futurismens temporalitet, men også dens geografiske kretsløp. Jeg vender tilbake til denne problematikken i femte og siste kapittel. Først kommer imidlertid kapitlene om Loy, Almada og Pessoas respektive bidrag til verdensfuturismen. Det som til syvende og sist forener lesningene, er ideen om verdensfuturisme, i skjæringspunktet mellom futurisme og manifestsjangeren. For å få frem kompleksiteten i dette materialet er det nødvendig å gå mot Marinettis egen beskrivelse av sjangeren og lese manifestene *med briller*.

2. «Live in the future». Fra aforistisk til feministisk futurisme med Mina Loy

I Mina Loys dikt «Lions' jaws» (1920) er Marinettis manifest gjenstand for bitende sarkasme: «Manifesto / of the flabbergast movement / hurled by the leader Raminetti / to [...] wheedle its inevitable way / to the 'excepted' woman's heart ...» (LLB, 47-8). Den komiske reduksjonen av Marinettis kvinnefiendtlige manifest til forføringstrategi innbyr til biografisk lesning. Fra 1910-16 var britiskfødte Loy nemlig bosatt i Firenze, der hun som «the 'excepted' woman» innledet affærer både med Marinetti og Giovanni Papini.¹ I 1914 befant hun seg ifølge egen beskrivelse «in the throes of conversion to Futurism» (Burke 1996: 157) og skrev to manifest uten den ironiske distansen til futurisme som skulle prege «Lions' jaws» seks år senere. Først «Aphorisms on futurism», som var Loys litterære debut og ble publisert i Joseph Stieglitz' *Camera Work* i juni. Deretter «Feminist manifesto», som er datert november samme år, men først ble utgitt posthumt. Tekstene danner et besynderlig par som tydeliggjør manifestets dobbeltkarakter som en politisk og litterær sjanger. Mens bare «Aphorisms on futurism» er utvetydig futuristisk, er det bare «Feminist manifesto» som egentlig presenteres som et manifest. Like fullt insisterer jeg på å lese begge som Loys bidrag til verdensfuturismen, i skjæringspunktet mellom futurisme og manifestsjangeren.

Loy er viktig for meg, ikke bare fordi manifestene hennes utfordret futurismen mer eller mindre innenfra, men også fordi hennes eksempel kan sette forskningens bilde av futurismen på spill. Til tross for den tidvis panegyriske akademiske resepsjonen som er blitt henne til del som en «gjenoppdaget» poet,² er hennes bidrag til verdensfuturismen i stor grad blitt oversett. Lucia Re betonte nylig ironien i at Loys futuristiske tekster ble skrevet på et språk Marinetti ikke behersket (2009: 800-1). Langt mer ironisk er det imidlertid at denne språklige «forskyvningen» av futurismen har skjøvet hennes egen futurisme, som altså ble til midt i den italienske futurismens territorium, helt ut av både Loy- og futurismeforskningens synsfelt. Det er et slående faktum at de tre foreliggende studiene som spesifikt tar for seg Loys manifest, ender i lesning av tekster i andre sjangere. Dette henger nøye sammen med spørsmålet om Loys futurisme. Den uttalt futuristiske «Aphorisms» forbigås oftest som lite annet enn en foranledning til Loys senere futurismekritikk i form av dikt eller dramatikk, slik som siterte «Lions' jaws».³ Også i futurismeforskningen overses Loy, både av angloamerikanske og kontinentale forskere. At Silvia Contarinis studie *La femme futuriste*

¹ Forfatteren og filosofen Papini var redaktør for *Lacerba*, som var assosiert med futurismen i årene 1913-15.

² Foruten den første monografien (Kouidis 1980) er det verdt å trekke frem den omfattende antologien redigert av Shreiber og Tuma (1998) og Burkes biografi (1996). I tillegg kommer en strøm av enkeltartikler og kapitler.

³ Blant de tre som foregir å studere Loys manifest spesielt, nevner Lyon «Aphorisms» i forbiarten (1999: 153), mens Winkiel overser teksten fullstendig (2008: 112-20). Lustys noe mer utførlige fremstilling, som jeg så vidt kommer tilbake til, er svært upresis (2008: 248-9).

(2006) ikke inneholder en eneste henvisning til Loy er mildt sagt bemerkelsesverdig. Og tatt i betraktning at «Feminist manifesto» griper inn i en futuristisk debatt om lyst og seksualitet, er det minst like oppsiktsvekkende at Poggi ikke henviser til Loy i sitt omfattende kapittel om «Futurist love, luxury, and lust» (2009: 181-231). I den grad forskningen har tatt for seg Loys relasjon til futurismen, er den gjennomgående blitt betraktet som utvendig og preget av enveis utveksling. Det fokuseres gjerne på hvordan Loy ble påvirket av futurismen, men ikke på om hun kan ha påvirket den igjen. Kritikken hennes forstås som futurismekkestern og slik sett som et anliggende for Loy-forskningen snarere enn futurismeforskningen.⁴ Konsekvensen er dessverre at Loy-forskningens bilde av futurismen ofte er like karikert som «flabbergasten Raminetti», mens Loy er helt fraværende i futurismeforskningen. Det er min oppfatning at dette tjener forståelsen av både Loy og futurismen dårlig. Ambisjonen med dette kapitlet er derfor å lese Loys manifeste som bidrag til verdensfuturismen, noe som etter mitt skjønn tjener forståelsen av tekstene i stor grad. Dette lar meg også utfordre etablerte forestillinger om hva futurisme er. Jeg vil hevde at manifestene artikulerer distinkte tidspoetikker og relatere dette til ideen om verdensfuturismen som åsted for strid mellom ulike temporaliteter.

2.1 Futuristiske aforismer i et poetisert manifest

At «Futurism» rimer på «Aphorisms» gir tittelen «Aphorisms on futurism» (heretter «Aphorisms») en slående symmetrisk karakter, som Marinetti utvilsomt ville ha avfeid som en lettkjøpt «sonorisk effekt».⁵ Selv om «Aphorisms» ikke ligner på noe Marinetti selv ville ha skrevet, er det min påstand at futurismen ikke bare utgjør Loys tema, slik tittelen antyder, men at teksten *praktiserer* futurisme i henhold til sitt eget begrep om hva futurisme er. Tittelen rommer også en motsetning som går på tvers av rimets symmetri, ettersom aforismesjangeren står fjernt fra det man forbinder med futurisme. Kommentatorer har imidlertid ikke tatt sjangerbetegnelsen for pålydende og omtalt det som en hybrid tekst: «part poem, part prose, part manifesto» (Arnold 1989: 91), eller et manifest satt opp som et langdikt (Burke 1987: 106). Selv vil jeg hevde at teksten best forstås som et poetisert manifest. Aforismebetegnelsen er likevel ikke uvesentlig for forståelsen av teksten. Etymologisk kommer «aforisme» av «aforizein», som er gresk for å avgrense eller definere. At en aforisme slik sett avgrenser et emne (Grøtta 2009: 36), kan dessuten sies være reflektert i dens egen avgrensede form, som et frittstående og kortfattet uttrykk. I dette henseende er også tekstens

⁴ Unntaket Re (2009) går etter mitt skjønn for langt den andre veien når hun innlemmer hele Loys tidlige produksjon relativt friksjonsfritt i futurismen.

⁵ I tråd med kritikken han året i forveien fremmet av frie vers: «Il verso libero spinge fatalmente il poeta a cercare *facili effetti di sonorità*, giochi di specchi previsti, cadenze monotone, assurdi rintocchi di campana e inevitabili risposte di echi esterni o interni» (M: 50, 1, min kursiv).

typografiske oppsett relevant. «Aphorisms» består av 51 enheter der det første ordet står i majuskler. Sammen med blanklinjer mellom enhetene bidrar dette til at teksten presenteres som en serie av kortfattede og frittstående uttrykk. Uten å gå nærmere inn på «aforisme» som sjangerkategori, vil jeg for enkelhets skyld henvise til disse enhetene som aforismer.

«DIE in the Past / Live in the Future» (*LLB*, 149), lyder den første aforismen.⁶ I disse imperativene er det uklart hvem som henvender seg til hvem. Ellers er aforismene ofte henvendt til et uspesifisert «you»: «WHAT can you know of expansion, who limit yourself to compromise?» (150). Det er altså snakk om «du» snarere enn «dere» (jf. «yourself»). Aforismene omtaler gjerne det som nokså abstrakt omtales som «consciousness», hvis underbevissthet («the subconsciousness») beskrives som «the rubbish heap of race-tradition» (152). Futurismens arbeid består angivelig i å rydde opp i denne «mentale romligheten» [mental spatiality] (152). Oppryddingen av underbevisstheten fremstår som et ledd i bevissthetens bevegelse mot et liv uten indre eller ytre begrensning.

Mens fortiden sies å være handlingslammende, påstås fremtiden å være åpen og grenseløs: «THE Future is limitless» (150). På den ene siden må åpenheten mot fremtiden bekreftes gjennom en aktiv viljeshandling av den typen de utallige imperativene i teksten oppfordrer til: «Leap into [the future]» (149). På den andre siden står bevisstheten passivt overfor «den nye formen» og dens løfte om en ny tid: «CONSCIOUSNESS cannot spontaneously accept or reject new forms, as offered by creative genius; it is the new form, for however great a period it may remain a mere irritant – that moulds consciousness to the necessary amplitude for holding it» (151). Denne spenningen mellom direkte oppfordring til handling og formidling gjennom kunstnerisk form viser seg å være et springende punkt i tekstens praktiske futurisme.

Fra litterær fortetning i romlig form til temporalisering

I følgende passasje fremstår det spesifikke innholdet i Futuristens «estetiske prinsipper» som mindre viktige enn selve fortetningen av slike prinsipper i litterær form:

TIME is the dispersion of intensiveness. /
THE Futurist can live a thousand years in one poem. /
HE can compress every æsthetic principle in one line. (150)

Som et utgangspunkt for å nærme seg tekstens tidspoetikk, er det verdt å merke seg at tiden, forstått som «spredning» eller tap av intensitet, fremstilles som et problem. Futuristen kan

⁶ Nå ikke annet er angitt, henviser sidetall i parentes heretter til *LLB*.

imidlertid motvirke slik spredning gjennom å komprimere tid i litterær form (*tusen år i ett dikt*). Selv om aforismene tilsynelatende feirer fremtiden, mobiliseres de altså i én forstand *mot* tiden (og dermed også *mot døden*, som den ytterste konsekvens av forfallet assosiert med tidens gang). Den tredje linjens «one line» beskriver en enda mer komprimert form enn «one poem». Det er ikke tilfeldig at denne ideen formuleres i en enkeltlinje: Loys aforismer er selv slike litterære kompresjoner preget av spenningen mellom universell gyldighet og formell endelighet.

I analogi med dette fremstilles enkeltmennesket som en slags fortetning av hele universet: «BUT the smallest person, potentially, is as great as the Universe» (149). Aforismenes frittstående karakter kan i forlengelsen av dette sies å gjenspeile bevissthetens streben mot «the realized self» (152). Ta «THESE are the primary tentatives towards independence» (151), der uavhengigheten som beskrives som et fremtidig mål, allerede figureres i aforismens formale selvstendighet. «THESE» kan slik sett sies å henvise til alle aforismene, som hver for seg figurerer uavhengighet gjennom sin *romlige form* (relativt uavhengig av deres innhold).

Joseph Frank lanserte i sin tid begrepet «romlig form» som betegnelse på tekster som avviste leserens antatte forventning om litteraturen som sekvensiell, i den forstand at teksten fremsto som romlig snarere enn temporalt organisert (1963: 10). Begrepet er på mange måter problematisk, men likevel nyttig for å gripe dynamikken i «Aphorisms». ⁷ Sammenlignet med fenomenet Frank beskrev, åpenbarer nemlig lesning av teksten en omvendt bevegelse, der den visuelle oppfattelsen av aforismenes romlige uavhengighet undergraves av syntaktiske relasjoner aforismene imellom. Aforismene *ser ut* som en serie, men artikulere en sekvens. Dette kunne beskrives som en temporalisering av aforismenes romlige form. Slik skapes en temporalt fremadrettet bevegelse som passer tekstens imperative modus.

I tråd med analogien mellom aforisme og enkeltperson, kan dette på et annet nivå forstås som en form for kollektivisering av aforismenes individualitet. Først mot slutten og bare i én aforisme dukker det opp et førstepersonspronomen: «TO your blushing we shout the obscenities, we scream the blasphemies, that you, being weak, whisper alone in the dark» (152). ⁸ Her er det uklart hvem «we» refererer til og hvorvidt selve aforismen er å forstå som

⁷ Problemet er særlig premisset om en antitetisk relasjon mellom rom og tid, som ligger til grunn for ideen om litteratur som en essensielt temporal kunstform. Jeg følger snarere W.J.T. Mitchells påstand om at tekst må forstås som romlig-temporale konstruksjoner (1986: 103). Romlig er altså ikke det samme som tidløs. Med formuleringer som «temporalisering av romlig form» forsøker jeg å gripe momenter ved «Aphorisms» som et både temporalt og romlig fenomen. Se dessuten Mitchell (1980).

⁸ Natalya Lustys påstand om at «Aphorisms» tilkjennegir «an anti-collective voice» (2008: 249), er slik sett misvisende. Også Lyon overser viet: «No declaration of 'we' is involved» (1999: 153).

et slikt kollektivt utrop. Det er imidlertid nærliggende å hevde at også denne aforismen henviser til aforismene selv. Mer ettertrykkelig vil jeg si at viet er reflektert i tekstens litterære form som en samling mer eller mindre frittstående aforismer. I henhold til en slik lesning henviser ikke «we» primært til noe fellesskap utenfor teksten, men til ensemblet av aforismer som til sammen utgjør et vi. Mens futurisme for Marinetti alltid var et *organisatorisk* spørsmål (Somigli 2003: 153), er det i «Aphorisms» primært et *litterært* spørsmål.

Praktisk futurisme

Aforismen med viet innleder en passasje der relasjonene mellom aforismene forsterkes, slik at de ganske enkelt ikke gir mening hver for seg. Her er tekstens avslutning:

TO your blushing we shout the obscenities, we scream the blasphemies, that you,
being weak, whisper alone in the dark. /
THEY are empty except of your shame. /
AND so these sounds shall dissolve back to their innate senselessness. /
THUS shall evolve the language of the Future. /
THROUGH derision of Humanity as it appears – /
TO arrive at respect for man as he shall be – /
ACCEPT the tremendous truth of Futurism
Leaving all those
– Knick-knacks. – (152)

Gjennom artikuleringen av et ekspansivt og fremtidsrettet vi som påtvinger duet aksept av futurismen, er det her teksten i størst grad har manifestkarakter. Loy kontrasterer nåtidig fremtredelse («Humanity as it appears») med fremtidig mål («man as he shall be»). Motsetningen undergraves imidlertid av teksten selv, i tråd med Sjöholms observasjon om at Loys «längtan efter en ny tid är den tid som manifestet självt skriver in» (2007: 98). Fremtidens språk vil etter sigende utvikle seg gjennom en oppløsning av mening: «AND so these **sounds** shall dissolve back to their innate senselessness». Men i en viss forstand er oppløsningen av språket allerede i gang her, gjennom den markante gjentakelsen av trykksterke «so», som etablerer en klar forbindelse mellom lydene («sounds») og deres oppløsning («dissolve»), før alliterasjon forbinder dem med selve ordet for meningsløshet («senselessness»). «THUS» lar seg slik sett lese som en henvisning til denne aforismens språk spesielt, og til hele teksten generelt: «Fremtidens språk» realiseres allerede gjennom tekstens praktiske futurisme.

Ta det siste imperativet, der oppfordringen om å akseptere futurismens «tremendous truth» og etterlate all «krimskrams» [Knick-knacks] fremstår som realisert gjennom det typografiske oppsettet. «Knick-knacks» avviker fra den ellers konsekvente venstremargen,

slik at det synes som om krimskramset blir etterlatt i tekstens bevegelse. Som det heter i den 26. aforismen (som slik sett utgjør tekstens midtpunkt): «THERE are no excrescences on the absolute, to which man may pin his faith» (151). Teksten rundes av og «absolutteres» ved å etterlate supplementære «utvekster» [excrescences] og krimskrams. Den visuelle selvtilstrekkeligheten som karakteriserer aforismene hver for seg, gjentas av teksten som helhet. Man kan si at dette romliggjør tekstens temporale bevegelse. I én forstand *fryses* bevegelsen i den grafiske anskueliggjøringen.⁹ Dette kan knyttes til at aforismene som nevnt mobiliseres *mot* tidens spredning av intensitet. I en viss forstand synes teksten å strebe mot tidløshet. Bare innenfor en form for tidløshet gir det mening å oppfordre til handling *i* selve fortiden og *i* selve fremtiden: «DIE in the Past / Live in the Future». Ved henvisningen av døden til fortiden og livet til fremtiden, fremstår dødelighet og reell fremtidighet som irrelevante størrelser i «Aphorisms».

Adorno har interessant nok hevdet at det utopiske ikke kan tenkes uten ideen om et liv frigjort fra døden (Bloch & Adorno 1988: 10). Tidløshet er slik sett et sentralt aspekt ved den prinsipielle utopismen (negasjonen av døden) i «Aphorisms». Slik jeg ser det, er «Futurism» her navnet på det Loy omtaler som «the new form». Teksten spesifiserer nemlig ikke noe innhold for den nye formen. Snarere enn å utlegge et futuristisk program, kan man si at «Aphorisms» tømmer futurismen for programmatisk innhold. På dette abstraksjonsnivået blir «det nye» en invariant, for så vidt i tråd med tekstens streben mot tidløshet. Den praktiske futurismen i «Aphorisms» *foreviger* slik sett futurismen som en vedvarende og fornyende bevegelse. Slik arter det seg *å leve i fremtiden*.

Abstrakt polemikk i et poetisert manifest

Paul Peppis har ettertrykkelig hevdet at «Aphorisms» ikke er et dikt, men et manifest, og at det som sådan likner futuristiske forelegg både i form og innhold. Likevel har han påstått at teksten etablerer en ironisk distanse mellom «the speaker and the movement her aphorisms putatively defend» (2007: 39-40). Etersom jeg ikke er enig i denne beskrivelsen, er den et godt utgangspunkt for å fremlegge mitt eget syn. Teksten lar seg ikke best forstå som noen bydende henvendelse til faktiske lesere. For å låne en formulering fra John Hollanders diskusjon av poetiske imperativer, vil jeg si at «Aphorisms» beordrer seg selv «rather than a

⁹ Marisa Januzzi har kritisert lesninger som tillegger «Aphorisms»' grafiske form betydning uten å henvise til tekstens håndskrevne originalmanuskript (Loy 1914b). Poenget hennes er at den typografiske gjengivelsen i *Camera Work* avviker noe fra manuskriptet og at det er uvisst i hvilken grad Loy selv valgte denne formen (1998: 570). Jeg kan imidlertid ikke se at forskjellene har substansielle implikasjoner for lesningen. Slik jeg ser det, tjener oppsettet i den publiserte versjonen kun til å betone aspekter som allerede er der i manuskriptet.

reader» (1988: 66). Det er primært teksten selv som befinner seg «in the throes of conversion to Futurism», og bare sekundært leseren og Loy. Distansen til futurismen, som tittelen impliserer, er utgangspunktet for denne omvendelsen, som fullbyrdes idet teksten realiserer sine egne imperativer: «ACCEPT the tremendous truth of Futurism». Snarere enn å skape en ironisk distanse mellom taleren og futurisme, overvinnes teksten den opprinnelige distansen ettertrykkelig. Man ender ikke nødvendigvis som futurist etter å ha lest eller skrevet «Aphorisms», men teksten selv blir utvilsomt futuristisk. Videre synes jeg at Peppis underslår i hvilken grad «Aphorisms» skiller seg fra Marinettis manifest. Han gjør rett i å påpeke tekstens manifestkarakter, men overser Loys poetisering av manifestformen.

«Aphorisms» er en slags abstrakt polemikk i konkret litterær form. Ikke bare er prinsippene som postuleres abstrakte; teksten fremstår dessuten som løsrevet fra enhver forestilling om en konkret pragmatisk kommunikasjonssammenheng. Deiksis tjener gjerne til å forankre manifestet i en spesifikk situasjon (jf. Abastado 1980: 11). Men ta en aforisme som «HERE are the fallow-lands of mental spatiality that Futurism will clear» (152). Det er påtagelig at den eneste gangen «here» forekommer i teksten, hadde det vært mer nærliggende med en formulering som markerte avstand (den «mentale romlighetens brakkland» henviser primært til underbevisstheten). Stedsadverbet retter snarere leserens oppmerksomhet mot tekstens ryddige oppsett, slik at futurismens fremtidige ryddearbeid fremstår som allerede realisert i tekstens form. «Here» synes altså å henvise til tidsskriftsiden snarere enn noen situasjon i videre forstand. Også tekstens «nå» henviser vel så mye til tekst som til kontekst. «TODAY is the crisis in consciousness» (151), lar seg lese som en påstand om Loys samtid, men det er like nærliggende å lese «today» som en henvisning til tekstens egen tid, den forevige omvendelsen («crisis» i betydningen «vendepunkt») til futurismens sannhet.

Ved å si at «Aphorisms» løsriver seg fra forestillingen om en pragmatisk kommunikasjonssituasjon, streifer jeg et vanlig kjennetegn på poesi. For eksempel har William Waters påpekt at atskillelse fra kontekst er konstituerende for det vi i dag forstår som poesi (2003: 9). Det er i en slik forstand jeg betrakter «Aphorisms» som et poetisert manifest. Tekstens tilsynelatende kontekstløshet har imidlertid en spesifikk sjangerhistorisk kontekst i futuristmanifestet. Sjangerens virkemåte er oftest svært kontekstspesifikk. Snarere enn å fremstå som en efemer intervensjon i samtiden, har «Aphorisms» som sagt karakter av en litterær mobilisering *mot* selve tiden. Aforismenes poetiske diskurs (i Benvenistes forstand) transcenderer historien (i generell forstand). Denne avhistoriserende poetiseringen forstår jeg som en *autonomisering av manifestet*. Det poetiske dominerer her det heteronome momentet som jeg har hevdet at er konstituerende for sjangeren. Bevegelsen «towards independence» er

først og fremst bevegelsen mot tekstens egen uavhengighet, slik at manifestet kan fremstå som selve verket (jf. Sjöholm 2007: 98). Dette frigjør manifestet fra ytre hensyn, og gjør organiseringen av et kollektiv, oppfordringen til handling, omvendelse og fremtid (alle momenter som er nært forbundet med manifestsjangeren) til *verkinterne* og *litterære* spørsmål. Verkets autonomi kan godt prefigurere bevissthetens frihet. Og aforismenes kollektivitet kan sies å prefigurere nye former for fellesskap. Adorno tilla det autonome verket nettopp en slik prefigurativ politikk (jf. Osborne 2006: 19-20). Men denne måten å gripe fremtiden an på er av en mer formidlet karakter enn den utålmodige oppfordringen til handling som manifestsjangeren forbindes med.¹⁰ Snarere enn å ta Marinettis formelle og innholdsmessige eksempel til følge, poetiserer Loy manifestformen idet hun tømmer futurismen for programmatisk innhold. Som poetisert manifest, bryter «Aphorisms» ned forskjellen mellom imperativ og handling ved å realisere sine egne imperativer gjennom verkets litterære praksis.

Fra affirmativ futurisme til feminisme

Er det rimelig å forstå «Aphorisms» som del av en «aggressive feminization of futurism» (Lyon 1999: 6) eller en «kjønning av manifestet» (Lusty 2008)? Det virker mer presist å si at teksten *avkjenner* futuristmanifestet. Tømmingen av futurisme for programmatisk innhold er av enkelte blitt vurdert som kjønnspolitisk progressiv (Benstock 1986: 384), mens andre utvetydig har hevdet at tekstens stemme er «entirely masculine – not even androgynous» (Retallack 2007: 100). Begge posisjonene har noe for seg, men selv vil jeg forsøke å tegne et mer nyansert bilde. «Aphorisms» negerer kjønnsmessig endelighet gjennom sin visjon om grenseløs forandring. Sjöholm har presist beskrevet hvordan verkets «storartade kropp som överskrider alla könsgränser» skaper et «neutrum» som «strävar mot universums gränser och diktens eviga liv» (2007: 98). «Aphorisms» negerer sosial, temporal og kjønnsmessig endelighet.¹¹ Det kan anses som Loys fortjeneste at hun, som kvinne, signerte en tekst som artikulere et ideal om frihet som tradisjonelt har vært forbeholdt menn.

I dette henseendet kan imidlertid «Aphorisms» oppfattes både som en befrielse og en unnvikelse. For Adorno har det autonome verkets prefigurative politikk en «affirmativ» bakside. Et verk risikerer å bekrefte (snarere enn å kritisere) samfunnet der slik prefigurasjon

¹⁰ Faktisk teoretiseres en slik *treg* og *indirekte* relasjon til fremtiden i aforismen om «the new form» som en forsinkende («for however great a period it may remain a mere irritant») forming av bevisstheten.

¹¹ Jamfør Toril Mois forslag om å skille mellom tre distinkte endeligheter («finitudes»): «(1) there are others; (2) there are others of a different sex than mine; and (3) there is death» (2004: 874). I «Aphorisms» finnes riktignok døden, men den er fortidig; og det finnes andre, men de begrenser ikke bevissthetens frihet. Det er ingen henvisninger til noen naturlig, dødelig og kjønnet kropp i teksten.

er mulig (1998: 389). Dette dilemmaet får en kjønnspolitisk avledning i «Aphorisms». Ved å negere kjønnsforskjell i det absoluttes navn, står Loy i fare for å overse, og dermed rettferdiggjøre, en samfunnsorden der «han er det absolutte», for å sitere Simone de Beauvoir (2000: 36). De historisk spesifikke begrensningene for kvinners selvrealisering som opptok Beauvoir, er helt ute av syne i «Aphorisms». Slik sett er det relevant at «The Futurist» omtales som «he», som kan leses både i sin generiske og kjønnede forstand (jf. «man» som både mann og menneske). Det er et åpent spørsmål hvordan man skal vurdere den kjønnspolitiske dobbeltheten i «Aphorisms», men den futuristiske konteksten gjør dilemmaet mer prekært. Ta «Le mépris de la femme» (1911), hvor Marinetti beskrev kvinnen som en «lukket sirkel» [un cercle étroit] og selve symbolet på det jordiske livet som det gjaldt å overskride (*LF*, 110). «Aphorisms» risikerer å bli tatt til inntekt for en slik misogyn futurisme.

Et istykkerrevet løsblad som befinner seg blant Loys etterlatte papirer (se figur 2), gir imidlertid en slående resonans til den utøylede temporaliteten i «Aphorisms». Også dette verkets forevige futurisme ble gammel, noe Loys håndskrevne korreksjon av «Futurism» til «Modernism» teksten igjennom synes å understreke (Loy 1914c). Hva kunne være mindre futuristisk enn etterpåklokskap?! Det er ingen dristig påstand å antyde at det håndskrevne dementiet av futurismen har å gjøre med kjønn. Erstatningen av «Futurisme» med «Modernisme» kan forstås som et forsøk på å redde friheten i «Aphorisms» fra futurismens kjønnspolitikk. «Feminist manifesto» konfronterer denne mer direkte.

2.2 En artens futurisme i feminismens navn

Ettersom ordet «futurisme» ikke forekommer i manifestet, er det ikke uproblematisk å innlemme «Feminist manifesto» (heretter «Feminist») i verdensfuturismen.¹² Selve forbindelsen til futurismen er imidlertid åpenbar. For det første gjentar «Feminist» en rekke av tropene og formuleringene fra uttalt futuristiske «Aphorisms» og ligner faktisk mer på Marinettis manifest enn «Aphorisms» gjør (jf. Peppis 2007: 40). For det andre lar manifestet seg lese som et innlegg i diskusjoner som i stor grad ble ført i futuristmanifestet.¹³ Som sådan er det uten den ironiske distansen som karakteriserer Loys senere futurismekritikk i andre sjangere. Men for virkelig å betone den futuristiske forbindelsen, har jeg valgt «artens futurisme» som et slagord for lesningen av «Feminist manifesto». Formuleringen henter jeg

¹² Bare koblingen av ordene «futurisme» og «feminisme» ville ha vært kontroversiell fra futuristisk hold. Marinetti erklærte «le Féminisme» for en fiende i sitt første manifest (*D*, 37), mens Valentine de Saint-Point i «Manifeste de la femme futuriste» (1912) fremholdt at feminismen var et politisk feilgrep (*D*, 59).

¹³ Se særlig kritikken av inndelingen av kvinner i to uforenlige grupper, «the mistress, & the mother» (*LLB*, 154) som bør leses som et tilsvarende svar til Valentine de Saint-Points restriktive bestemmelse av kvinners rolle i «Manifeste de la femme futuriste»: «La femme doit être mère ou amante» (*D*, 59).

fra en italiensk versjon av Marinettis «Le mépris de la femme»: «Ingenting er naturlig og viktig bortsett fra samleie, hvis hensikt er artens futurisme [il futurismo della specie]».¹⁴ Ordspillet på Darwins hovedverk (*L'origine delle specie* på italiensk) antyder en orientering mot evolusjon uten tilbakeskuende interesse for artens opprinnelse. Det kunne kanskje virke som om Marinetti her tilskriver kvinner en essensiell funksjon i futurismen, men vendingen «artens futurisme» fremstår senere som en forsnakkelse. I alle fall får den et heller konservativt preg når han straks etter hevder at kjønnslivets funksjon må reduseres til «artens konservering» [funzione conservatrice della specie]. Mot slutten av teksten fremstår reproduksjon som det statiske grunnlaget tekstens mannlige, futuristiske vi må overskride. Mens kvinner beskrives som en lukket sirkel, drømmer Marinetti om å skape en mekanisk sønn gjennom en ren viljesakt (1968: 251, 254).

I en sarkastisk tilnærming til kvinnebevegelsens sentrale spørsmål tok Marinetti i samme tekst til orde for kvinners stemmerett, med begrunnelsen at kvinners inntreden i politikken ville korrumpere parlamentarismen. Hensikten med å innfri feminismens krav var slik å gjøre historien mer uforutsigbar (1968: 252-3). Det er klart at denne «alliansen» mellom futurismen og feminismen neppe tjente kvinnefrigjørings sak, men jeg vil hevde at Loys «Feminist» kan sies å antyde at Marinettis forståelse av «artens futurisme» ikke bare kommer til kort fra et feministisk perspektiv. I lys av Loys manifest framstår nemlig hans forståelse av forplantning og evolusjon er for *lite futuristisk*. Slik sett fremstår manifestet som en evolusjonær og feministisk variant av Leals omtalte anklage mot Marinetti, som det er verdt å gjenta: «It seems to me that your idea of history is too little futurist, and that you figure to yourselves a far too regular historic development».

«Feminist»s «rubbish heap of tradition» (153) tangerer «rubbish heap of race-tradition» i «Aphorisms» (152) som uttrykk for Loys antitradisjonisme, men variasjonen i vendingen («race-») er uttrykk for en fundamental forskjell når det gjelder betydningen av biologi i de to tekstene.¹⁵ «Aphorisms» postulerer en frihet helt uavhengig av naturens begrensinger og muligheter. «Feminist» gir derimot til kjenne en forestilling om en biologisk diskontinuitet som ligger til grunn for et syn på historien som transformativ og uforutsigbar, en *artens futurisme* som er navnet verdig. Med dette ønsker jeg ikke å innlemme Loy restløst i Marinettis futurisme. Det er viktig å understreke at Loy med «Feminist manifesto» i stor grad skriver seg ut av futurismen. Ideen om «Feminist» som en artens futurisme rommer imidlertid

¹⁴ «Non vi è di naturale e d'importante che il coito il quale ha per scopo il futurismo della specie» (1968: 251).

¹⁵ Når det gjelder «Feminist», har jeg valgt å følge manuskriptets oppsett (Loy 1914d) ettersom gjengivelsen i *LLB* er upresis. I den grad det er mulig, har jeg forsøkt å gjengi manuskriptets idiosynkratiske tegnsetting, blanke felter, understrekninger og innrykk. For enkelhets skyld henviser sidetall i parentes likevel til *LLB*.

et siste moment, som åpner for å rekonstruere relasjonen mellom Loy, Marinetti og futurismen i tråd med mitt overordnede perspektiv.

Marinettis «Le mépris de la femme» ble opprinnelig publisert i 1911 og først i 1915 utgitt i en omarbeidet italiensk versjon med tittelen «Contro l'amore e il parlamentarismo» (Mot kjærlighet og parlamentarisme). I den opprinnelige versjonen forekommer ikke formuleringen «artens futurisme» i det hele tatt: «Il n'y a de naturel que la continuation de l'espèce» (*LF*, 105), heter det der. Det er vanskelig å tenke seg en mer radikal forvandling enn den fra «continuation» (som korreponderer til «conservatrice» lenger ut i teksten) til «futurismo». ¹⁶ Kan forvandlingen knyttes til Marinettis omgang med Loy? Ettersom omgangen deres fant sted i tiden mellom den franske og italienske versjonen er dette åpenbart en mulighet. En hypotese av dette slaget bryter med foreliggende fremstillinger av relasjonen mellom Marinetti og Loy, som aldri tar muligheten for en gjensidig utveksling dem imellom i betraktning.. Nå er ikke siktemålet mitt her å *bevise* at Marinettis revidering registrerer en slik toveis utveksling. ¹⁷ I seg selv har det begrenset interesse å påvise Loys innflytelse på Marinetti. Det ville ha minimale implikasjoner for min lesning av «Feminist». Likevel sier situasjonen noe om verdien av begrepet om verdensfuturisme.

Høsten 1914 omtalte en amerikansk sladrespaltist Loy som «the woman who split the futurist movement» (Burke 1996: 176). Uten å gå nærmere inn på sannhetsgehalten i denne beskrivelsen, vil jeg minne om at Loys andre futuristiske elsker, Papini, i 1915 signerte den skismatiske «Futurismo e Marinettismo» (*M*, 71). ¹⁸ Jeg nevner ikke dette for å antyde at spliden mellom «futurisme» og «marinettisme» kan reduseres til rivalisering om Loys gunst, men for å påpeke i hvilken grad hun befant seg midt i begivenhetenes, altså *futurismens*, sentrum. Det er min påstand at hennes rolle i denne sammenhengen går langt utover amorøse intriger og at forståelsen av futurismen bør revideres i tråd med dette. Poggi avser et par sider til å diskutere «Contro l'amore e il parlamentarismo» i sitt kapittel om «Futurist love, luxury, and lust». Hun peker på at enkelte momenter i teksten muligens kan reflektere samtaler mellom Marinetti og italienske feminister som han pleiet omgang med (2009: 182). At Poggi trekker frem dette, men ikke nevner Loy, er ganske utrolig. Det kan neppe skyldes manglende kjennskap til Loy. Det er nærliggende å tro at utelatelsen skyldes måten hun avgrenser

¹⁶ Tar man hele teksten i betraktning, fremstår revideringen som mindre radikal. Endringen ble ikke fulgt opp teksten igjennom (derav motsigelsen mellom «futurismo» og «conservatrice»). Marinetti strøk et avsnitt om at futuristene ikke vil få barn, men beholdt fantasien om mekanisk reproduksjon (*LF*, 110, 1968: 254).

¹⁷ Burke forteller at Loy leste en upublisert dialog mellom karakterene «Love» og «Futurism» om kvinnespørsmål for Marinetti (1996: 192). Hun kan selsagt ha gjort det samme med «Feminist». Uansett om Marinetti kjente til «Feminist» eller ei, er det klart at de to utvekslet synspunkter om kjønnsspørsmål.

¹⁸ Papini knyttet futurisme til «seksuell frihet» og marinettisme til «kvinneforakt» (*M*: 71, 2), spørsmål som Loy diskuterte både med Marinetti og Papini (se Burke 1996: 143-94).

futurismen som forskningsobjekt på. For Poggi sammenfaller «Futurisme» med «offisiell» italiensk futurisme.¹⁹ Problemet med denne snevre forståelsen er at den overser helt sentrale historiske forbindelser. Det er ikke bare slik at en diskusjon av Loy ville ha gitt Poggis fremstilling *supplerende* materiale. En adekvat redegjørelse for «futurist love, luxury, and lust» forutsetter snarere at Loys bidrag oppfattes som en integrert del av det aktuelle historiske fenomenet. At forskningen har gått glipp av hvordan Loys manifest kan sies å utfordre futurismen mer eller mindre innenfra, er talende for hvordan en nasjonalt orientert klassifiseringsiver har sortert Marinetti under «italiensk futurisme» og Loy under «angloamerikansk modernisme», på en måte som tilslører den nære forbindelsen dem imellom. Verdensfuturisme er som sagt min egen kritiske konstruksjon, men hensikten er nettopp å rekonstruere *reelle* forbindelser som forskningen har oversett. Til tross for at ordet «futurisme» ikke forekommer i «Feminist manifesto», håper jeg å ha vist at lesningen av Loys manifest i konteksten av verdensfuturisme ikke er tilfeldig, men snarere forutsetningen for en adekvat forståelse av dette manifestet. Det er nødvendig å plassere Loy innenfor verdensfuturismen, både for å forstå hvordan hun etter hvert skriver seg ut av futurismen, og for å kunne åpne for spørsmålet om hennes eventuelle tilbakevirkende kraft på futurismen generelt og Marinetti spesielt. Bruken av formuleringen hans om en «artens futurisme» i lesningen av Loys manifest, er fra min side ment å registrere nettopp denne muligheten.

Mellom handlingens øyeblikk og en forløst fremtid

Mens selvet i «Aphorisms» friksjonsfritt transcenderer det gitte, forsøker Loy i «Feminist» å intervenere i et spesifikt historisk nå. Loy åpner faktisk «Feminist» med å erklære kvinnebevegelsen som uegnet: «The feminist movement as at present instituted is Inadequate» (153). Det er min oppfatning at bevegelsens «uegnethet» dels har å gjøre med den distinkte måten den ifølge Loy grep fremtiden an på. Loy kritiserer en kvinnebevegelse som sier seg tilfreds med å oppnå tilgang til aktiviteter som tradisjonelt hadde vært forbeholdt menn: «Professional & commercial careers are opening up for you – Is that all you want?» (153). I henhold til en slik forestilling er menns nåtid å forstå som kvinners fremtid. Fra et kvinnelig perspektiv er dette en grunnleggende forutsigbar visjon av historisk forandring. Mot en slik homogeniserende fortelling mobiliserer Loy kjønnsforskjell.

¹⁹ Loys aktiviteter var faktisk ikke uten tilknytning til «offisiell» futurisme. Mens hun ventet på at «Aphorisms» skulle bli publisert, deltok hun med fire malerier på utstillingen «Esposizione Libera Futurista Internazionale» ved Galleri Sprovieri i Roma. Disse maleriene er tapt (Burke 1997: 164-7).

Der «Aphorisms» artikulere bevissthetens bevegelse henimot «the realized self» som litterært problem, er kvinners selvrealisering i «Feminist» et psykologisk og sosialt problem:

Women if you want to realise yourselves
– you are on the eve of a devastating psychological upheaval – all your pet illusions must be unmasked – the lies of centuries have got to go – Are you prepared for the Wrench – ? There is no half-measure – NO scratching on the surface of the rubbish heap of tradition, will bring about Reform, the only method is Absolute Demolition (153)

Passasjen innskriver på eksemplarisk vis det jeg i første kapittel kalte for «manifesttid», der nået blir artikulert som den nødvendige handlingens øyeblikk og en ny tid innledes. I manifestets siste setning blir den forestående psykologiske omveltningen tillagt omfattende implikasjoner: «the realisation in defiance of superstition that there is nothing impure in sex – except in the mental attitude to it – will constitute an incalculable & wider social regeneration than it is possible for our generation to imagine» (156). Tekstens tidspoetikk tar form i spennet mellom handlingens øyeblikk, slik det utålmodig fremmanes innledningsvis, og den forløste fremtiden som loves tilslutt.

Denne forløste fremtiden er forskjøvet hinsides «vår generasjons» livstid og forestillingsevne. Til tross for at Loy postulerer en kausal forbindelse mellom nåtidig handling og fremtidig transformasjon, fremstilles den spesifikke relasjonen dem i mellom som grunnleggende uforutsigbar. Den kan derfor bare etableres retrospektivt. Kombinasjonen av introspeksjon (like før heter det at kvinnen må bruke all sin «introspective clear-sightedness») og projeksjon avleder en forestilling om immanent fullbyrdelse som lar nåtiden fremstå som utilstrekkelig. Manifestets imperativer er ikke allerede realisert, men de *vil være blitt* det. Slik jeg ser det, er det fra manifestets spekulative ståsted *i* en slik fremtid at kjønnsidentiteter temporaliseres, som når Loy hevder at samtidens menn og kvinner er henholdsvis «no longer masculine» og «not yet Feminine» (153-4). Det er også verdt å legge merke til at «our generation» rommer tekstens eneste pronomen i første person. Det er som om det eneste positive uttrykket for et nåtidig fellesskap oppstår gjennom projeksjonen av fremtidig fullbyrdelse. Ettersom denne projeksjonen er feilbarlig, må den realiseres gjennom handling. Feilbarligheten kommer til uttrykk i den siterte passasjens «if you want to realise yourselves». Postuleringen av «the tremendous truth of Futurism» i «Aphorisms» står slik sett i skarp kontrast til meldingen Loy skrev på manuskriptet til «Feminist» da hun sendte det til venninnen Mabel Dodge: «of course it's easy to be proved fallacious – there is no truth anywhere» (1914d). I motsetning til «Aphorisms», som realiserer sine egne imperativer og sin

egen sannhet, må sannhet og imperativer i «Feminist» realiseres utenfor teksten.²⁰ Slik sett er «Feminist» primært en politisk tekst. Faktisk fremstår autonomi og heteronomi som kjønnspolitiske kategorier snarere enn estetiske: Formuleringer som «intrinsic merits» og «self-enforced law» henviser ikke til ideen om et autonomt verk frigjort fra ytre avhengighet, men til forsøket på å frigjøre kvinner fra «sexual dependence» (154). Like fullt er manifestets politikk uløselig knyttet til tekstens litterære form, dens tidspoetikk.

Tidspoetikk. Evolusjonens tid og manifestets prosa

Manifestets fremtid er knyttet til evolusjon. Tidligere i manifestet advarer Loy kvinner mot å ha «a restrictive influence on the temperamental expansion of the next generation» (154) og tar til orde for at enhver kvinne «of superior intelligence should realize her race-responsibility, in producing children in adequate proportion to the unfit or degenerate members of her sex →» (155).²¹ Elizabeth Grosz har påpekt at Darwin teoretiserte evolusjon som prinsipielt sett uforutsigbar, slik at utviklingen (i likhet med den begjærte forandringen i «Feminist») kun kan fastslås retrospektivt. Evolusjon er grunnleggende ikke-teleologisk: «it values change for no particular outcome; it experiments, but with no particular outcome in mind» (2004: 91). Grosz' formuleringer åpenbarer hvor attraktiv ideen om evolusjon slik sett er for en modernistisk valorisering av *det nye*. Det *minst* attraktive ved evolusjonære transformasjoner i dette perspektivet, er at de oftest finner sted gjennom trege ervervelser i løpet av suksessive generasjoner. Selv om den forløste fremtiden i Loys formulering ikke nødvendigvis sammenfaller med «the next generation», er det like fullt en spenning mellom evolusjonens trege tid og fremmaningen, i «Feminist», av en nært forestående omveltning.

Loys manifest må få det langsiktige til å angå handlingens nåtidige øyeblikk. Det evolusjonære perspektivet gir tyngde til manifestets påstand om at fremtiden nødvendigvis vil være annerledes, i en artens futurisme som er verdig navnet. Jeg har imidlertid ikke til hensikt å tilskrive teksten noen realistisk evolusjonslære. I denne sammenhengen er det verdt å

²⁰ Det er imidlertid vanskelig å se for seg at Loys kritikk av kvinnebevegelsen ville mobilisert datidens feminister selv om manifestet hadde blitt publisert. Etter eget sigende fryktet Loy at hennes «feminine politics» ikke ville «fit in anywhere» (Burke 1996: 187). Den prinsipielle utopismen i «Aphorisms (negasjon av døden)» har slik sett et motstykke i en historisk bestemt stedløshet (utopi som «ikke-sted») i «Feminist».

²¹ Ifølge Lyon er det «difficult to ignore an exhortation like this», men hun gjorde i en viss forstand nettopp det ved å henvise formaningen til en fotnote i studien sin. Å se bort fra manifestets eugenistiske (eugenikk er læren om hvordan man foredler en befolknings egenskaper ved å regulere forplantning) tilnærming er imidlertid å se bort fra den helt sentrale rollen evolusjon får i teksten. I Lyons tilfelle fører det til en lite tilfredsstillende forståelse av manifestets siste setning, som hun utelukkende knytter til sex (1999: 155n45, 156-7). Interessant nok teoretiserer hun i en nyere artikkel om feministiske manifeste en «feministisk førfremtid» med henvisning til forestillingen om at «biological change occurs *unpredictably and irreversibly through time*» (2007: 149). Det er ironisk nok nettopp en slik tid hun overser i lesningen av «Feminist».

kommentere manifestets prosa og den litterære formen kvinners fremtid får. Lyon har identifisert fraværet av sammenføyende overganger som et kjennetegn ved manifestet (1999: 15). «Feminist» har nettopp en slik parataktisk struktur. Brå overganger lar seg ikke bare påpeke i manifestets overordnede struktur, men også på setningsnivå, der de skaper bruddflater og tvetydigheter, men også *forbindelser*. Det er prosaens oppgave å sammenføye vanskelig forenlige motsetninger: mellom evolusjonens tid og handlingens øyeblikk, mellom handlingens øyeblikk og forløst fremtid, og mellom frihet og historisk nødvendighet. Ta den innledende passasjen, der en betingelse («if you want to realise yourself»), uten syntaktiske hensyn (bare markert ved innrykk og tankestrek), slår over i postulatet om en *ufravikelig* og nært forestående omveltning («you are on the eve of ...»). Forbindelsen mellom betingelse (fri handling) og historisk nødvendighet forklares ikke, men konstateres ganske enkelt med sammenføyingene i manifestets skråsikre prosa.

Det florerer av slike bruddflater i manifestet. Setningsleddene blir ikke nødvendigvis fullført på noen syntaktisk forutsigbar eller korrekt måte. En rekke perioder avsluttes med tankestrek eller uten tegnsetting overhodet, slik at relasjonene mellom periodene blir uklare. Dette har noe felles med dynamikken jeg påpekte i «Aphorisms», der det etableres syntaktiske relasjoner mellom tilsynelatende frittstående enheter. Men sammenlignet med temporaliseringen i «Aphorisms» av litterær, romlig form, gir «Feminist» et langt mer forvirrende og diskontinuerlig inntrykk. Det ene leder åpenbart til det andre i manifestets prosa, men nøyaktig *hvordan* forblir uklart. Slik vil jeg si at den uforutsigbare relasjonen til fremtiden, som Loy postulerer, er reflektert i manifestets litterære form.

Dette kan utdypes med henvisning til samme passasje. Legg merke til hvordan «Women» forbindes med «Wrench» gjennom understrekning og stor «W», slik at rykket («wrench») forberedes allerede i manifestets henvendelse. Understreking og alliterasjon forbinder videre «Wrench» med «Reform», før det siste understrekte leddet i passasjen, «Absolute Demolition», effektivt og uelegant punkterer den relativt *forutsigbare* (jf. reform som forandringsprinsipp) alliterasjonen. Sammenlign denne rekken med passasjen i «Aphorisms» der rekken av «so», «sounds», «dissolve» kulminerer i alliterasjonen med «senselessness»! Kontrasten rommer forskjellen mellom de to tekstenes tidspoetikker i et nøtteskall. Begge artikulere en dels destruktiv og dels konstruktiv dynamikk, men der «Aphorisms» artikulere en foreviget futurisme hvor det nye blir en invariant, gir «Feminist» snarere litterær form til et begjær etter radikal, uforutsigbar og endelig forvandling.

Loys kritikk av ekteskapet som en kontinuitetsinstitusjon som regulerer både kvinnens egen livstid og artens videreføring, forbinder også evolusjonens tid til handlingens øyeblikk. I

den grad ekteskapet regulerer reproduksjon, har det naturligvis betydning for artens videreføring, men kritikken av ekteskapet som «a possibly irksome and outworn continuance of an alliance» (155) lekker først og fremst metaforisk og metonymisk over på artens historie, for slik å bidra til bildet av historien som frigjort fra «outworn continuance» i «Feminist». Frigjøringen av den enkeltes livstid fra ekteskapets påtvungne kontinuitet synes å love en tilsvarende frigjøring av artens liv. Mens evolusjon som forandringsprinsipp garanterer fremtidig forandring, er det altså vel så mye gjennom litterære (figurative og syntaktiske) koblinger at «Feminist» temporaliserer historien som diskontinuerlig og transformativ.

Oppsummerende

Tekstene eksemplifiserer manifestets dobbeltkarakter som litterær og politisk sjanger på en svært instruktiv måte. Begge er både litterære og politiske, men «Aphorisms on futurism» er primært litterær (autonom) og «Feminist manifesto» primært politisk (heteronom). I «Aphorisms» er politikken indirekte og *formal*: Verket figurerer fremtidig frihet i kraft av sin form. «Feminist» har derimot et kjønnspolitisk *innhold* og oppfordrer direkte til handling. På tross av vesensforskjellige tidspoetikker utgjør de to tekstene likevel én forfatters tilnærming til én sjanger (futuristmanifestet) i løpet av ett og samme år. Som sådan sier de noe om mangfoldet av mulige strategier innenfor sjangeren, mellom ytterpunktene poesi og politikk, prefigurasjon og utålmodighet. Mens «Aphorisms» fortsetter å realisere sine egne imperativer den dag i dag, hinsides futurismens historiske horisont, måtte imperativene i «Feminist» realiseres i handling. Det er virkelig slående hvor forskjellige manifestenes tidspoetikker er, til tross for at de inneholder flere så å si identiske formuleringer. I lesningen av «Aphorisms» hevdet jeg at «futurisme» var navnet på «the new form», som teksten selv eksemplifiserte gjennom sin tilsynelatende evig selvtranscenderende temporalitet. I skarp kontrast til dette hevdet jeg at «Feminist» temporaliserte historien som grunnleggende uforutsigbar, på en måte som dessuten utfordret Marinettis historieoppfatning og hans «artens futurisme». Mens «Aphorisms» artikulerte et slags tidløst eller forevigeget nå, var det i tilfellet «Feminist» projeksjonen av fremtidig fullbyrdelse som fikk nået til å fremstå som ufullstendig og slik sett anspore til kjønnspolitisk handling. Loys bidrag til verdensfuturismen fremstår kort sagt som en unik operasjon i skjæringspunktet mellom futurisme og feminisme, frihet og nødvendighet, utopi og historisk nå, evolusjon og omveltning. Verdensfuturismen ville ikke ha vært den samme uten.

3. José de Almada-Negreiros' glimt av futurisme. Det manifeste jegets historie

Fra den italienske futurismens territorium, forflytter jeg meg nå til Portugal. Mens Loy pleiet nær omgang med Marinetti, var verken José de Almada-Negreiros eller Fernando Pessoa i direkte kontakt med Marinetti i løpet av eller forut for sine futuristiske øyeblikk. Begge faller likevel innenfor det jeg kaller verdensfuturismen. Mens denne innlemmelsen er noe problematisk i Pessoas tilfelle (jeg kommer tilbake til dette i neste kapittel), er den åpenbar når det gjelder Almada, som utvilsomt var den sentrale litterære aktøren i portugisisk futurisme. Foruten Almadas manifestproduksjon i årene 1915-17, er det særlig tidsskriftet *Portugal futurista*, hvis eneste nummer utkom i november 1917, som gjør det presserende å snakke om en portugisisk futurisme. Dels med henvisning til at tidsskriftet kort etter ble beslaglagt av politiet, har Osvaldo Manuel Silvestre omtalt den portugisiske futurismens historie som «historien om en uvirkeliggjøring» [irrealização] (2001: 166). Internasjonal forskning synes å ha bidratt til å gjøre portugisisk futurisme til et «uvirkelig» fenomen. Verken Perloff (2003) eller White (1990) henviser til Portugal i sine futurismestudier, og i en artikkel om portugisisk futurisme i *International futurism in arts and literature* hevder Bernard McGuirk at det overhodet ikke er nødvendig å regne med Portugal i «a volume designed to project Futurism as an international phenomenon» (2000: 183). Jeg kunne ikke vært mer uenig, men McGuirk er i godt selskap. Marinetti utelot nemlig konsekvent å henvise til portugisere i «Le futurisme mondial» og lignende tekster. Irritert over å ha blitt oversatt av Marinetti, påpekte Almada i 1932 at «Portugal er det eneste latinske landet, foruten Italia, hvor det fantes en futuristisk bevegelse» (1993: 91). Den portugisiske futurismen var nemlig et virkelig, om enn kortvarig, fenomen. Og ettersom manifestsjangeren sto særlig sentralt, er den av spesiell interesse for meg.

Kjernen i Portugals bidrag til verdensfuturismen – i skjæringspunktet mellom manifestet og futurismen – er to tekster som ble publisert side om side i *Portugal futurista*, nemlig Almadas «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX» (Futuristisk ultimatum til det tjuende århundres portugisiske generasjoner) og Pessoas «Ultimatum». For å låne enda en formulering fra Silvestre, som utvilsomt er den fremste autoriteten når det gjelder portugisisk futurisme, vil jeg si at Almadas og Pessoas respektive ultimatumer danner «diptykonet av [Portugals] merkelige futurisme» (1990: 154).¹ Et slikt todelt bilde bør etter mitt syn ikke bare innby til komparativ lesning, men også til en undersøkelse av hvordan bildets to elementer skaper mening relasjonelt. I dette tilfellet er det ikke vilkårlig hvor man

¹ Foruten masteroppgaven hans (1990), som fortsatt er den mest inngående fremstillingen av portugisisk futurisme, vil jeg henvise til tre nyere artikler (1998, 2001 og 2008).

begynner lesningen. Silvestre har med all rett hevdet at forståelsen av fenomenet har lidd under «for mye Pessoa», som hadde en langt mer ambivalent holdning til futurismen (2001: 167). Det er derfor et bevisst grep fra min side at kapitlet om Almada kommer forut for kapitlet om Pessoa. Prioriteringen av Almada har først og fremst å gjøre med at han, når det gjelder futurisme, var en langt mer sentral aktør enn Pessoa. Futurismen hans bør leses uten pessoanske fordommer. Men Almadas prioritet er også kronologisk, ettersom jeg leser Pessoas ultimatum som et slags tilsvar til Almadas ultimatum. Å gjenåpne dette diptykonet gir meg anledning til å videreutvikle ideen om verdensfuturismen som åsted for strid mellom ulike tidspoetikker innenfor en spesifikk nasjonal kontekst.

I kraft av sitt virke som forfatter, scenekunstner og billedkunstner, regnes Almada for å være blant Portugals viktigste kunstnere i det forrige århundret. Det foreløpig siste bindet i nytutgivelsen av Almadas litterære verker, *Manifestos e conferências* (Manifestoer og forelesninger), inneholder fire tekster det er rimelig å klassifisere som manifeste. Samtlige er signert *futuristen* Almada og datert i årene 1916-17. Blant disse fokuserer jeg på «Manifesto Anti-Dantas» (Manifesto Anti-Dantas) og nevnte «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX» (heretter bare «Ultimatum futurista»), utvilsomt de to viktigste manifestene til Almada. Foruten manifestene er det bare diktet «Litoral» (1916) som har en eksplisitt futuristisk signatur (2001: 60). I tillegg ble diktet «Mima-Fataxa» og fortellingen «Saltimbancos» (Akrobater) også publisert i *Portugal futurista*. I de eksepsjonelt produktive årene 1915-17 skrev Almada altså i ulike sjangere, men manifestet sto særlig sentralt.

I en studie av Almadas fiksjonsfortellinger har Ellen Sapega likevel hevdet at Almadas manifeste «ikke tilhører forfatterens litterære produksjon i egentlig forstand» (1992: 30). Sammen med påstanden om at futuristene «avviste muligheten for 'avantgardistiske' fortellinger» (1992: 47-8), lar dette henne definere både manifestene og futurismen som utenfor hennes forskningsobjekt.² Det er imidlertid min oppfatning at «En studie av Almada-Negreiros' prosaverker: 1915-25» (dette er undertittelen på studien hennes) som overser hans futuristiske manifestproduksjon, i beste fall er mangelfull. I dette kapitlet viser jeg hvordan manifestsjangeren opptar en helt sentral plass i Almadas litterære produksjon i årene 1915-17 og at manifestene faktisk har narrative momenter. For å vise dette finner jeg det hensiktsmessig å lese en tekst som ikke er noe manifest og som Sapega vier et helt kapittel, nemlig *K4 o quadrado azul* (K4 den blå firkanten). Grepet synes egnet til å problematisere bildet Sapega gir av Almadas litterære produksjon i årene 1915-17, men også til å nyansere

² Heller ikke Celina Silva, som har skrevet den andre omfattende studien av Almadas forfatterskap, anser manifestene for å være primære, men hun gir dem langt større plass enn Sapega (Silva 1994: 177-88).

hva som står på spill i Almadas omtalte mobilisering av livet mot historien i manifestet «Exposição Amadeo de Souza-Cardoso». Det er verdt å sitere passasjen igjen:

Oppdagelsen av Sjøveien til India vedkommer oss ikke lenger fordi vi ikke fysisk deltok i denne bragden, og den vedkommer det femtende århundre mer enn Portugal. Vi futurister kan ikke Historie, vi kjenner bare til Livet Vi lever. De har Kulturen, Vi har Erfaringen – og Vi bytter ikke!³

I første kapittel påpekte jeg at kriteriet om «fysisk deltakelse» og den ensidige orienteringen mot nået syntes uforenlig med narrative former. I stedet synes erklæringen å prioritere praksiser som vektlegger kroppens fysiske nærvær, dens her og nå.⁴ Jeg hevder likevel at Almadas tidspoesi er mer sammensatt enn denne passasjen tilsier. Det er vesentlige narrative momenter i hans praktiske futurisme.

Hos Almada er futurisme nært knyttet til «det tjuende århundre», som er hans navn på det moderne (det historiske nået). I motsetning til hva formuleringen skulle tilsi er «det tjuende århundre» her å forstå som en kvalitativ snarere enn rent kronologisk kategori. I 1969 hevdet nemlig Almada at «overgangen fra det nittende til det tjuende århundre ikke sammenfalt med overgangen fra 31. desember til 1. januar» (MC, 326). Nettopp denne kvalitative overgangen mellom «århundrer» fremhevet han i retrospektiv som det sentrale ved «Manifesto Anti-Dantas»' egen «historie» (MC, 326). Når jeg har lest dette manifestet vender jeg oppmerksomheten mot *K4 o quadrado azul*, som forteller historien om det jeg kaller «det manifeste jeget»s tilblivelse. Slik jeg ser det, er det dette jeget som senere retter et futuristisk ultimatum til «det tjuende århundres portugisiske generasjoner».

3.1 «Manifesto Anti-Dantas»

Etter å ha debutert litterært med en prosadiktsyklus i det første nummeret av tidsskriftet *Orpheu* (1915), var Almadas neste inngripen i den litterære offentligheten «Manifesto Anti-Dantas», publisert i hefteformat av forfatteren selv og kun bestående av majuskler. På forsiden het det: «Manifest / Anti-Dantas / og / fullt ut / av / José de Almada-Negreiros /

³ «A Descoberta da Caminho Marítimo prà Índia já não nos pertence porque não participamos deste feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV./ Nós, os futuristas, não sabemos História só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura, Nós temos a Experiência – e não trocamos!» (MC, 20). En bokstavelig oversettelse av det idiomatiske uttrykket «a vida que passa por nós» kunne være «livet som går gjennom oss». «Livet vi lever» er mer korrekt, men fanger ikke inn elementet av passivitet (at livet lever oss snarere enn at vi lever livet) som det portugisiske uttrykket kan sies å inneholde, og som kan sies å svare til det dels *ubevisste* litterære livet som jeg senere skal hevde at Almadas «manifeste jeg» lever.

⁴ Silvestre betoner at Almada introduserte en *performativ* i portugisisk futurisme (2008: 877). Ved å legge et bredere definert begrep om «performance» til grunn, har Silva hevdet at det er dette som definerer Almadas litterære produksjon generelt (1994: 15).

Orpheu-poet / futurist / og / alt».⁵ Signaturen tillegger Almada tre epiteter. Mens det første helt enkelt fastslår at Almada var en del av kretsen rundt *Orpheu*,⁶ er det nokså uklart hva «futurist» skulle bety, ettersom ordet ellers ikke forekommer i manifestet og det ikke fantes noen futuristisk bevegelse i Portugal på denne tiden. Det er lite oppklarende at Almada «og» er «alt». To historiske dokumenter lar meg utdype hva som står på spill i signaturen: 27. april 1916, det vil si rett forut for publiseringen av «Manifesto Anti-Dantas», gikk redaktøren for den monarkistiske ukeavisen *A Ideia Nacional*, Homem Cristo Filho, til angrep på futurismen. Hele samfunnslivet var angivelig invadert av «bevisste eller ubevisste, offisielle eller uoffisielle, berømte eller anonyme *futurister*».⁷ I neste nummer av avisen tok kunstneren Santa Rita Pintor avstand fra ideen om at det skulle finnes noe sånt som uvitende futurister og hevdet at det kun var én erklært futurist i Portugal: ham selv. Ideen om at futurismen virket i det skjulte gjennom anonyme og uvitende futurister kunne imidlertid være attraktiv også for futurister. Homem Cristo hevdet at futurismen «har invadert og dominerer alt» [invadiu e domina tudo]. Slik jeg ser det gjenspeiler dette «alt» i Almadas signatur da han få uker senere erklærte seg selv både futurist og «alt». Signaturen kan altså forstås som et forsøk på å tilegne seg Homem Cristos fiendebilde i futurismens tjeneste.⁸ Ettersom manifestet gjerne søker en politisk og estetisk smitteeffekt (Lyon 2007: 146), kunne Homem Cristos bilde av futurismen som et oppløsende virus [o virus desorganizador] tjene Almada ypperlig. Om Almada med «Anti-Dantas» fordoblet antallet selverklærte futurister i Portugal (jf. Santa Ritas fremstilling), så truer manifestet slik sett også med en langt mer omfattende smitteeffekt.

Den manglende presiseringen av hva futurisme skulle bety kan betraktes som en del av denne trusselen. I Almadas nærmeste omgangskrets var det særlig én som fant den diffuse bruken av ordet «futurisme» truende. Med et brev stilet til avisen *Diário de Notícias* (datert 4. juni 1915), ønsket Pessoa heteronym Álvaro de Campos å korrigere uvitende journalisters forvirrede forståelse av «ordet *futurisme*» (SI, 375-6). Brevet viser med all tydelighet at

⁵ «Manifesto / Anti-Dantas / e / por extenso / por / José de Almada-Negreiros / poeta de Orpheu / futurista / e / tudo» (MC, 333). Av hensyn til leselighet vil jeg gjengi manifestet med regulær bruk av små og store bokstaver.

⁶ Om *Orpheus* sentrale plass i portugisisk modernisme, se Júdice (1986).

⁷ Alle sitater fra denne polemikken er fra Barreiras samling av de relevante dokumentene (1981: 129-131).

⁸ Silva har mer generelt påpekt at signaturen kan leses som en triumferende tilegnelse av de nedsettende epitete pressen tillot modernistene (1994: 180). Den spesifikke forbindelsen mellom Homem Cristo og signaturen i Almadas manifest er så langt jeg kan se hittil ikke påaktet. Det er imidlertid velkjent at Cristo Filhos konservative avis en periode inngikk en bemerkelsesverdig allianse med de mest provokative strømningene i portugisisk kulturliv. 20. april 1916 var forsiden prydet av Almadas fremstilling av en grønn Kristusfigur, noe som førte til blasfemianklager og brakte avisens kunstneriske linje til opphør. Homem Cristos vage apologi for trykkingen av bildet ble gjengitt på *nøyaktig samme side* som angrepet på futurismen. Han er dessuten blant dem som får sitt pass påskrevet i selve manifestet (MC, 16). I forlengelsen av dette kan man faktisk stille spørsmålet om ikke epitetet «futurist» og publiseringen av manifestet er en reaksjon på polemikken i *Ideia Nacional*. Det virker i alle fall svært sannsynlig at manifestets signatur alluderer til kontroversen.

Pessoa ble utfordret av «smitten» til ordet «futurisme», ettersom journalistenes og kritikernes angivelige forvirring åpnet for at *Orpheu* kunne bli assosiert med futurisme. At Almadas signatur bekreftet koblingen mellom *Orpheu* og futurisme, er fra dette perspektivet en provokasjon. Sammenstillingen av Homem Cristos offentlige angrep og Campos' upubliserte brev danner et slående uttrykk for at Almadas futuristiske intervensjon fant sted i skjæringspunktet mellom ideen om gjennomgripende forvandling av hele samfunnslivet og uoverensstemmelser blant en liten krets kunstnere.

Nivelleringer og forskyvninger

Den mer åpenbare foranledningen for «Anti-Dantas» ligger noe lenger tilbake i tid, nemlig Júlio Dantas' teaterstykke *Sóror Mariana* (Søster Mariana), som hadde premiere 21. oktober 1915. En stor del av manifestet består av Almadas parodiske gjenfortelling av dette stykket. Etter at Dantas offentlig hadde kritisert *Orpheu* (Amaral og Martelo 2007: 101), parerer Almada med å fremstille Dantas som en middelmådig dramatiker. Dantas' dramatiske adaptasjon av den berømte og antagelig fiktive brevsamlingen *Lettres portugaises* (1669) beskrives som tilfeldig og umotivert. Slik Søster Mariana Alcoforado ble fremstilt kunne hun ifølge Almada like gjerne ha vært en hvilken som helst annen litterær eller historisk karakter fra den portugisiske tradisjonen (MC, 10). Kritikken av Dantas' litterære nivellering svarer til en mer altomfattende nivellering. Mot slutten av teksten besverger Almada nemlig «alle dantasene» [todos os Dantas] som måtte dukke opp (MC, 15). Liksom *Sóror Mariana* kunne vært hvem som helst, gestalter Dantas hvem som helst. Portugal fremstår som et bedragersk teater med den umotiverte iscenesettelsen av Dantas som hovedperson.

I den første delen av manifestet kritiseres Dantas' person, kropp og moral på lik linje med litteraturen hans: «Dantas kan kanskje grammatikk, syntaks og medisin, han kan kanskje lage *aftensmåltid for kardinaler*, han kan kanskje alt unntatt å skrive som er den eneste tingen han gjør! [...] Dantas kler seg dårlig! [...] Dantas er sin egen sonett! [...] Dantas naken er gruffullt!» (min kursiv).⁹ Den første setningen eksemplifiserer tydelig hvordan Almada konsekvent undergraver distinksjonene mellom liv og verk, fiksjon og fakta, skuespill og virkelighet. Han alluderer nemlig til Dantas' mest kjente teaterstykke *A ceia dos cardeais* (Kardinalenes aftensmåltid). Men i likhet med de andre gangene han alluderer til litterære verker, identifiseres ikke titlene som titler gjennom kursiv, anførselstegn eller stor forbokstav

⁹ «O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias pra cardeais, saberá tudo menos escrever que é a única coisa que ele faz! [...] O Dantas veste-se mal! [...] O Dantas é um soneto dele-próprio! [...] O Dantas nu é horroroso!» (MC, 9-10).

(hele manifestet er jo i majuskler). Titlene glir sømløst inn i teksten slik at ordene de består av først og fremst fungerer i sin bokstavelige betydning. Almada utnytter slike forskyvninger med stor komisk effekt. Det er klart at aftensmåltidet er til å spise, for Dantas kan jo ikke skrive!

På lignende vis blander Almada sammen karakterene i oppsetningen av *Sóror Mariana* med skuespillerne som gestaltet dem. Bare slik kan man forstå leddsetningen «der det heter seg at han flyktet den berømte kavalerikaptein i Paris og tannlege i Lisboa»,¹⁰ som referer både til karakteren Noel Chamilly (fransk kavalerist) og skuespilleren Mário Duarte, som foruten å spille rollen som Noel (Dantas 1915: 6), var nettopp tannlege. Ut over å kritisere skuespillernes manglende evne til å gå opp i den dramatiske karakteren, åpner destabiliseringen av forholdet mellom skuespiller og karakter for forskyvninger mellom skuespill og virkelighet. Ta fokuset på Duartes stemme i stedet for hans skuespill: «Mariana kommer ned en svært smal trapp, men hun kommer ikke alene, hun har også med seg Chamilly som jeg ikke klarte å se, jeg kunne bare høre en stemme som er svært godt kjent her på Brasileira i Chiado». ¹¹ Slik etableres en klar forbindelse mellom skuespillets tid og manifestets her og nå. Hva slags nå artikulere manifestet?

Manifestets tid

Mens den trykte og udaterte utgaven av manifestet antagelig ble utgitt i juni 1916, skal Almada ha fremført manifestet nettopp på kafeen Brasileira allerede 22. oktober 1915, dagen etter premieren på Dantas' *Sóror Mariana* (MC, 356). Etter mitt skjønn kan den publiserte teksten neppe har vært identisk med det fremførte manifestet.¹² Langt viktigere er det at ideen om fremføring kan sies å spille en sentral rolle i manifestet slik det foreligger som tekst. Gregory McNab har hevdet at «Anti-Dantas» fordrer en offentlig fremføring og at det taper seg gjennom taus lesning. Ifølge ham bør tekstens uttrykk forsterkes gjennom kroppsspråk: «Vi kan til og med se for oss at Almada simulerer en pistol med hånden mens han snakker, eller, noe som ville vært enda mer talende, at han har en pistol i hånden» (1977: 37). Han henviser her til den grafiske pekefingeren som gjentas seks ganger i manifestet og leser den som en ladd pistol. Jeg vil hevde at McNabs lesning faktisk bevitner i hvilken grad det trykte manifestet skaper inntrykk av en spontan, aggressiv og kontekstspesifikk ytring. Snarere enn å

¹⁰ «por onde se diz que fugiu o célebre capitão de cavalos em Paris e dentista em Lisboa» (MC, 12).

¹¹ «A Mariana vem descendo uma escada estreitíssima mas não vem só, traz também o chamilly que eu não cheguei a ver, ouvindo apenas uma voz muito conhecida aqui na Brasileira do Chiado» (MC, 11).

¹² Diskusjonen av Homem Cristos angrep på futurismen som en foranledning til manifestet, sannsynliggjør at viktige aspekter ved teksten ble til som reaksjon på hendelser som fant sted etter den angivelige fremføringen.

være et grafisk tegn som forgieves peker mot den unike fortidige hendelsen, lar pekefingeren McNab se for seg oratoren med pistol i hånden.¹³

Både ideen om manifestets fremføring og teateroppsetningens tid inngår i måten manifestet samlet sett sier nå på. Den eneste gangen «hoje» (i dag) forekommer, lokaliserer Almada skuespillets handling i Portugals reelle geografi: «Og den dag i dag [ainda hoje] har turister mulighet til å bivåne det ødelagte gitteret i vinduet i femte etasje i unnfangelsens kloster i Tyregata i Beja, der det heter seg at han flykta, den berømte kavalerikaptein i Paris og tannlege i Lisboa».¹⁴ Glidningen mellom teaterets kaptein og virkelighetens tannlege artikuleres altså i samme åndedrag som skuespillets her og nå lekker inn i Portugals aktuelle situasjon. Mens Almada på den ene side stedfester handlingen i en svært detaljert topografi (femte etasje), er det som om utviklingen har stanset.

Mot slutten av manifestet akkumulerer Almada eksempel på eksempel på hva som er galt med Portugal. Oppramsningen ender slik: «Og konsertene til Blanch! Og statuene av folk ved roret, av Eça, og av oppvåkningen og av alt! Og alt som er av kunst i Portugal! Og alt! Alt på grunn av Dantas!».¹⁵ Det er særlig her Almada artikulerer det jeg med Lyon har kalt for manifesttid. I overgangen fra «Og alt!» til spesifiseringen av årsaken til forfallet inntreffer «a cumulative tipping point» som omgjør «all of these individual indignities into the systemic, the political, the actionable» (Lyon 2007: 148). Omslaget framstår som analogt med Almadas beskrivelse av hvordan tilskuerne mister tålmodigheten overfor *Sóror Marianas* dramaturgi:

[Mariana] faller på ryggen ved et uhell som publikum allerede var underretta om, og teppet faller også og tilskueren faller også fra sin egen tålmodighet og bryter ut i en av disse trampsalvene [pateadas] som er så enorme og monumentale at alle Lisboas aviser var enstemmige dagen etter hva gjaldt Dantas' teatrale suksess.¹⁶

Beskrivelsen av hvordan tilskueren mister tålmodigheten med et stykke der man «allerede var underretta» om hva som kom til å skje, blir en figur for fremtidig omveltning. For det er

¹³ Poenget har berøringspunkter med Gunther Martens diskusjon av litterære talehandlinger, der han kritiserer Birgit Wagner (1997). Ifølge Wagner fungerer skrevne manifeste grunnleggende sett på en annen måte enn fremførte manifeste. Ettersom deiktiske markører ikke lenger henviser til den «opprinnelige» situasjonen, blir trykte manifeste angivelig *sekundære* i relasjon til den *primære* hendelsen. Jeg er enig med Martens i at denne forståelsen av manifesters orientering til handling er altfor ensidig assosiert med fremførelse (2006: 57-61).

¹⁴ «E ainda hoje os turistas têm ocasião de observar as grades arrombadas da janela do quinto andar do Convento da Conceição de Beja na Rua do Touro, por onde se dis que fugiu o célebre capitão de Paris e dentista em Lisboa» (MC, 11-12).

¹⁵ «E os concertos do Blanch! E as estátuas ao leme, ao Eça e ao despertar e a tudo! E tudo o que seja arte em Portugal! E tudo! Tudo por causa do Dantas!» (MC, 16).

¹⁶ «[...] cai de costas com um acidente, do que já previamente tinha avisado o público e o pano também cai e o espectador também cai da paciência abaixo e desata numa destas pateadas tão enormes e tão monumentais que todos os jornais de Lisboa no dia seguinte foram unânimes naquele êxito teatral do Dantas» (MC, 13). Uttrykket «patear» betyr å trampe i gulvet, som er en konvensjonell måte å uttrykke utilfredshet i portugisiske teatre. Slutningen fra trampsalve til pressens hyllest må altså forstås ironisk.

nettopp en situasjon der man «faller fra sin egen tålmodighet» Almada etablerer i manifestets klimaks, der nået får verdenshistoriske koordinater:

Portugal som med alle disse herrene har oppnådd betegnelsen det mest tilbakestående landet i Europa og i hele verden! Det villeste landet av alle afrikaer! Et eksil av forviste og likegyldige! Europeernes innestengte Afrika! Skrothaug av ulemper og rester! Hele Portugal må åpne øynene en dag – hvis ikke dets blindhet er uhelbredelig, og vil rope med meg, ved min side, at Portugal må være noe rent!¹⁷

Slik sett spiller fremstillingen av teaterstykkets dramaturgi en vesentlig funksjon i konstruksjonen av manifestets nå, dets temporalisering av historien. Etter mitt syn er dette selve det springende punktet i manifestets tidspoetikk.

Almada formulerer her for første gang det han senere omtalte som *nesten-antagonismen* mellom Portugals tid og sted.¹⁸ Den stansede utviklingen i Dantas' teaterstykke og Dantas' Portugal gir mening i et verdenshistorisk perspektiv der Portugal fremstår som tilbakestående. Mens Portugal rent geografisk tilhører Europa, er det fra et *verdenshistorisk* perspektiv afrikansk. Mot denne stillstanden temporaliserer manifestet historien som åpen. Det er innenfor dette nået, et nå preget av utålmodighet, verdenshistorisk usamtidighet og forventning, at Almadas litterære produksjon i årene 1916-17 finner sted. «Alt på grunn av Dantas» finner et tilsvarende i et jeg som er «futurist og alt». Dette jeget som uttrykker seg i manifestform skulle vise seg å bli svært viktig i portugisisk futurisme.

3.2 *K4 o quadrado azul*. Det manifeste jegets tilblivelse

I likhet med Almadas manifest blir *K4 o quadrado azul* (heretter bare *K4*) ofte sitert og nevnt, men sjelden analysert. For manifestenes del er det grunn til å mistenke at det skyldes en antagelse om at de er enkle å lese. Når det gjelder *K4*, kan det virke som om det motsatte er tilfelle. I den eneste inngående lesningen som foreligger knytter Sapega mangelen på analyser til den «iboende vanskeligheten» i lesning av *K4* (1992: 62). I en viss forstand ønsker jeg derfor å bruke denne vanskelige teksten til å *komplisere* lesningen av manifestene. Dette er ikke noe vilkårlig grep. *K4* interesserer meg nemlig fordi den handler om tilblivelsen av det

¹⁷ «Portugal que com todos estes senhores conseguiu a classificação do país mais atrasado da Europa e de todo o mundo! O país mais selvagem de todas as áfricas! O exílio dos degredados e dos indiferentes! A África reclusa dos europeus! O entulho das desvantagens e dos sobejos! Portugal inteiro há-de-abrir os olhos um dia – se é que a sua cegueira não é incurável e então gritará comigo, a meu lado, a necessidade que Portugal tem de ser qualquer coisa de asseado!» (MC, 16).

¹⁸ I foredraget «Modernismo» (1926) tok Almada utgangspunkt i «konflikten, nærmest antagonismen, det åpenbare misforholdet mellom sted og tid» [ao conflito, ao quase antagonismo, ao evidente desacerto entre o local e a data] i Portugal (MC, 135-6).

jeg vil kalle «det manifeste jeget». Av plasshensyn er lesningen min relativt ensidig fokusert på det manifeste jegets tilblivelse.

K4 er et tjuesiders hefte med et helt spesielt grafisk uttrykk, som Almada utformet sammen med maleren Amadeo de Souza-Cardoso. Teksten består av mer eller mindre avgrensede deler og har blitt omtalt som «uklassifiserbar» (Vouga 1998: 174). Hver for seg er imidlertid tekstens deler nokså enkle å klassifisere. Én av vanskelighetene leseren konfronteres med, er slik sett å redegjøre for relasjonene mellom delene. Det har blitt hevdet at begynnelse og slutt «ikke synes å ha noe med hverandre å gjøre» (Vouga 1998: 181). *K4* fremstår slik sett som en slags litterær montasje. Den første delen parodierer en forutsigbar føljetongstil. Den neste og midtre delen utgjør størsteparten av teksten og er helt uten avsnittsinndelinger. Til slutt kommer det jeg kaller for manifestdelen.

Hal Foster har påpekt at etableringen av en ny stil eller bevegelse i modernistisk kunst gjerne sammenfalt med etableringen av et nytt *subjekt* (2004: 5). Når det gjelder stil, har Vera Vouga hevdet at det ikke er vanskelig å finne «ytre tegn» på futurisme i *K4*, men at denne futurismen lar seg redusere til en provisorisk foranledning for teksten (1998: 176). Jeg vil imidlertid hevde at *K4*s komplekse litterære konstruksjon sammenfaller med oppfinnelsen av Almadas nye *jeg*, som (i tråd med Fosters påstand) også er en portugisisk inkarnasjon av *futurisme*. Det er dette jeg kaller det manifeste jeget. Snarere enn å forholde seg til futurismen som noe utvendig (slik Vouga hevder), *inkarnerer* det manifeste jeget futuristmanifestet, om jeg kan si det slik.

Historien (fortsetter)

Den første siden av *K4* består av en innrammet tekst med anslaget til en fortelling, om en affære mellom datteren av en marki og fortelleren. Siden ender i en prolepse:

Og *litt etter litt*, som to stjerner fortapt i det uendelige og hvis baner, på forhånd trukket opp av Han som styrer alt, *en dag* ufravikelig skal krysses, slik var det også for våre to sjeler, det hadde jeg fra tid til annen forutsett, uunngåelig at de ikke før eller siden skulle komme til å møtes ansikt til ansikt. Og, enda godt for meg, tok jeg ikke feil! (fortsetter) (mine kursiver)¹⁹

At ansatsen slutter med «(fortsetter)», signaliserer at det dreier seg om første del av en føljetong. Føljetongen er merket «AVULSO 10 réis 20-5-92». Både datoen og

¹⁹ «E pouco a pouco como dois astros perdidos no infinito e cujas trajetórias, antecipadamente traçadas por Aquele que tudo rege, forçosamente um dia se hão-de cruzar, assim também as nossas duas almas, já por várias vezes o tinha pressentido, era inevitável que mais cedo ou mais tarde não viessem a encontrar-se face a face. E, ainda bem pra mim, não me enganei! (continua)» (*K4*, 58).

prisangivelsen i en myntenhet som ble avløst i 1911 (réis), indikerer at føljetongen hører fortiden til (1892). Adjektivet «avulso» betegner noe som er løsrevet, men kan også være et synonym for apokryf. Begge betydninger er operative i beskrivelsen av det som fremstår som et fingert bruddstykke av en føljetong.

Når føljetongen slutter med å si at den «fortsetter», er det i en viss forstand like greit for leseren, for i henhold til fortellingens logikk, er den videre utviklingen helt forutsigbar. Den allvitende fortellerens frempek til det som kommer til å skje «um dia» (en dag) er utvetydig. Når teksten fortsetter utenfor rammen på neste side, med nettopp «Um dia», er imidlertid ikke fortellingen til å kjenne igjen. Det blir nå gjort klart at fortelleren er Almada (K4, 59). Han smelter sammen med elskerinnen under en biltur:

... og *litt etter litt*, behagelig, brutalt i takt med støtene, falt øynene Hennes nøyaktig på plass inni mine gjennom nødvendigheten av å måtte være to for å være uendelig. Og formene løste seg opp i rystelser av absint gjennom fjæringer oppglødd av spasmer som var giftig rike på blå firkant. (min kursiv)²⁰

Føljetongdelens forutsigelse om at de to stjernene, «fortapt i det uendelige», en dag «skal krysses», går her i oppfyllelse på en måte som er komplett *uforutsigbar* fra perspektivet til føljetongens allvitende forteller. Gjentakelsen av vendinger som «litt etter litt» og «en dag» markerer selve forbindelsen mellom føljetong og fortsettelse, men paradoksalt nok klargjør ikke tidshenvisningene de kronologiske forbindelsene delene imellom.

Sapega. Indre eller offentlig tid?

Sapega har hevdet at nettopp «tidsforløpet har en viktig plass» i K4 (1992: 64-5). For å få grep om fortellingens tid, skiller hun mellom det hun kaller «indre tid» [tempo íntimo] og «offentlig tid» [tempo público]. I den offentlige tiden «fortsetter dagene, timene og minuttene å gå», mens den indre tiden er den som den «blå firkanten» har åpenbart for jeget. Sapega gir den offentlige tiden forrang framfor den indre tiden, som «rammes inn av historiens 'offentlige tid'»: «Når han vender tilbake til fortidsformen for å bemerke: [...], forstår vi at lite 'offentlig tid' i virkeligheten har forløpt» (1992: 71, 72). Mens avvik fra handlingens kronologi altså forklares med ideen om indre tid, foregår selve narrasjonen, «skrivningens øyeblikk», etter «hendelsene fortelleren beskriver» (1992: 71). Kort sagt underlegger Sapega teksten et skjema der den etterstilte narrasjonen gjengir et kronologisk hendelsesforløp.

²⁰ «e pouco a pouco, agradavelmente, violentos aos solavancos, os olhos d'Ela encaixavam-se à justa dentro dos meus nesta necessidade que há de haver dois a ser infinito. E as formas diluíam-se-lhe pra turvações de absinto em suspensões acesas de espasmos venenosamente ricos de quadrado azul.» (K4, 59).

Et slikt skjema passer utmerket til føljetongdelen, men jeg vil hevde at det nettopp er en slik form for litterær konfigurasjon av tid Almada setter på spill i *K4*. Celina Silva er etter mitt syn mer på sporet når hun beskriver *K4* som en «dekonstruksjon av tradisjonell fortelling» (1994: 86). De få angivelsene av temporal rekkefølge i den midtre delen av *K4* tjener slik jeg ser det nemlig ikke til å etablere noen objektiv tid som kan «ramme inn» den indre tiden. Et eksempel: «Da jeg kom tilbake igjen var det et rekommandert brev til meg der. [grafisk gjengivelse av et poststempel] Inni var det bare en blå firkant».²¹ Etter en nokså obskur utlegning forekommer neste indikasjon på såkalt offisiell tid tre sider senere: «Morgenen etter, da jeg mintes den blå firkanten, var den ikke lenger oppå skrivebordet. Der lå det et brev som jeg ennå ikke hadde åpnet».²² Snarere enn å underbygge konstruksjonen av en et kronologisk rammeverk, tjener tidsangivelsene («Da jeg kom tilbake» og «Morgenen etter») til å bryte med leserens forventninger om en fortelling der det som skjer først har konsekvenser for det som skjer etterpå: Brevet åpnes for første gang to ganger.

Ettersom tidsangivelsene forårsaker det man kunne kalle *narrative selvmotsigelser*, synes det mer nærliggende å forstå dem som signaler om at tradisjonell narrativ kausalitet ikke gjør seg gjeldende, enn å ta dem som utgangspunkt for en rekonstruksjon av en kronologisk årsaksrekke. Den midtre delen står slik sett i en dialektisk relasjon til den første delen, fordi den ettertrykkelig bryter med forventningene om et kronologisk handlingsforløp føljetongdelen innga hos leseren. Den midtre delen av *K4* synes å finne sted i et domene som er relativt frigjort fra virkelighetens «offentlige tid».

Det er dessuten uklart hvem som fører ordet i den midtre delen. Om det andre brevet jeget mottar, heter det:

Skriften var grafologisk musikalsk og sammenstilte kun mellom anførselstegn fiendtlige ideer som hver og en for seg ønsket å være den viktigste. «Og gitt at proporsjonen [...]»²³

Merk at det bare står ett anførselstegn her. Først fire sider senere dukker det opp et nytt anførselstegn, som forvirrende nok markerer slutten på en hushjelps replikk (*K4*, 69). Det er umulig å lese denne passasjen som noen enhetlig ytring. Teksten fremstår virkelig som bestående av «fiendtlige ideer som hver og en for seg ønsket å være den viktigste». Akkurat

²¹ «Quando voltei outra vez havia uma carta registada para mim. [poststempel] Dentro só estava um quadrado azul» (*K4*, 61).

²² «Na manhã seguinte quando recordei o quadrado azul já o não era sobre a secretária. Havia era uma carta que eu ainda não tinha aberto» (*K4*, 64).

²³ «A letra era graphologicamente musical e apenas entre aspas sobrepunha ideias inimigas por querer ser cada uma isoladamente a mais necessaria. «E sendo a proporção [...]» (*K4*, 64).

som tidsmarkørene ikke henger på greip og forkludrer kronologien, etablerer bruken av anførselstegn paradoksalt nok inntrykket av en tekst der det til enhver tid er usikkert hvem som fører ordet.

Eksplosiv opprinnelse. Det manifeste jeget

Kjønnsforskjell står sentralt i denne fantasien: «Jeg løp til speilet. Jeg var elskerinnen min! Men intelligensen var helt og holdent min».²⁴ Almada og elskerinnens kropp utgjør imidlertid en høyst ustabil enhet. Straks etter deler kroppen seg «som to dårlig festede halvdeler» [duas metades mal-coladas], før delene igjen går opp i hennes kropp med hans intelligens. Elskerinnen velger Almadas «myke kropp» [corpo mole] som dagens antrekk og komplimenteres av hushjelpen for valg av kjole (K4, 70). Komedien ender foran speilet:

Og hun begynte å parfymere kjønnet perverst i nytelse av hemmeligheter som lysende plasserte intelligensen min i kjønnet hennes. Naturen var ikke bedre enn at hjernen eksploderte til alle kanter. Å! puff!! som Jeg hater menneskeheten som uttrykker seg!²⁵

I dette klimakset er det på ingen måte åpenbart hva som skjer. Er eksplosjonen en orgasme? En fødsel? Snarere enn å gi noe entydig svar, vil jeg påpeke at fantasien synes å føre til etableringen av et nytt jeg. I møte med det kvinnelige kjønnsorganet sprenges jeget inn i manifestmodus og blir til *det manifeste jeget*. Mens det ofte er uklart hvem som fører ordet i den midtre delen, er det utvetydig Almada etter eksplosjonen: «Det var Jeg altså, poeten José de Almada-Negreiros, som [...]»²⁶.

Jeg bruker formuleringen «det manifeste jeget» i analogi med et uttrykk som «lyrisk jeg». Utover å henvise til at jeget ytrer seg i manifestform, ønsker jeg også å registrere at det fremtrer som *manifest* (i betydningen «åpenbart») for seg selv så vel som leseren, samtidig som det forutgående fortrenses og blir *latent*. Ideen min er altså at materialet forut for eksplosjonen er ubevisst fra det manifeste jegets perspektiv. Antagelsen styrkes av at materiale fra K4s midtre seksjon dukker opp igjen i manifestdelen, uten henvisning til at det allerede har blitt presentert for leseren. Det tydeligste eksempelet er «Evigheten eksisterer men den er ikke så treg!» [*A Eternidade existe sim mas não é tão devagar!*] (K4, 73). som med minimale variasjoner forekommer også i den midtre bolken (K4, 65). Gjentakelsen

²⁴ «Corri ao espelho. Eu era a minha amante! Mas a inteligência era absolutamente a minha» (K4, 70).

²⁵ «E ela começou a perfumar pervertidamente o sexo numa delícia de segredos que me condicionavam lucidamente a minha inteligência no sexo dela. A Natureza não era mais do que o cérebro explodia pra todos os lados. Oh! puff!! como Eu odeio a humanidade que se exprime!» (K4, 71).

²⁶ «Fui Eu, portanto, o poeta José de Almada-Negreiros quem [...]» (K4, 73).

signaliserer at selv om den midtre seksjonen kommer forut for det manifeste jegets tilblivelse, så *fortsetter* den å prege jeget også etter eksplosjonen.

Det manifeste jeget blir altså konstituert samtidig som den forutgående teksten får karakter av å være jegets *litterære* ubevissthet. Ordbruken må her ikke tas som et signal om noen «psykoanalytisk lesning». Poenget er ikke å omgjøre «fiction into biography», slik psykoanalytiske lesninger ofte kan sies å gjøre (Ranci re 2009: 55). Det er tvert imot snakk om å påpeke og undersøke en litterær konstruksjon av subjektivitet som, til tross for at den bærer navnet José de Almada-Negreiros, ikke sammenfaller med denne personens biografi. Det dreier seg om et *litterært* jeg, noe henvisningen til sjanger i betegnelsen «det *manifeste* jeget» er ment å registrere. Dette jeget kan betraktes som en spesifikk variant av den «jegets fiksjon» [a fic o do eu] Silva har fremhevet i Almadas forfatterskap generelt (1994: 14).

Et montert jeg med en skjult narrativ ladning

Silvestre har hevdet at Almadas kroppsframstilling i *K4* ikke makter «  gjenskape harmonien til et Hele» og slik sett vitner om «individuasjonens umulige triumf» (1998: 404-5). Siden det  lso dreier seg om et litterært jeg, er det nærliggende å assosiere fraværet av helhetlig harmoni til et bestemt litterært konstruksjonsprinsipp, nemlig montasje. Adornos definisjon av montasje kan beskrive det manifeste jeget: «Negasjon av syntese blir til gestaltningsprinsipp» (1998: 272). Videre synes jeg at Silvestre underbetoner forløpet i *K4*, som faktisk ender med det manifeste jegets triumferende individuasjon. Individuasjonen sammenfaller imidlertid med fortrenghen av montasjen. Montasjen er ikke «manifest» i manifestdelen av *K4*.

Også fortellingen er her ut av syne. Eksplosjonen markerer nemlig en overgang fra verbformene Benveniste assosierte med «historie» til diskursive tider (fra «var ikke bedre» til «som Jeg hater»). Det etableres en slående inversjon i *K4*s temporale koordinater: Tekstens begynnelse viser seg like utilgjengelig for det manifeste jeget som tekstens avslutning viste seg å være for f ljetongens forteller. Mellom føljetongdelen og manifestdelen sørger narrative selvmotsigelser for at den midtre delen fremstår som mer eller mindre tidløs. Eksplosjonen *temporaliserer* derimot jeget, noe som ikke minst blir tydeliggjort gjennom kontrasten til den midtre delens tidløshet. I tråd med dette har Silvestre hevdet at jegets «rigorøse ahistoriske fenomenologi er *selve* historien i *K4*» (1998: 404). *K4* forteller  lso historien om det manifeste jegets tilblivelse som en utidig skapning, med en slags forrykt tilstedeværelse i nået.

Det jeg forstår som *K4*s «nå» er *ikke* identisk med det Sapega kaller «nedskrivningens øyeblikk» (ståstedet til en etterstilt narrasjonsinstans). Mot slutten av teksten, hevder hun, har «fortelleren» gått inn «en blindvei som man bare kan rygge ut fra». Slik jeg ser det gir det

imidlertid liten mening å fortsette å snakke om «forteller» her. Det manifeste jeget forteller ikke, men proklamerer i diskursiv modus. *K4*s narrative moment er fortrent av det manifeste jeget, men er som sådan en del av måten dette jeget sier nå på. Det manifeste jeget har en skjult narrativ ladning, om jeg kan si det slik.

Ifølge Sapega ender *K4* på grensen til stillhet, der geniets hemmelighet er «umulig å kommunisere». Etter *K4* er eneste mulighet derfor «å finne en ny måte å uttrykke seg på» (1992: 75-7). Tatt i betraktning at *K4* ender i det manifeste jegets høylydte og kommunikative utrop, er dette er en ytterst lite tilfredsstillende konklusjon. Ettersom Sapega ser bort fra manifestene, overser hun at *K4* forteller historien om det manifeste jeget, som snarere enn å rygge ut av en litterær blindgate, skulle intervensere i offentligheten noen måneder senere med et svært høylydt «Futuristisk ultimatum til det tjuende århundres portugisiske generasjoner».

3.3 Ultimatum

Fra det manifeste jegets opprinnelse, går jeg nå over til dette jegets «siste ord», i dobbel forstand. To-tre års tiltagende beskjeftigelse med manifestsjangeren endte nemlig både for Almada og Pessoa i 1917 med publiseringen av tekster som bærer betegnelsen «ultimatum», som gjerne betegner en parts «siste ord» i en konfliktsituasjon. I portugisisk sammenheng gir «ultimatum» svært spesifikke assosiasjoner. Den 11. januar 1890 utstedte nemlig den britiske statsministeren et ultimatum der han beordret tilbaketrekning av portugisiske styrker fra visse landområder i Afrika. Om ikke oppfordringen ble tatt til følge, skulle sanksjoner iverksettes umiddelbart. Rykter om bevæpnede skip på vei mot Lisboa økte dessuten presset på portugisiske styresmakter til å gi etter (Howes 2007: 153-4). Som Eduardo Lourenço har påpekt, ble ultimatumet stående som et skandaløst uttrykk både for «den europeiske imperialismens motsigelser» og for Portugals geopolitiske avhengighet (1992: 25). For meg er det interessant at «ultimatum» dessuten fikk karakter av å være en slags litterær sjangerbetegnelse i Portugal. Med henvisning til sirkulasjonen av anonymt forfattede manifeste som oppfordret det portugisiske folk til å trekke våpen mot den britiske overmakten, har Luciana Stegagno Picchio beskrevet en «folkelig forvandling» [transfiguration populaire] av ultimatumet i kjølvannet av den diplomatiske krisen i 1890 (1982: 324). Slik sett tangerer det portugisiske ultimatumet utviklingstrekk i manifestsjangerens historie. Jeg tenker på hvordan «manifest» på 1600-tallet betegnet krigserklæringer og offentlige proklamasjoner fra politiske ledere, før revolusjonære grupperinger tilegnet seg betegnelsen «manifest» i folkets navn (Hjartarson 2007: 174). Endelig tok futuristene det politiske manifestet i bruk for sine egne formål. Disse tre trinnene

gjenfinner vi altså i det portugisiske ultimatumets historie, som slik sett rekapitulerer manifestets historie på under 30 år og gir det en spesifikt nasjonal legering.

Futuristisk ultimatum

Almada fremførte «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX» på Teatro República den 14. april 1917. Ultimatumet innledet «1a conferência futurista» (Første futuristiske forelesning), som også besto av hans egne oversettelser av Valentine de Saint-Points «Manifeste futuriste de la luxure» (1912) og Marinettis «Le music-hall» (1913). I november ble de tre manifestene publisert i *Portugal futurista*, introdusert av et «Comptendu», der Almada beskrev at «salen, vant som den var til forelesninger av utelukkende litterær og pedantisk karakter, ble tydelig sjokkert av mine påstanders virilitet».²⁷ Dels skilte ultimatumet seg fra det «utelukkende litterære» gjennom sin politiske henvendelse. Ifølge Almada var det både monarkistiske og republikanske politikere til stede, som vekselvis bifalt eller tok avstand fra hans «futuristiske erklæringer» [afirmações futuristas] med mumlende «parlamentering» [parlamentar] eller «gapskratt» [gargalhada] (PF, 35).²⁸ Silvestre har dessuten bemerket at Almada angrep ideen om interesseløs kontemplasjon med en høyst interessert «pornografisk modus». Ifølge Silvestre er det likhetstrekk mellom det futuristiske foredraget og det han betrakter som «selve den seksuelle scenen» hos Almada, nemlig parringen av to hester i fortellingen «Saltimbancos» (PF, 15-19). Den dyriske parringen som assisteres av applauderende og usømmelige soldater, sammenlignes med altså Almadas oppvisning foran publikum på Teatro República (Silvestre 1998: 405-7).

I et leserbrev uken etter foredraget omtalte Almada seansen som «teoretisk» og annonserte forestillinger av «praktisk» futurisme (Simões 1970: 436). «Ultimatum futurista» har imidlertid liten interesse som en rent teoretisk forløper til kunstnerisk eller politisk praksis. Det dreier seg ikke om det Marinetti kalte for et «teknisk manifest». Jeg vil snarere si at Almada med «Ultimatum futurista» realiserer det manifeste jegets litterære liv. Heri ligger manifestets *egen* praktiske futurisme, som kan betraktes som løsningen på et spørsmål stilt i *K4*: «Hvorfor må vi bekrefte uttrykkets begrensning gjennom å forsøke å arkivere livet litterært? Det er å foretrekke å leve det, forsterke det underveis, ikke for å oppnå kunstnerisk

²⁷ «a plateia costumada a conferências exclusivamente literárias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade das minhas afirmações» (PF, 35).

²⁸ Når det gjelder «Ultimatum futurista», henviser jeg til faksimileutgaven av *Portugal futurista*, men har modernisert ortografien i tråd med nyere utgaver.

utbredelse, men det enestående øyeblikkets intensitet».²⁹ Ideen om å *leve litterært* snarere enn å arkivere livet, kan sies å svare til mobiliseringen av livet mot historien i futurismens navn. Det er i denne forstand jeg forstår Almadas beskrivelse av foredraget som «et uttrykk for det moderne livs intensitet, uten tvil den av alle åpenbaringer som er fjernest fra Portugal».³⁰

Det er verdt å gjengi åpningen av ultimatumet i et visst omfang:

Jeg tilhører ikke noen revolusjonær generasjon. Jeg tilhører en konstruktiv generasjon.

Jeg er en portugisisk poet som elsker sitt fedreland. Jeg besitter mitt yrkes idolatri og jeg er den verdig. Jeg bestemmer med min eksistens den nåtidige betydningen av ordet poet med privilegiets fulle intensitet.

Jeg er 22 år fulle av helse og intelligens.

Jeg er det bevisste resultat av min egen erfaring: erfaringen til den som fødtes komplett og dro nytte av alle atavismenes fordeler. Erfaringen og bråmodenheten til min overstrømmende organisme. Erfaringen til den som har levd den fulle intensiteten til alle sitt livs øyeblikk. Erfaringen til den som gjennom å følge den sensasjonelle utviklingen til sin egen personlighet deduserer den komplette manns [evt. menneskes] apoteose.

Jeg er den som lar seg henrive av sin egen personlighet og mener derfor at jeg som portugiser har rett til å kreve et fedreland som er meg verdig. Det vil si: jeg er portugiser og vil derfor at Portugal skal være mitt fedreland.³¹

I motsetning til i Loys manifest, er Almadas førstepersonspronomener alt annet enn unnselige. Den anaforiske rekken av «Jeg ...» [Eu ...] er ekstra påfallende ettersom det på portugisisk er vanlig å underforstå subjektet. Ordet «eu» har altså en fremhevende funksjon i seg selv, og denne forsterkes av gjentakelsene. Slik fremmanes et jeg, som det ikke er vanskelig å identifisere som det manifeste jeget fra *K4*. Dette jeget er angivelig «det bevisste resultat» av sin egen erfaring, gjennom hvilken det «fødtes komplett». I denne forstand

²⁹ «Pra que havemos de comprovar o restrito da expressão em tentar literariamente arquivar a vida? É preferível vivê-la, realçá-la no decorrer, não pla necessidade da divulgação artística mas pla intensidade do momento único» (*K4*, 69).

³⁰ «a expressão da intensidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal» (*PF*, 35)

³¹ «Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva. / Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado actual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio. / Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência. / Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência: a experiência do que nasceu completo e aproveitou todas as vantagens dos atavismos. A experiência e a precocidade do meu organismo transbordante. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade deduz a apoteose do homem completo. / Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade, e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça. Isto quer dizer: eu sou português e quero portanto que Portugal seja a minha pátria» (*PF*, 36).

fremstår det som figuren for «fødselen av et nytt fedreland som er fullstendig portugisisk og fullstendig nåværende og fullstendig forsaker alle de forutgående epoker».³²

Silvestre har presist bemerket at Almadas manifeste karakteriseres av kombinasjonen av en glemselens og en fyldens retorikk, der absolutt glemsel er betingelsen for at jeget «fødes som voksen og komplett». Han trekker frem setningen «Jeg er 22 år fulle av helse og intelligens», som selve kulminasjonen av fyldens retorikk (1990: 124, 136). Silvestre bemerker imidlertid ikke at ljuger på alderen. Da han fremførte ultimatumet 14. april 1917, hadde han nemlig fylt 24 år nøyaktig én uke tidligere. Sensasjonelt nok har denne «løgnen» blitt skrevet inn litteraturhistorien som et biografisk faktum, der den har forårsaket utallige «følgefeil» helt frem til i dag.³³ Løgnen tjener til å skyve Almadas egentlige fødselsdag ut av det manifeste jegets livsløp. I den grad Almadas fødsel er metaforisk, er det altså en metafor som fullstendig fortrenger sin bokstavelige betydning. Den aktuelle setningen er altså ikke bare kulminasjonen av fyldens retorikk (slik Silvestre påpekte), men selve stedet der artikulasjonen av både fylden og glemselens retorikk får sitt mest fortettede uttrykk. «22 år» markerer slik en unnselig litterær forskyvning av jeget. Almadas biografi er ikke identisk med det manifeste jegets historie.

Eksplisiv ontologi. En fordring om samtidighet

«Det er nødvendig å ha en nøyaktig bevissthet om Samtiden»,³⁴ lyder et av ultimatumets mange imperativer. Som tekstens lengste avsnitt gjør klart, er denne samtiden en krigstid:

Krigen intensiverer instinktene og viljene og får Geniet, til forskjell fra de ukomplete, til å rope. Det er i krigen at kvalitetene vekkes og de privilegerte overgår seg selv. Det er gjennom volden i livets slag og nasjonenes slag at man mister frykten for fare og frykten for døden som vi ved en feiltagelse har blitt innlemmet i. Det individuelle livet, selv livet til Geniet, er ikke så viktig som de gamle hevder; de er mer eller mindre lysende øyeblikk i menneskehetens liv. *Enhver som kjenner til farens sublime øyeblikk besitter en nøyaktig forståelse av den komplette skapning og deltar i den universelle emansipasjon fordi han intensiverer sine mest robuste*

³² «[...] o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes» (PF, 36).

³³ J. G. Simões regnet seg slik frem til at Almada var 21 år i 1916 (1970: 424), mens Picchio kom frem til at han var 20 år i 1915 (1982: 312). Jerónimo Pizarro gjentok nylig følgefeilen (SI, 15). Det er ingen grunn til å tro at «22 år» var en trykkfeil. En tekst fra 1935 bekrefter tvert imot at det dreier seg om et bevisst grep fra Almadas side. En viss Dutra Faria hadde beskyldt den forhenværende futuristen Almada for å ha blitt gammel. I sitt tilsvarende bemerket Almada at «Anti-Dantas» ble skrevet i 1915 da han var «nøyaktig tjue år». Denne «nøyaktigheten» er altså ikke biografisk, men stemmer med alderen oppgitt i ultimatumet. Jeg tror det er rett å koble forskyvningen spesifikt til det *manifeste* jeget. Almada knyttet alderen «nøyaktig tjue år» eksplisitt til manifestsjangeren og påpekte at han «med årene» i stadig større grad unngikk sjangeren (1993: 132-3). I andre sammenhenger henviser han dessuten til sin reelle fødselsdag, jf. «O Modernismo» fra 1926 (MC, 144).

³⁴ «É preciso ter a consciência exacta da Actualidade», (PF, 38).

kvaliteter i eksplosjonens imminens. Og for vår nåtidige sensibilitet eksisterer ikke det som ikke er eksplosjon. Det er faktisk absolutt nødvendig å forlenge dette øyeblikkets fare til det varer intenst hele livet. Enhver som fjerner seg fra denne forståelsen kan ikke leve i sin tid: han er en rest av utviskede århundrer, ubrukkelig atavisme, og har i beste fall interesse gjennom å representere minnet om to individers dyriske nødvendighet og ... nok. (min kursiv)³⁵

Her framstår det paradoksalt nok som om geniet kompletteres gjennom eksplosjon. Dette vekker umiddelbart assosiasjoner til eksplosjonen i *K4*, selve tilblivelsen av det manifeste jeget som en inkarnasjon av fyldens og glemselens retorikk. Mens det manifeste jeget i *K4* ble til gjennom en eksplosjon, fremstår også dets nært forestående fremtid her som eksplosiv («eksplosjonens imminens»). I det hele tatt: «Og for vår nåtidige sensibilitet eksisterer ikke det som ikke er eksplosjon».

Avsnittet gjentar dessuten fortregningen av biologisk fødsel. Den som ikke «lever i tiden» er ikke annet enn et minne «om to individers dyriske nødvendighet og ... nok». Ellipsen markerer at dette minnet så å si viskes ut. Det komplette vesen er tilsynelatende ren samtid, en utelukkende «nåtidig sensibilitet» som ikke kan erindre noe forutgående. Parallelt med utviskingen av fødsel, forminskes dødens betydning. Den enkeltes livsløp mister i tråd med dette karakteren av å være en betydningsfull helhet med begynnelse, midte og slutt (som en fortelling). I stedet får livstiden en punktuell karakter, som «mer eller mindre lysende øyeblikk». Livets narrative horisont erstattes av eksplosive øyeblikk der jeget spres (sprenges) og samles (kompletteres) på en og samme tid. Ifølge Almada er det nødvendig «å forlenge dette øyeblikkets fare til det varer intenst hele livet», men det er ikke godt å si hva varighet skulle bety i denne sammenhengen. Livet forstått som eksplosivt øyeblikk tenderer mot å avvikle enhver kontinuitet. Den relevante temporale modusen her er snarere gjentakelse. Interessant nok er nettopp gjentakelse manifestets strukturerende prinsipp. Foruten at anaforen er den dominante figuren i teksten, forekommer det også andre former for gjentakelse og seriell strukturering (jf. de ti nummererte punktene som utgjør en tredjedel av manifestet). Hver eneste «futuristiske erklæring» fremstår som et intenst øyeblikk i en serie av

³⁵ «A guerra intensifica os instintos e as vontades e faz gritar o Génio plo contraste dos incompletos. É na guerra que se acordam as qualidades e que os privilegiados se ultrapassam. É na violência das batalhas da vida e das batalhas das nações que se perde o medo do perigo e o medo da morte em que fomos erradamente iniciados. A vida pessoal, mesmo até a própria vida do Génio, não têm a importância que lhe dão os velhos; são instantes mais ou menos luminosos da vida da humanidade. Todo aquele que conhece o momento sublime do perigo tem a concepção exacta do ser completo e colabora na emancipação universal porque intensifica todas as suas mais robustas qualidades na iminência da explosão. E na nossa sensibilidade actual tudo o que não for explosão não existe. É mesmo absolutamente necessário prolongar esse momento de perigo até durar intensamente a própria vida. Todo aquele que se isolar desta noção não pode logicamente viver a sua época: é um resto de séculos apagados, atavismo inútil, e no seu máximo de interesse representa quando muito a memória de uma necessidade animal de dois indivíduos e ... basta» (*PF*, 36).

gjentagelser. Dette framstår som et sentralt aspekt ved ultimatumets tidspoetikk, dets «uttrykk for det moderne livs intensitet».

Hva er relasjonen mellom denne øyeblikkeligheten og fremtidigheten som er implisitt i ultimatumets utallige imperativer? Store deler av teksten handler om nasjonale politiske spørsmål. I et slags klimaks mot slutten av manifestet gjentas det hele tre ganger at «det er nødvendig å skape det tjuende århundres portugisiske fedreland». For å oppnå dette, heter det, «trengs verken formler eller teorier; det finnes bare ett påtrengende påbud: Hvis dere er menn, vær Menn, hvis dere er kvinner, vær Kvinner av deres egen tid».³⁶ Her koker ultimatumets imperativer altså ned til denne ene fordringen om å være samtidig. Dette er dypest sett ultimatumets fordring. Som i «Anti-Dantas», er den relevante kollektive størrelsen «generasjonen» snarere enn «futurisme» (foruten i «Compte-rendu», forekommer ordet «futuristisk» bare i tittelen). I tråd med at «det tjuende århundre» som sagt er Almadas navn på det moderne i *kvalitativ* forstand, vil jeg si at ultimatumets mottaker, «det tjuende århundres portugisiske generasjoner», så å si genereres gjennom ultimatumets henvendelse. Det futuristiske ultimatumet er slik sett et forsøk på å etablere en grunnleggende samtidighet mellom Almada og publikum.

Gjennom ultimatumets direkte henvendelse trekker Almada publikum inn i «det moderne liv» (i alle fall så lenge ultimatumet varer). Almadas «futuristiske øyeblikk» er en oppvisning i samtidighet. I motsetning til i Loys «Feminist manifesto», realiseres ultimatumets fordring i en viss forstand gjennom denne oppvisningen. Likevel er det ikke slik at ultimatumet realiserer sine egne imperativer, slik jeg hevdet var tilfelle i «Aphorisms on futurism». Ultimatumets fordring er i en helt annen grad avhengig av publikum. Det er selve henvendelsen til publikum, fordringen om å delta i en intens samtidighet, som er det springende punkt i ultimatumets praktiske futurisme.

Ambivalens på hatets scene. Tvetydig ultimatum

Jeg oppfatter denne fordringen om samtidighet som mer primær enn fordringen om å gå i krigen, som på sett og vis fremstår som en versjon av fordringen om samtidighet: «Ved fronten er hele Europa konsentrert, og følgelig hele den nåværende Sivilisasjon».³⁷ Jeg vil faktisk hevde at ultimatumets scene selv fremstår som en slags samtidighetens «frontlinje». I «Compte-rendu» redegjorde Almada for at salen i henhold til «den futuristiske orientering»

³⁶ «[...] é preciso criar a pátria portuguesa do século XX. / Para criar a pátria portuguesa do século XX não são necessárias fórmulas nem teorias; existe apenas uma imposição urgente: Se sois homena sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época» (PF, 38).

³⁷ «No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual» (PF, 36).

[orientação futurista] hadde blitt gitt tillatelse til å avbryte foredragsholderen (*PF*, 35). Han fremhevet altså det performance-teoretikeren Erika Fischer-Lichte kaller «feedback-loop», det vil si den gjensidige påvirkningen mellom aktører og publikum i performative kunstformer (i vid forstand). Vi har sett at den komplette mann kompletteres «gjennom volden i livets slag og nasjonenes slag». Disse finner ikke bare sin historiske referent i verdenskrigen. Slik jeg ser det, etablerer Almada nemlig teateret som en slik slagscene, hvor det manifeste jeget blir komplett gjennom strid. Fischer-Lichte er særlig opptatt av hvordan nyere performativ kunst, ved å fremheve feedback-loopen, angivelig negerer forestillingen om et autonomt subjekt, ettersom aktør og publikum inngår i en gjensidig bestemmende prosess (2008: 164). Ifølge Almadas «compte-rendu» er effekten den motsatte i hans tilfelle. Publikums protester var «øyensynlig virkningsløse til alt annet enn å fremvise inkompetansen til de som fremmet dem».³⁸ Samtidig er det åpenbart at situasjonen *også fremviser* Almadas styrke som den komplette mann. Det manifeste jeget kompletteres gjennom konfrontasjonen med publikum.

Ved å låne tittelen på et av Almadas dikt, vil jeg si at det manifeste jeget fremtrer på en *hatets scene*.³⁹ Portugal er svakt fordi portugiserne mangler hat:

... og en rase uten hat er en avvirlisert rase fordi hatet er den mest menneskelige av alle følelser og samtidig en konsekvens av viljens herredømme, og derfor en bevisst dyd. Hatet er et resultat av overbevisning og uten overbevisning finnes det ingen kraft. Overbevisning, i den mest fullkomne forstand, er den bevisste og forsettlige grensen til den som besitter en fornuft. Bortenfor denne grensen finnes fienden, det vil si, den som besitter en annen fornuft.⁴⁰

Det manifeste jeget er hatefullt i denne forstand (husk at det første det manifeste jeget sier i *K4* er: «Å! puff!! som Jeg hater [odeio] menneskeheten som uttrykker seg!)). Det tydelige grenser utad («Bortenfor denne grensen finnes fienden») på hatets scene. I denne sammenheng vil jeg trekke frem fotografiet som inngår i presentasjonen av den futuristiske forelesningen i *Portugal futurista* (figur 3). Her er Almada avbildet i en heldekkende overall som lar ham fremstå som et sømløst hele. Slik fremstår han virkelig som den komplette mannen han hevder å være. Ettersom fotografiet er beskåret langs kroppen hans, fremstår han dessuten som uavhengig av omgivelsene.

³⁸ «Tendo sido concedido à plateia, segundo a orientação futurista, interromper o conferente, todas as contradições foram visivelmente ineficazes a não ser no que dizia respeito à incompetência dos contraditores» (*PF*, 35).

³⁹ For en utmerket fremstilling av «Cena do ódio» (Hatets scene), se Silva (1994: 136-88).

⁴⁰ «- porque Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça desvirlizada porque sendo sendo ódio o mais humano dos sentimento é ao mesmo tempo uma consequência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente. O ódio é um resultado da fé e sem fé não há força. A fé, no seu grande significado, é o limite consciente e premeditado daquele que dispõe duma razão. Fora desse limite existe o inimigo, isto é, aquele que dispõe de outra razão» (*PF*, 37).

Den sømløse utrustningen står i kontrast til montasjen, som jeg i lesningen av *K4* hevdet var det manifeste jegets konstruksjonsprinsipp. Vi kan tenke oss at overallen nettopp er der for å skjule bristene i et fragmentert jeg. Eller – ettersom den sømløse mannskroppen kan sies å ligne på et prosjektil – at bildet viser det manifeste jeget i «eksplosjonens imminens», forut for en eksplosjon som for alvor vil «demontere» jeget. Uansett er det, i «Ultimatum futurista», en påfallende spenning mellom samling (den komplette skapning) og spredning (eksplosjon).⁴¹ Det manifeste jeget fremstår slik sett som grunnleggende ambivalent.⁴² Konstallasjonen med *K4* innbyr leseren til å relatere ultimatumets postulering av ytre fiender til den midtre delen av *K4*, med sine «fiendtlige ideer som hver og en for seg ønsket å være den viktigste». På tross av avgrensningen mellom jeget og fienden som «den som besitter en annen fornuft», fremstår det manifeste jeget slik sett som preget av en indre konflikt mellom «fiendtlige ideer». I klar kontrast til britenes ultimatum fra 1890 fremstår grensesettingen som usikker i Almadas ultimatum.

Et ultimatum kjennetegnes av et budskap i klarspråk. Irene Ramalho Santos har imidlertid påpekt en interessant tvetydighet i selve ordet «ultimatum» på portugisisk. I sin lesning av Pessoa's «Ultimatum» påpeker hun at det er mulig å høre «mato» («jeg dreper») og til og med «mato-me» («jeg dreper meg») i den portugisiske uttalen av ordet (2002: 136).⁴³ Tvetydigheten i selve ordet kan sies å svare til ideen om et tvetydig ultimatum. Ultimatumets første avsnitt er eksemplarisk for måten Almada etablerer skarpskårne distinksjoner på: «Jeg tilhører ikke noen revolusjonær generasjon. Jeg tilhører en konstruktiv generasjon».⁴⁴ Picchio har i tråd med dette hevdet at man i teksten «trouve l'esprit de construction qui marque les avant-gardes constructives en opposition aux avant-gardes destructives» (1982: 325). Dette er imidlertid i for stor grad å ta manifestets klarspråk for pålydende. Etter mitt skjønn representerer nemlig det manifeste jegets ambivalens en tvetydighet som gjør tekstens distinksjoner usikre. Ikke minst undergraves generasjonens konstruktivitet av det manifeste jegets selvdestruktivitet, ønsket om å sprenges (jf. «mato-me»).

⁴¹ Lesningen min har berøringspunkter med Fosters lesning av Marinetti, der han i et psykoanalytisk register påpeker en spenning mellom binding (Bindung) og forløsning (Entbindung) hos Marinetti (2004: 115-18).

⁴² Montasjens «negasjon av syntese» kan sies å gjenoppstå i *K4*s manifestdel som det manifeste jegets ønske om å dele seg opp: «Jeg vil vekke hjernene til neglene mine, hjernen til mine gester. Jeg vil frigjøre alle mine porers hjerner så de blir uavhengige av min intelligens' hjerne» [Eu quero fazer despertar os cérebros das minhas unhas, o cérebro dos meus gestos. Eu quero emancipar todos os cérebros dos meus poros pra independentes do cérebro da minha inteligência] (*K4*, 72). Dette ønsket har gjenklang av omslaget der hjernen «eksploderer til alle kanter».

⁴³ I dagens portugisisk er korrekt skrivemåte «ultimato», som uttales /uiti'matu/. «Mato-me» ['matu-m(E)] forutsetter latinisert uttale av skrivemåten «ultimatum» [uiti'matum].

⁴⁴ Det er grunn til å påpeke at «revolusjonær» her ikke henviser til den russiske revolusjonen (7. november 1917), men først og fremst til styrtingen av det portugisiske monarkiet 5. oktober 1910.

Slik tvetydighet eller ambivalens har ikke minst implikasjoner for Almadas diagnose av Portugal. Almada fremmer et ideal om samling. Han kritiserer demokratiet fordi det splitter nasjonen i partier med motstridende interesser og tar til orde for språklig samling og sentralisering i storbyene (*PF*, 38). Ordet «pátria» (fedreland) defineres som «balansen mellom kommersielle, industrielle og kunstneriske interesser».⁴⁵ Det er imidlertid vanskelig å se for seg at Almadas eksplosive tilværelse kan balansere fedrelandet og samle nasjonen. Det som står igjen som ultimatumets strukturerende prinsipp er gjentakelsene, de intense øyeblikkene som hamres inn i publikum, som en «bevissthet om Samtiden».

Rehistoriserte futuristiske øyeblikk

I første kapittel trakk jeg frem Caws' påstand om at manifester ofte ikke annonserer annet enn seg selv: «LOOK! It says. NOW! HERE!» (Caws 2001: xx). Det manifeste jeget synes å inkarnere en slik selvrefererende fordring. Det er nærliggende å knytte dette til mobiliseringen av livet mot historien som Almada tok til orde for i futurismens navn. «Fysisk deltakelse» ble samme sted identifisert som et sentralt kriterium. Det manifeste jeget skaper nettopp et inntrykk av blott og bart fysisk nærvær (det manifeste, det som fremtrer) som mobiliseres mot historien temporalisert som tradisjon, som narrativ kontinuitet.

I tråd med dette er ikke Almadas «futuristiske påstander» [afirmações futuristas] (*PF*, 35) organisert narrativt, men serielt. De er gjennomgående diskursive snarere enn historiske (i Benvenistes forstand) og danner en serie av øyeblikk. Øyeblikkene kan sies å være *avhistoriserende* i den forstand at de truer muligheten for kollektiv sammenbinding av tidserfaringens tre dimensjoner. De kortslutter så å si livet og historiens narrative horisont. Ultimatumets temporalisering av historien prioriterer et nærmest punktuelt nå, uten noen form for kontinuitet med fortiden og med bare en vag og uspesifisert relasjon til fremtiden. Her er det imidlertid grunn til å minne om at det er et narrativt potensial i det manifeste jeget. Heller ikke skillet mellom liv og historie, diskurs og fortelling, er så skarpskåret som Almada hevder. Her er det virkelig på sin plass å snakke om en krise i relasjonen mellom diskurs og historie, ettersom den i det manifeste jeget tar form av en fortrenkning. Det manifeste jeget fremstår som gjennomgående diskursivt, men har en skjult narrativ ladning. Denne kan sies å danne grunnlaget for en paradoksalt *rehistorisering* av Almadas futuristiske øyeblikk.

Det sentrale her er «Compte-rendu», som kan sies å problematisere Fernando Cabral Martins' påstand om at Almadas manifester ganske enkelt «oppløser seg i samtiden» (1998:

⁴⁵ «Ex.: pátria hoje em dia quer dizer o equilibrio dos interesses comerciais, industriais e artisticos» (*PF*, 37).

308). Almadás presentasjon av «1a conferência futurista» i *Portugal futurista* inneholder «Compte-rendu», fotografiet og foredragets program. Programmet består i stor grad av informasjon som primært vedrører forhåndsannonseringen av forelesningen, som billettpris og tidspunkt. Denne informasjonen er sammenstilt med det *retrospektive* «Compte-rendu». De ulike temporale nivåene går over i hverandre. Tittelen «Compte-rendu» innleder faktisk programmet snarere enn rapporten. I kollisjonen mellom det prospektive og retrospektive «representeres» det futuristiske øyeblikket. Den engasjerte resepsjonen Almada beskriver retrospektivt i «Compte-rendu» kan slik sett sies å foreskrive en tilsvarende resepsjon av den trykte forelesningen.

Denne paradoksale historiseringen er ikke bare en aktualisering av ultimatumets fordring. «Compte-rendu», som er datert «mai 1917», slutter slik: «I det følgende kommer forelesningen min til å utlegge argumentene jeg presenterte på Teatro República lørdag 14. april 1917, datoen for den opprørende presentasjonen av Futurismen til det portugisiske folk». Denne datoen fordobles imidlertid av en annen. Selve ultimatumet er nemlig datert «desember 1917». Etersom *Portugal futurista* ble publisert i november fremstår det som om ultimatumet er en henvendelse fra fremtiden.⁴⁶ Dette problematiserer enhver likefrem oppfatning av ultimatumets tid, som ikke lar seg identifisere utelukkende med fremførelsens nå.

Ifølge Peter Bürger er et av den historiske avantgardens kjennetegn at den var rettet mot et kollektivt publikum snarere enn en individuell mottaker (1998: 87-8). Ina Blom har imidlertid kritisert de *temporale* koordinatene han gir den kollektive resepsjonsmåten. Ifølge henne avgrenser nemlig Bürger resepsjonens tid på en lite konstruktiv måte gjennom forestillingen om verkets «opprinnelige» og enhetlige kontekst, innenfor hvilket verken enten fungerer kritisk eller ikke. Mot dette hevder hun overbevisende at resepsjon kan forstås som kollektiv også temporalt sett, som en gjentakelse, mangfoldiggjøring og spredning av «the time of the avant-garde work itself» (1999: 16-7). Poenget har overføringsverdi fra Bloms spesifikke anliggende (neo-dada som resepsjon av dada) til andre praksiser som tilsynelatende «oppløser seg i samtiden». Presentasjonen av ultimatumet i *Portugal futurista* kan faktisk sies å signalisere en slik mangfoldiggjort resepsjonstid, ikke minst gjennom den fremtidige datoen. Ultimatumets nå, dets «futuristiske øyeblikk», er flerfoldig.

Slik sett er nået Almada artikulere i ultimatumet langt mer komplekst enn man skulle tro. Det er nærliggende å knytte dette til det manifeste jegets fortrenge narrative ladning. Det spilles ut en slags skjult dialektikk mellom diskurs og fortelling i det manifeste jeget. Jegets

⁴⁶ Bemerkelsesverdig nok nevner ikke Silva ultimatumet i sin liste over problematiske dateringer i Almadás forfatterskap (1994: 47-52). Hva kunne være mer problematisk enn en dato fra fremtiden?

diskursive nå har en skjult narrativ ladning som, for å låne en berømt formulering fra Walter Benjamin, kan «sprengre historiens kontinuum» (1991: 102) for slik å rekonfigurere den som åpen og uforutsigbar. Derav den paradoksale rehistoriseringen av ultimatums øyeblikk, som i den «offentlige tiden» registreres i den doble og dels fremtidige dateringen. Det manifeste jegets historiske fremtredelser er grunnleggende utidige.

Oppsummerende

Selv om Almada i «Ultimatum futurista» trekker frem Marinetti som et eksempel til etterfølgelse og henter en rekke elementer, troper, teknikker og ikke minst futuristmanifestet fra ham, så finnes det ikke noe som sånt som det manifeste jeget hos Marinetti. Det manifeste jeget er en høyst særpreget «futurismeeffekt», ikke en «blott og bar gjentakelse av Marinetti», slik en sentral kritiker har hevdet (Simões 1970: 432). Det er imidlertid ikke Marinetti som først og fremst har stått i veien for en adekvat forståelse av Almadas futurisme. For i Portugal var Pessoaas nærvær langt mer dominerende enn Marinettis. I Almadas tilfelle har jeg betont den futuristiske intervensjonens efemere – men like fullt temporalt komplekse – karakter, manifestsjangerens sentralitet, interaksjonen med publikum (feedback-loop), det politiske innholdet, samt den «pornografiske» (eller ekshibisjonistiske) modusen til det manifeste jegets oppvisning. Med bakgrunn i Pessoaas poetologiske refleksjoner er det grunn til å anta at han fant alt dette svært problematisk. Jeg har dessuten allerede påpekt at han følte seg truet av futurismens semantiske «smitte». Silvestre har påpekt at beslagleggingen av *Portugal futurista* fratok tidsskriftet muligheten til å virke i offentligheten: Uten mulighet til «å aktivere de perlukosjonære effektene som definerer avantgarden», havnet tidsskriftet ironisk nok «umiddelbart på museet» (2001: 166). I neste kapittel vil jeg vise hvordan Pessoa utnyttet denne situasjonen til sitt eget formål. En adekvat forståelse av Pessoaas tilnærming til futurismen krever slik jeg ser det et mer fininnstilt historisk blikk på portugisisk futurisme enn det Silvestre anlegger i den siterte bemerkningen, til tross for at han altså insisterer på å historisere resepsjonen av *Portugal futurista*. For det første vil jeg understreke at Almada med den futuristiske forelesningen faktisk lyktes i å intervensjonere i den portugisiske offentligheten. For det andre vil jeg hevde at det er nettopp denne intervensjonen, og da spesielt Almadas futuristiske ultimatum, som avstedkommer en reaksjon og et tilsvarende i Pessoaas «Ultimatum». Neste kapittel er viet til et forsøk på å forstå dette tilsvaret.

4. «O manifesto! What has happened to you?» Fernando Pessoa's futurisme

Ifølge Pessoa's biograf João Gaspar Simões var ikke Pessoa til stede da Almada presenterte sitt futuristiske ultimatum på Teatro República 14. april 1917. Det var imidlertid Álvaro de Campos, som angivelig reagerte med en nesten umerkelig latter (Simões 1970: 432). Campos er et av Pessoa's såkalte heteronymer. Til forskjell fra et pseudonym benevner et heteronym en form for alternativ dikterpersonlighet som, slik Simões spiller på, så å si lever sine egne liv.¹ Campos hadde allerede publisert et par bemerkelsesverdige oder i *Orpheu*:

Ó fazendas nas montras! ó manequins! ó últimos figurinos!
Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!
Olá grandes armazéns com várias secções!
Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem! (Pessoa 2002: 84)

O stoffer i vinduene! o utstillingsdukker! o siste moter!
O unyttige artikler som alle vil kjøpe!
Hei store varehus med flere avdelinger!
Hei elektriske skilt som kommer og er og forsvinner!

I denne passasjen fra «Ode Triunfal» (Triumfode, 1915) kan de elektriske skiltene «som kommer og er og forsvinner» leses som en figur for poesi i en moderne verden preget av stadig forandring. Legg dessuten merke til omslaget fra «ó» til «olá», en slags hverdagsliggjøring av poetisk invokasjon. Det var særlig orienteringen mot det historiske nået som gjorde at Mário de Sá-Carneiro i et berømt brev til Pessoa beskrev denne oden som «Futurismens mesterverk».² Campos var faktisk ikke fremmed for å betrakte seg selv som en effekt av futurismen: «Jeg var det eneste Store Resultat av Futurismen. Jeg var ikke et resultat av futurismen».³ Men hva slags effekt er det snakk om? Og med hvilket resultat?

Dette kapitlet er viet lesningen av «Ultimatum», Pessoa's eneste publiserte tilnærming til futuristmanifestet.⁴ Før jeg tar for meg selve teksten, må jeg gjøre noen sonderinger i den omfattende resepsjonen av forfatterskapet. Til tross for at «Ultimatum» er blitt beskrevet som

¹ Forståelsen av heteronymien er på mange måter det sentrale spørsmålet i Pessoa-resepsjonen. Jeg kan ikke gå inn på kompleksiteten i dette spørsmålet her. Se oppslagene «Heteronímia – história», «Heteronímia – poética» og «Heterónimo» i Martins (2008) for en konsis fremstilling av heteronomiens historie, poetikk og resepsjon. Flere sentrale kritikere har hevdet at også «Fernando Pessoa» bør betraktes som et heteronym. Jeg vil veksle mellom å henvise til Campos og Pessoa når det er snakk om tekster tilskrevet Campos. Når jeg snakker om Pessoa, vil det fremgå av sammenhengen om jeg snakker om den empiriske personen eller forfatternavnet.

² Brevet er datert 20. juni 1914 og er såvidt jeg vet det første uttrykket for ideen om at Campos er den definitive realiseringen av futurismen, til tross for at han avviker fra det Sá-Carneiro forsto som Marinettis lære (Sá-Carneiro 2001: 108-10). Pessoa vender en rekke ganger tilbake til denne ideen (se for eksempel *SI*, 60)

³ «Fui o unico Grande Resultado do Futurismo. Não fui um resultado do Futurismo» (*SI*, 233).

⁴ Som jeg kommer tilbake til, foreligger «Ultimatum» i en rekke utgivelser. Jeg henviser til faksimileutgaven av *Portugal futurista*, men har modernisert ortografien i tråd med nyere utgivelser. Når jeg siterer fra *SI* (fra den kritiske utgaven av Pessoa's verker), har jeg imidlertid valgt å sitere uten å aktualisere ortografien.

«et øyeblikk med fundamental betydning i det pessoanske verket som helhet» (Serrão 1981: 162), har teksten med et par viktige unntak ikke vært gjenstand for inngående lesning.⁵ Dette paradokset er særlig tydelig i hovedverket til Pessoaas kanskje viktigste leser. I *Fernando Pessoa revisitado* (1973) hevdet Eduardo Lourenço at «Ultimatum» markerer intet mindre enn et «kulminasjonens øyeblikk» [momento culminante] i Pessoaas forfatterskap (1981: 145). I lys av dette er det påfallende at han ikke studerte teksten nærmere. Det er fristende å lese misforholdet som et uttrykk for at «Ultimatum» har vært en uhåndterlig tekst for Pessoaforskningen. Pessoaas ambivalente forhold til futurismen kan her være en viktig faktor. Da Lourenço fem år senere gjentok påstanden om «Ultimatum»s sentralitet, benyttet han ikke anledningen til å presentere noen lesning. Han var imidlertid nøye med å fastslå at Almadas «Ultimatum futurista» var «den absolutte antitese» til Campos' «Ultimatum» (1992: 113-4). I henhold til denne forståelsen må det «kulminasjonens øyeblikk» som «Ultimatum» representerer, altså ikke forveksles med et «futuristisk øyeblikk».⁶

I presentasjonen av «Ultimatum» i den kritiske utgaven av Pessoaas verker, påpeker redaktøren Jerónimo Pizarro at teksten har en komplisert tilblivelseshistorie («Interseccionismo» og «Sensacionismo» er Pessoaas egne ismer):

Tittelen «Ultimatum» identifiserte først et interseksjonistisk manifest, som kanskje skulle innlede *Interseksjonistisk antologi*, som ble planlagt i 1914; senere et sensasjonistisk manifest, som skulle publiseres i *Orpheu*, som Den sensasjonistisk bevegelsens organ [...]; og til sist, manifestet som ble publisert i det eneste nummeret av *Portugal futurista*, ikke fordi det var futuristisk, men sikkert fordi det var den mest «futuristiske» teksten blant Pessoaas upubliserte materiale. (SI, 233)

Om tekstens tilblivelseshistorie er komplisert, så endte den ifølge Pizarros fremstilling med at Pessoa ganske enkelt valgte ut «Ultimatum» blant sine foreliggende tekster. Selve publiseringen i et futuristisk organ fremstår som et lite relevant faktum.

Heller enn å være opptatt av at «Ultimatum» er et manifest med en broket tilblivelseshistorie, er jeg opptatt av at det var et *broket manifest* Pessoa endte med å publisere i *Portugal Futurista*. Et springende punkt i lesningen av «Ultimatum» er nemlig tekstens helhet, dens problematiske *enhet*. I den anledning har tekstens fremste lesere forsøkt å «korrigere» det de oppfatter som en umotivert sammenstilling av to deler som ikke passer sammen. Silvestre er den som har gått lengst i å hevde at Pessoa hadde vært best tjent med å

⁵ De vesentligste leserne av «Ultimatum» er Picchio (1982), Silvestre (1990) og Santos (2003). Jeg gjør fortløpende rede for hvordan min lesning plasserer seg i forhold til deres.

⁶ Serrão har mer nyansert påpekt at «Ultimatum» kan betraktes som møtestedet mellom tre ulike linjer i Pessoaas forfatterskap, nemlig nietzscheanisme, futurisme og mystisk nasjonalisme (1981: 162).

utelate tekstens andre del (1990: 141-2). Sammen med koblingen til futurismen oppfatter jeg tekstens brokete karakter som hovedgrunnen til at teksten har fremstått som uhandgripelig for resepsjonen. På ulike måter har forskerne behandlet det faktum at Pessoa valgte å publisere «Ultimatum» i *denne* formen i *dette* tidsskriftet som tilfeldig, umotivert og lite relevant. Følgen er en manglende forståelse for hvordan Pessoa kan sies å ha intervenert i futurismen med å la «Ultimatum» publiseres i *Portugal futurista*, der den ble stående side om side med Almadas ultimatum.

Det er denne kjensgjerningen som gjør det mulig å lese «Ultimatum» som den ene halvdel av den portugisiske futurismens diptykon og mer generelt som Pessoas bidrag til det jeg kaller verdensfuturismen. For å rettferdiggjøre lesningen av teksten i denne studien, må jeg derfor sannsynliggjøre at publiseringen av «Ultimatum» i *Portugal futurista* (november 1917) ikke var noen tilfeldighet. Selv om det er hevet over tvil at Pessoa planla et ultimatum før Almada, bør ultimatumet som til slutt ble publisert i Campos' navn etter mitt skjønn betraktes som en reaksjon på Almadas futuristiske ultimatum. Det er på det rene at Pessoa ferdigstilte «Ultimatum» etter at Almada hadde fremført sitt den 14. april. Pizarro tidfester det mest fullstendige manuskriptet til «Ultimatum» som foreligger til «cirka mai 1917», altså rett etter Almadas futuristiske forelesning.⁷ Den som likevel er i tvil om at Campos' «Ultimatum» dels er Pessoas tilsvarende til Almadas ultimatum, bør ta i betraktning en dedikasjon som dukker opp midt i nevnte manuskript, der det heter: «J[osé] d'A[lmada]-N[egreiros], dette manifestet er Ditt» [J d'A-N, este manifesto e Seu] (SI, 567). Pizarros antydning om at Pessoa ganske enkelt plukket ut den «mest futuristiske» teksten blant sine foreliggende arbeider med tanke på publisering i *Portugal futurista*, er i lys av dette lite overbevisende. Det virker rimelig å hevde at *Portugal futurista* generelt, og Almadas «Ultimatum futurista» spesielt, utgjorde en et insentiv for Pessoa til å ferdigstille og publisere et eget ultimatum. Almadas manifeste jeg skapte både en anledning og en utfordring for Pessoa. Hans tilnærming til futurismen bør forstås i lys av dette og som alt annet enn en tilfeldighet.

Det betyr ikke at «Ultimatum» lar seg innlemme friksjonsfritt i futurismen. Mens Almadas ultimatum var uttalt futuristisk, avviste Campos alle de «med behov for å være ister

⁷ Én detalj viser at Pessoa arbeidet med manuskriptet langt ut på sommeren. Ved en anledning gjør Campos narr av forhenværende statsministere som ble gjeninnsatt under krigen «Briand-Dato-Boselli-brødsuppe [...], alle krigsbrødstatsmenn som stammer fra lenge før krigen!» [assorda Briand-Dato-Boselli [...], todos os estadistas pão-de-guerra, que datam de muito antes da guerra] (SI, 248, min kursiv). Eduardo Dato Iradier ble imidlertid først gjeninnsatt som spansk statsminister 11. juni. Den eneste dato som er oppgitt i den aktuelle notatboken er 5. juli (SI, 249). I et brev datert 11. juli 1917 nevner Pessoa at han jobber med «en Álvaro de Campos, som det fortsatt gjenstår å ferdigstille» (SI, 405). Det virker sannsynlig at det dreier seg om «Ultimatum».

av en hvilken som helst isme!».⁸ En annen påfallende forskjell dem imellom gjelder krigen, som Almada feiret fordi den gjorde folk fryktløse, mens Campos tvert imot erklærte: «Alle slåss på grunn av frykt for andre!».⁹ Kommentatorer påpeker gjerne slike forekomster av «Ultimatum»s lite futuristiske *innhold*, men tar for gitt at teksten er et manifest.¹⁰ Selv oppfatter jeg det som mer produktivt å undersøke hva Pessoa gjør med selve manifestformen.

Pessoas futuristøyeblikk

Blant studiens mottoer har jeg inkludert en løsrevet bemerkning fra Pessoa om at vi alle har «futuristiske øyeblikk, som for eksempel når vi snubler i en stein». Denne upubliserte kommentaren kan kontrasteres med en mer alvorstynget bemerkning, som tidligst stammer fra 1922: «For min egen del aksepterte jeg aldri futurismen, jeg sympatiserte aldri med futurismen, aldri – ikke en gang på spøk – skrev jeg noe som lignet futurisme».¹¹ Pessoa henviser her til sin litterære produksjon som helhet, ikke bare til tekster skrevet i hans eget navn. Den insisterende fornektelsen av enhver befatning med futurisme tilslører det faktum at Pessoa faktisk hadde nærmet seg futurismen. I forlengelsen av den første bemerkningen vil jeg si at han kommer *snublende nær* futuristmanifestet i sine futuristiske øyeblikk. Jeg liker denne bemerkningen til Pessoa, ikke bare fordi den bærer vitne om en mer avslappet holdning til futurisme, men også fordi det å snuble innebærer en viss mangel på kontroll. Interessant nok omtaler han et sted «Ode Triunfal» som «balansert futurisme» [futurismo equilibrado] (*SI*, 47). Men «Ultimatum» er, som vi skal se, tvert imot en noe ubalansert tekst. Pessoa er i ubalanse i sine futuristiske øyeblikk, om jeg kan si det sånn.

Publiseringen av «Ultimatum» i *Portugal futurista* lar seg lese som kulminasjonen av en vedvarende oppmerksomhet rettet mot manifestsjangeren fra Pessoas side i årene 1914-17. Allerede i 1914 dukker det i notater og brev opp utkast og henvisninger til tittelen «Ultimatum», som gjennomgående betegnes som et manifest (*SI*, 74, 181, 284, 286, 334). Han leser og gjør understrekinger i manifestene Wyndham Lewis publiserte i *Blast* (1914-15) (Ferrari 2008: 101) og i notater av ulik karakter dukker det opp henvisninger til egen og andres manifestproduksjon. Selv i de såkalte mediumistiske transkripsjonene Pessoa gjør i 1916-17, dukker manifestsjangeren opp: «Go now and work on the manifest» (2007a: 247). Det er sannsynlig at Pessoa her henviser til «Ultimatum». Det er pussig at Pessoa i stedet for

⁸ «Passai, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo!» (*PF*, 31).

⁹ «Todos combatem por medo dos outros!» (*PF*, 31-2).

¹⁰ Se for eksempel oppslagene «Futurismo saudosista» og «Ultimatum» i Martins (2008).

¹¹ «Por mim, nunca accetei o futurismo, nunca sympathizei com o futurismo, nunca – nem por blague – escrevi coisa que se parecesse com o futurismo» (*SI*, 90).

«manifesto» bruker den mindre vanlige formen «manifest», på denne måten «abandoning the 'o' of invocation». Den siste formuleringen låner jeg fra W.J.T. Mitchell, som (uten henvisning til Pessoa) har stilt et spørsmål jeg gjør til mitt eget i møte med «Ultimatum», et *påkallende* manifest: «O manifesto! What has happened to you?» (2007: 121).

Spenningen i «Ode Triunfal» mellom påkallelens «ó» og det hverdagslige «olá» får et langt mer uforsonlig preg i «Ultimatum», som lar seg lese både som en påkallelse og som en problematisering av poetisk kraft. Flyktigheten Campos feiret i «Ode Triunfal» synes dessuten mer problematisk i «Ultimatum», noe ikke minst en formulering som «det Nyes mugg» [bolor do Novo] peker på. Mens Campos i «Ode Triunfal» hilser «o siste moter», fremstår motens temporale logikk som et problem i «Ultimatum», der nye varer sies å være gått ut på dato *idet* de blir påtenkt.¹² Dette kompliserer måten «Ultimatum» sier «nå» på. Jeg leser teksten dels som en bestrebelse på å gi den «tilsynelatende mest efemere form for estetisk refleksjon» (Adornos beskrivelse av manifestet) varighet, på tross av måten det nye til enhver tid lar det nest nyeste fremstå som foreldet. Hvorvidt han lyktes i dette, eller om teksten slik Octavio Paz har hevdet, har mistet all interesse med tiden (1980: 13), er et åpent spørsmål. Et annet spørsmål som vil dukke opp er om «Ultimatum» dypest sett er et manifest.

Poesi eller prosa? Verk eller dokument?

For hva slags tekst er «Ultimatum»? I forordet til en utgivelse av Campos' poesi, gjengir Cleonice Berardinelli Pessoas plan for verket *Arco de Triunfo* (Triumfbue) fra 1917, som skulle samle Campos' poetiske produksjon. Her har Pessoa plassert «Ultimatum» mellom to av Campos' oder. Likevel unnlot Berardinelli å inkludere «Ultimatum» i utgivelsen sin, med den begrunnelse at hun «bare redigerte poesi» (Pessoa 1992: 5-16). I kommentarene til et utvalg av Pessoas estetiske refleksjoner påpeker Jorge de Sena at han unnlot å inkludere «Ultimatum» ettersom teksten «ligger nærmere Campos' dikt» (Pessoa 1962: 279). Begge utelot altså «Ultimatum», men med motsatte begrunnelser. Hvis vi ser bort fra faksimileutgaven av *Portugal futurista*, var «Ultimatum» derfor lenge primært tilgjengelig i et utvalg av Pessoas politiske skrifter (Pessoa 1980). Dels som en reaksjon på dette har Santos insistert på at «Ultimatum» faktisk bør leses som en av Campos' oder. Også Santos vakler imidlertid i sjangerbestemmelsen og omtaler «Ultimatum» vekselvis som «futurist poem», «poetic manifesto» og «metapoetic manifesto». Ett sted bruker hun til og med betegnelsen «poem/manifesto» (2003: 133, 124, 125, 126).

¹² «Passai, bolor do Novo, mercadoria em mau estado desde o cérebro de origem!» (PF, 31).

Interessant nok synes Pessoa selv å ha hatt problemer med å få grep om teksten. I en plan for en utgivelse som skulle ha samlet tekster av Alberto Caeiro, Ricardo Reis og Álvaro de Campos, er Campos' oder samlet under tittelen «Arco de Triunfo» (SI, 278). Den påfølgende seksjonen skulle inneholde tekster av teoretisk karakter under overskriften «Congresso» (Kongress). Her finner vi «Ultimatum». Etersom denne planen tidligst er fra 1928, synes Pessoa endelig å ha bestemt seg for at «Ultimatum» er et dokument snarere enn et verk, i tråd formuleringen jeg trakk frem i første kapittel: «Med 'dokumenter' forstår man ikke her de virkelige dokumentene, nemlig kunstverkene; man forstår snarere skriftene, med karakter av å være manifeste, som forsøkte å forklare, om ikke disse bevegelsene i sin helhet, så i det minste deres tendenser».¹³ Fullt så enkelt er det imidlertid ikke, for på det samme arket skisserte Pessoa en alternativ plan med samme struktur, men med en pil fra «Ultimatum» til odene i kapittel tre. Som for å understreke usikkerheten, markerer et spørsmålsteget ved siden av pilen at ikke engang Pessoa var i stand til å konkludere når det gjaldt hva slags tekst «Ultimatum» er.

Futuristmanifest?

Santos formulering «poem/manifesto» peker på en dobbelthet som kan reformuleres som dialektikken mellom autonomi og heteronomi, som jeg i første kapittel lokaliserte *innenfor* manifestsjangeren. Mens Loys «Aphorisms on futurism» og «Feminist manifesto» var tydelig dominert av henholdsvis autonome og heteronome momenter, fremstår «Ultimatum» som mer uavklart i dette henseende. Pessoas spørsmålsteget markerer denne usikkerheten: Hører «Ultimatum» til på «kongressen» som et dokument, eller blant odene som litterært verk? Fra perspektivet til en sterk autonomipoetikk som Pessoa åpner møtet med manifestsjangeren tilsynelatende for to alternativer: enten henviser tekstene til en status som supplementære (heteronome) dokumenter eller opphever tekstene til autonome verk. Selv ikke for Pessoa var denne avgrensningen like klar i praksis.

Det er ingen tvil om at Pessoa hadde en nokså negativ innstilling til futurismen, som han et sted beskriver som «pseudolitteratur» (SI, 378). Det er nærliggende å knytte dette til hans avvisning av ethvert eksternt kriterium for litteraturen, inkludert reduksjonen av litteratur

¹³ «Por 'documentos' não se entende aqui os verdadeiros documentos, que são as obras de arte; entende/m/-se os escritos, da natureza de manifestos, que tendiam a explicar, quando não esses varios movimentos conjunctos, pelo menos as suas tendencias» (SI, 214).

til den entydige formidlingen av litterært eller politisk innhold.¹⁴ Han tok avstand fra litterære praksiser som tenderte mot teori snarere enn kunst: «Futurismen er ikke kunst; det er en kunstteori».¹⁵ Endelig avfeide han umiddelbar interaksjon mellom forfatter og publikum (feedback-loop): «Aldri nedlate seg til å holde foredrag, slik at folk tror vi har oppfatninger, eller at vi stiger ned til publikum for å snakke med dem», skrev han et sted.¹⁶ Alt dette kan oppsummeres i ideen om at «Marinetti går ut av litteraturen».¹⁷

Med sitt futuristiske ultimatum fulgte Almada etter Marinetti, ut av litteraturen i Pessoaes forstand. Jeg vil hevde at Pessoaes reaksjon på dette ultimatumet lar seg forstå på to motstridende måter, henholdsvis som et forsøk på å bryte ned eller opphøye futuristmanifestet. Jeg vil lese publiseringen av teksten i *Portugal futurista* som et strategisk forsøk på bryte ned futuristmanifestet innenfra. Denne *imploderte* futurismen finner imidlertid en slags motsats i det jeg kaller for den *ultimate* futurisme, som snarere består i å realisere futuristmanifestet ettertrykkelig som litterært verk. I spennet mellom avvikling og realisering av futuristmanifestet er det kanskje ikke så rart om Pessoaes futurisme fremstår som noe ubalansert. Hvordan ser denne besynderlige teksten egentlig ut?

4.1 En triumferende poetisk utsigelse av det moderne (det historiske nået)

«Ultimatum» er med god margin den lengste teksten jeg leser i denne studien. Den kan deles opp i to omtrent like lange deler. Med «den første delen» henviser jeg til de seks første strofene, frem til og med utropet «MERDA!» [«faen», eller mer bokstavelig «møkk»]. Med «den andre delen» henviser jeg til den delen av teksten som har en mer resonnerende karakter, innledet med underoverskriften «Malthus' lov om Sensibilitet» [A Lei de Malthus da Sensibilidade] (*PF*, 32). I tillegg kommer en sjuende strofe, som markerer et retorisk vendepunkt mellom de to delene, samt en avsluttende seksjon som på flere måter tar opp igjen tråden fra den første delen. Jeg begynner med første del, som innledes slik:

Utkastelsesordre til Europas mandariner! Ut! / Ut med deg, Anatole France,
homeopatiske farmakopes Epikur, Jaurès-bendelorm fra l'Ancien Régime, Renan-

¹⁴ «Det finnes ikke noe utvendig kriterium for kunsten. Målet med kunst er ikke å være forståelig, for kunsten er ikke politisk eller umoralsk propaganda» [Não ha para a arte criterio exterior. O fim da arte não é ser comprehensivel, porque a arte não é propaganda politica ou immoral] (*SI*, 184).

¹⁵ «O futurismo não é arte; é uma theoria da arte [...]» (*SI*, 109).

¹⁶ «Não descer nunca a fazer conferencias, para que não julgue que temos opiniões, ou que descemos ao publico para fallar com elle» (*SI*, 503).

¹⁷ «Marinetti sahe da litteratura» (*SI*, 109).

Flaubert-salat servert i falskt 1600-talls servise! / Ut med deg, Maurice Barrès [...] / Ut med deg, sjelenes Bourget [...] / Ut med deg, handelsmann Kipling [...] / Ut! Ut!¹⁸

Rekken av ordrer til europeiske forfattere under tiltaleformen «tu» (du) er apostrofisk, altså vendt bort fra publikum.¹⁹ Til forskjell fra Almadas *manifeste* jeg, henvender Campos' *lyriske* jeg seg ikke direkte til publikum. Den første delen av «Ultimatum» er nemlig en oppvisning i apostrofe. Campos tiltaler og påkaller europeiske forfattere og politikere, en parade av personifiserte nasjoner, samt en lang rekke mer eller mindre spesifiserte «Høye herrer av Lilleputt-Europa».²⁰ Hvis Jonathan Culler har rett i at evnen til å tale apostrofisk etablerer talerens poetiske nærvær og stemme, kan man si at Campos «makes himself a poetic presence through an image of voice» (2001: 158). Som sådan ligner den første delen av «Ultimatum» i påfallende grad på Campos' oder.

Poetisk presens

I forlengelsen av Cullers bemerkning vil jeg si at apostrofene i «Ultimatum» bidrar til artikuleringen av det man kunne kalle *poetisk presens*. Betegnelsen må ikke forstås som noen grammatisk kategori (den første delen domineres av imperativer snarere enn presensformer), men er ment å beskrive den poetiske artikuleringen av et nå der poeten er nærværende. Som poetisk virkemiddel gjør apostrofer det fraværende nærværende i dette nået, på tross av reell distanse i tid eller rom. I «Ode Triunfal» artikulerer (synger!) Campos et slags fenomenologisk nå som potensielt rommer hele historien: «Jeg synger [Canto], og jeg synger nåtiden, og fortiden og fremtiden også, / For nåtiden er hele fortiden og hele fremtiden».²¹ Verbet «cantar» dekker på portugisisk både «syng» og «besyng». Jeg har oversatt med «syng» for å understreke at den poetiske presensen har en generativ, temporaliserende karakter. Snarere enn å gjengi et forløp i objektiv, kronologisk tid, synger Campos så å si frem et nå. Den poetiske presensen er altså *diskurs* snarere enn *historie* (i Benvenistes forstand).

I motsetningen til i Campos' oder påkaller apostrofene i «Ultimatum» kun historisk samtidige. Her synger Campos frem et *verdeshistorisk nå* i poetisk presens:

¹⁸ «Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora! / Fora tu, Anatole France, Epicuro de farmacopeia homeopática, tenia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em loiça do século dezassete, falsificada! / Fora tu, Maurice Barrès [...]! / Fora tu, Bourget das almas [...]! / Fora tu, mercadoria Kipling [...]! / Fora! Fora!» (PF, 30).

¹⁹ Jeg følger Waters i å begrense «the term 'apostrophe' to mean only address to unhearing entities» (2003: 3n5).

²⁰ «Desfile das nações para o meu Desprezo!», «Homens-altos de Lilliput-Europa» (PF, 30,31).

²¹ «Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, /Porque o presente é todo o passado e todo o futuro» (2002: 81).

Hvor er de gamle, styrkene, mennene, førerne, forsvarerne? / Dra på kirkegårdene, i dag er de bare navn på gravstøtter! / Nå er filosofi at Fouillé er død! / Nå er kunst at Rodin fortsatt er her! / Nå er litteratur at Barrès betyr noe! / Nå er kritikk [...] / Nå er politikk [...] / Nå er religion [...] / Nå er det krig [...].²²

Ifølge denne poetiske diskursen er det historiske nået karakterisert av mangel på levende relasjon med fortiden, som bare er «navn på gravstøtter». Fremfor alt er samtiden preget av verdenskrigen. Jeg vil betone hvordan historien i løpet av de sju anaforiske linjene innledet med ordet «agora» (nå) så å si synkroniseres med ytringens tid. Sammenfallet av et verdenshistorisk nå med tekstens poetiske presens gjør den historiske samtiden nærværende, slik at Campos fremstår som deltagende i samtiden. Mot fraværet av en levende relasjon mellom nåtid og fortid fremholder «Ultimatum» poetens levende nærvær.

Arrogant poetisk utkastelsesordre

Apostrofene trekker «alle dere som representerer Europa» [todos vós que representais a Europa] (*PF*, 31) inn i poetens aksjonsradius, men bare for å hive dem ut. Poetisk påkallelse og utkastelse er i «Ultimatum» to sider av samme sak. Campos eksellerer i fornærmende beskrivelser. Sammen med mengden av apostrofer, gir karakteristikkenes oppramsende (og oftest pleonastiske) karakter teksten preg av det Leo Spitzer kalte «kaotisk oppramsning» (jf. Picchio 1992: 327). En av Spitzers bemerkninger er velegnet til å beskrive den første delen av «Ultimatum»: «For å etablere en kunstig orden blant disse opphopningene vil det være nødvendig med en autoritær skikkelse som tvinger viljen sin på gruppen, som former den etter eget forgodtbefinnende og trekker den ut fra sin formløse tilstand: en 'diktator', kort og godt» (1955: 334-5).²³ For å låne en vending fra «Ultimatum»s andre del, er det Campos' «diktatoriske koordinering» [coordenação datorial] (*PF*, 34) av de påkalte som i «Ultimatum» gir mening til en kaotisk verden.

Denne verdenen sammenfaller med poetens aksjonsradius. Ut av teksten vil i «Ultimatum» si ut av verden, eller i alle fall til Australia, hvilket for den eurosentriske Pessoa nærmest gikk ut på det samme: «Sett et halsbånd på dette og dra og vis det fram i Australia!»²⁴ Formuleringen er et godt eksempel på hvordan teksten pendler mellom eksistensielt gravalvor og lattervekkende sarkasme. Dette kan knyttes til en mer

²² «Onde estão os antigos, as forças, os homens, os guias, os guardas? / Vão aos cemitérios, que hoje são só nomes nas lápidas! / Agora a filosofia é o ter morrido Fouillé! / Agora a arte é o ter ficado Rodin! / Agora a literatura é Barrès significar! / Agora a crítica é [...] / Agora a política é [...] / Agora a religião é [...] / Agora é a guerra, jogo do empurra do lado de cá e jogo de porta do lado de lá!» (*PF*, 31).

²³ Spitzer-studien er kun publisert i spansk oversettelse, så gjengivelsen min er oversatt fra spansk.

²⁴ «Ponha uma coleira a isso e vão exibi-lo para a Austrália!» (*PF*, 32).

grunnleggende dobbelthet som preger «Ultimatum». Teksten lar nemlig Campos fremtre som en legemliggjøring av det Santos kaller poetisk arroganse: «*Ultimatum* [...] is the poetic arrogance that desires to be acknowledged and have an impact, although fully knowing it never will» (2003: 34). Santos' betegnelse er ment å fange inn spenningen mellom poetens krav om sentralitet og hans samfunnsmessig marginale posisjon, og beskriver svært godt hvordan Campos i «Ultimatum» blir det sentrale omdreiningspunkt omkring hvilket poeten diktatorisk koordinerer Europa. Dobeltheten kommer særlig godt til uttrykk den eneste gangen ordet «ultimatum» forekommer utenom i tittelen: «Ultimatum til dem alle, og til alle de andre som er akkurat som dem! / Og hvis de ikke vil ut, la dem bli og vaske seg!». ²⁵ Den siste linjen kan sies å ironisere over forskjellen mellom poetens diktatoriske makt innenfor teksten og hans tross alt begrensede sanksjonsmuligheter. Campos' fordring er primært poetisk. Den er ikke ment å resultere i de foreskrevne handlingene. ²⁶ Gjennom den poetiske utkastelsesordren lyktes Pessoa snarere i å gjøre samtiden nærværende i tekstens poetiske presens og i å etablere Campos' profetiske stemme.

Det er derfor liten tvil om at Campos har seg selv i tankene når han i den sjuende strofen hevder at Europa lengter etter «Seer-Sangere av sin Fremtid». ²⁷ Strofen domineres først av fjorten setninger med Europa som subjekt (hvorav ni anaforisk innledes med «A Europa ...»). Straks etter forekommer ordet «eu» (jeg) for første gang i teksten. Den siste delen av strofen preges av anaforiske linjer innledet med nettopp «Eu». Etersom «Eu» er rommet i «Europa» og det heter at «Europa ønsker å gå fra å være en geografisk betegnelse til en sivilisert person», ²⁸ fremhever anaforene Campos som en legemliggjøring av fremtidens Europa. Slik påtvinger poetens diktatoriske koordinering «Formen til [Europas] kaotiske Materie» [a Forma da sua Mateira caótica] (PF, 32). Idet jeget trer tydeligere frem, vender det seg dessuten mot publikum. Campos erklærer at han skal «vise vei» [indicar o caminho] og krever med fete typer og majuskler publikums oppmerksomhet: «ATENÇÃO!» (PF, 32). Den poetiske utkastelsesordren er herved realisert, og Campos har ettertrykkelig etablert sin poetiske og profetiske stemme.

²⁵ «Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos! / Se não querem sair, fiquem e lavem-se!» (PF, 30).

²⁶ I Hollanders interessante diskusjon av poetiske imperativer hevder han at de må forstås som figurative i den forstand at de er «schemes of the imperative that are designed not literally to enact, but poetically to bring a fiction into being» (1988: 65). I «Ultimatum»s tilfelle er det fiksjonen om Campos' poetiske nærvær og diktatoriske koordinering av samtiden de poetiske imperativene fremkaller.

²⁷ «A Europa anseia, ao menos, por Teóricos de O-que-será, por Cantores-Videntes do seu Futuro!» (PF, 32).

²⁸ «A Europa quer passar de designação geográfica a pessoa civilizada!» (PF, 32).

Diskurs og deduksjon

Relasjonen mellom de to delene i «Ultimatum» er kompleks. På den ene siden fremstår de som distinkte, men komplementære uttrykk for samtidens tilstand, som begge steder beskrives med ordet «falência» (fallitt). I den første delen heter det tautologisk: «Fallitt overalt på grunn av alle! / Fallitt hos alle på grunn av alt!». I den andre delen deduseres fallitten fra den såkalte «Malthus' lov om sensibilitet»: «Vi ser altså at det på et gitt punkt i sivilisasjonens utvikling vil oppstå en mistilpasning hva gjelder forholdet mellom sensibiliteten og dens omgivelser, som består av dens stimuli – følgelig fallitt».²⁹ Mens den første fallitterklæringen er diskursiv, vil jeg si at den andre er deduktiv. Dette svarer til to radikalt forskjellige tilnærminger til det historiske nået. Den poetiske presensen er selvrefererende og selvgenererende. Når Campos sier «nå» i den første delen, henviser han til ytringens egen tid. I den andre delen er det historiske nået tilsynelatende uavhengig av ytringens nå. Her er det som om man objektivt deduserer seg frem til nået med henvisning til historisk lovmessighet.

Mens den første delen plasserer det lyriske jeget i sentrum, forsvinner jeget i stor grad fra den andre delen. Overgangen mellom delene er tydelig:

OPPMERKSOMHET!

Jeg proklamerer, for det første,

Malthus' Lov om Sensibilitet

Følsomhetens stimuli tiltar med geometrisk progresjon; følsomheten selv bare med aritmetisk progresjon.

Man vil forstå viktigheten av denne loven. [...]. Vi ser dermed at det på et gitt punkt i sivilisasjonens utvikling vil oppstå [...]³⁰

Isteden for et jeg som henvender seg til et du eller et dere, finner vi i den andre delen et «vi» som markerer en distansert generalitet snarere enn en partikulær kollektiv stemme. Den postulerte «loven» synes å forklare seg selv i en upersonlig form (Man vil forstå ...). Med visse forbehold tangerer teksten Benvenistes beskrivelser av «historie», der «the events seem to narrate themselves» (1971: 208). Verdenshistorien deduserer tilsynelatende seg selv:

²⁹ «Falência de tudo por causa de todos! / Falência de todos por causa de tudo!», «Temos, pois, que a uma certa altura da civilização há-de haver uma desadaptação da sensibilidade ao meio, que consiste dos seus estímulos – uma falência, portanto» (PF, 32).

³⁰ «ATENÇÃO! / Proclamo, em primeiro lugar, / A Lei de Malthus da Sensibilidade / Os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica; a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética. / Compreende-se a importância desta lei. [...] Temos, pois, que a uma certa altura de civilização há-de-haver ...» (PF, 32).

Mistilpasningen var ikke stor i den første perioden av vår sivilisasjon, fra renessansen til det attende århundre, da sensibilitetens stimuli hovedsakelig var av kulturell art, for disse stimuli tilhørte i sin natur et tregt fremskritt, og nådde i første omgang bare samfunnets øvre lag. Mistilpasningen økte i den andre perioden, fra revolusjonen til det nittende århundre, da stimuliene først og fremst var politiske, progresjonen helt klart større og stimuliernes rekkevidde langt mer omfattende. Mistilpasningens vekst var svimlende i perioden fra midten av det nittende århundre frem til vår tid, der stimulusen er vitenskapens frembringelser, og som sådan fremviser en hurtighet hva gjelder utvikling som raskt legger sensibilitetens fremskritt bak seg og, gjennom vitenskapens praktiske anvendelse, når hele samfunnet. Slik kommer vi til det enorme misforhold mellom nivået den geometriske progresjonen til sensibilitetens stimuli har nådd og det tilsvarende nivået for den aritmetiske progresjonen til sensibiliteten selv.³¹

Tilnærmingen til historien som lovmessig og inndelt i klart atskilte perioder står i skarp kontrast til det lyriske jegets temporalisering i første del. Når det tas til orde for «Nødvendigheten av Kunstig Tilpasning» [A Necessidade da Adaptação Artificial] (PF, 33), presenteres også denne fordringen som utledet fra Malthus' lov.

Deduksjonen er vag og presis. Resonnørens profeti

Den tilsynelatende upersonlige formen leder meg til å foreslå at den som foretar den historiske deduksjonen er Pessoa/Campos som *resonnør*, som her må forstås i en bestemt forstand. Det var som «resonnør» Pessoa først intervenerte i den portugisiske offentligheten i 1912 med en artikkelserie som stilistisk sett minner om den andre delen av «Ultimatum». Der heter det at resonnøren [o raciocinador] kan «desorientere de hvis intelligens ikke er vant til å lese mellom den dialektiske presisjonens linjer». Ideen om å lese mellom presisjonens linjer forandrer forståelsen av den lovmessige retorikken, som best oppsummeres med formuleringen «vag og presis deduksjon».³² Oksymoronet er uttrykk for en dobbelthet i resonnørens tale, som innvier privilegerte lesere i hemmeligheter. Deduksjonen i «Ultimatum» er «vag og presis» i denne forstand.

³¹ «A desadaptação não foi grande no primeiro período da nossa civilização, da Renascença ao século XVIII, em que os estímulos da sensibilidade eram sobretudo de ordem cultural, porque esses estímulos, por sua própria natureza, eram de progresso lento, e atingiam a princípio apenas as camadas superiores da sociedade. Acentuou-se a desadaptação no segundo período, que parte da Revolução para o século XIX, e em que os estímulos são já sobretudo políticos, onde a progressão é facilmente maior e o alcance do estímulo muito mais vasto. Cresceu a desadaptação vertiginosamente no período desde meados do século XIX à nossa época, em que o estímulo, sendo as criações da ciência, produz já uma rapidez de desenvolvimento que deixa atrás os progressos da sensibilidade, e, nas aplicações práticas da ciência, atinge toda a sociedade. Assim se chega à enorme desproporção entre o termo presente da progressão geométrica dos estímulos da sensibilidade e o termo correspondente da progressão aritmética da própria sensibilidade» (PF, 32-3).

³² «desorientar os de inteligência menos afeita a ler nas entrelinhas da concisão dialéctica», «dedução vaga e precisa» (2006: 145, 167).

Hva er så resonnørens hemmelighet i «Ultimatum»s andre del? Martins har omtalt «Ultimatum» som et lettere tilslørt «manifesto of heteronymy» (2007: 246). Jeg har anvendt «resonnør» i betydningen «person som resonnerer» (som en oversettelse av «raciocinador») og ikke i teaterteknisk forstand som en karakter som er forfatterens talerør. Heteronymien kan sies å undergrave enhver forestilling om en enhetlig dikterintensjon. Like fullt fungerer resonnøren i «Ultimatum» dels som talerør for selve heteronymien, som når det heter: «Ingen kunstner burde ha bare én personlighet. Han burde ha mange, hver og en innrettet som en konkret sammenkomst av lignende sinnstilstander, for slik å avvikle den plumpe fiksjon om at personligheten er én og udelelig».³³ Det at heteronymiens idé artikuleres av et av heteronymene, introduserer et perspektiv som ikke tilhører Campos i «Ultimatum». Dette gjør ham til heteronymiens resonnør i betydningen talerør.

Perspektivforskyvningen har implikasjoner for hvordan man leser avslutningen av «Ultimatum», der resonnørens historiske deduksjon avløses av Campos' lyriske jeg:

Men hva er Metoden, formen til den kollektive operasjonen som vil gi disse resultatene for fremtidens mennesker? Hva er den innledende operative Metode? / Metoden kjennes bare av generasjonen jeg roper for, for hvilken Europas brunst gnir seg mot veggen! / Hvis jeg kjente metoden, ville jeg selv utgjøre hele denne generasjonen! / Men jeg ser bare Veien; jeg vet ikke hvor den leder. / Likefullt proklamerer jeg det nødvendige komme av Ingeniørenes Menneskehet! / Mer enn det: *Jeg garanterer med absolutt sikkerhet Ingeniørenes Menneskehets komme!* / Jeg proklamerer en nært forestående vitenskapelig frembringelse av Overmennesker!³⁴

Rett etter at resonnøren har hevdet at en epokes uttrykk må identifiseres med uttrykket til «(for eksempel) to poeter som hver har femten eller tjue personligheter», innrømmer Campos tilsynelatende sin egen begrensing: «Metoden kjennes bare av generasjonen jeg roper for». I forlengelsen av resonnørens deduksjon fremstår imidlertid ordet «generasjon» utelukkende som en alternativ betegnelse på Pessoa's heteronymi. Spenningen mellom Campos som lyrisk jeg og som heteronomiens resonnør flater ut. Dette fratrar den postulerte fremtidsrettede «kollektive operasjonen» karakteren av å være reelt kollektiv og fremtidig. Også profetiene

³³ «Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível» (PF, 34).

³⁴ «Mas qual o Método, o feitio da operação colectiva que há de organizar, nos homens do futuro, esses resultados? Qual o Método operativo inicial? / O Método sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se roça contra as paredes! / Se eu soubesse o Método, seria eu-próprio toda essa geração! / Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde ele vai ter. / Em todo o caso proclamo a necessidade da vinda da Humanidade dos Engenheiros! / Faço mais: *garanto absolutamente a vinda da Humanidade dos Engenheiros!* / Proclamo, para um futuro próximo, a criação científica dos Super-homens!» (PF, 34).

som ikke i samme grad vedrører heteronymien, men snarere profeterer en grunnleggende transformasjon av verden, undergraves i denne profetiske «kortslutningen».

Martins har påpekt at mange bruddstykker fra «Pessoa's project of a Sensationist manifesto can be found integrated into the text of Campos' *Ultimatum*» (2007: 246). Spenningen mellom resonnørens perspektiv og Campos kan dels sees som et resultat av dette, men det forklarer likevel ikke *hvorfor* Pessoa valgte å integrere disse elementene i Campos' «Ultimatum» og implikasjonene dette har for tekstens helhet. Etter å ha gått gjennom teksten fra begynnelse til slutt, vil jeg nå ta opp nettopp spørsmålet om tekstens helhet.

4.2 Oppmerksomhet! (se forrige avsnitt)

Det springende punktet er relasjonen mellom første og andre del. I likhet med både Marinettis første manifest og Almas K4 karakteriseres «Ultimatum» av en veksling mellom diskurs og fortelling. Hvilken effekt har denne vekslingen? Man kunne hevde at den første delen gjør den andre delens distanserte betraktninger mer presserende og levende, mens utlegningen i den andre delen på sin side gir et skinn av rasjonell forankring til den første delens poetisk-tautologiske argumentasjon. Mer spesifikt kunne man hevde at den første delens etablering av jeget som «Teoretiker av Det-som-skal-bli» [Teóricos de O-que-será] (PF, 32), underbygger autoriteten til preskripsjonen i andre del. Imidlertid problematiserer den andre delen den første delens *poetiske* praksis på to måter. Mens Campos i den første delen trer frem som en representant for poetisk tradisjon, så hevder han i den andre delen at tradisjonen – i og med usamtidigheten i utviklingen av sensibiliteten og dens stimuli – befinner seg i dyp krise. Slik jeg ser det behandles denne krisen faktisk som en krise i relasjonen mellom diskurs og (deduktiv) fortelling.

Flere ganger bryter jeget fra den første delen inn i deduksjonen: «jeg proklamerer for det andre [...] Jeg proklamerer, derfor, for det tredje». Til slutt vender Campos som vi har sett tilbake til et diskursivt register. Deduksjonen inkorporeres slik i Campos' poetiske presens, men dette skjer ikke friksjonsfritt. Stedet der spenningen mellom de to ulike registrene fremtrer aller tydeligst er leserinstruksjonen «(se forrige avsnitt)» [(*vide parágrafo anterior*)] (PF, 34). Man kan ikke *si* «se forrige avsnitt» og på den måten henvise til sin egen ytring, men man kan skrive det.³⁵ Leserinstruksjonen gir en klar indikasjon på at den andre delen ikke passer inn i Campos' poetiske presens. Leserinstruksjonen impliserer tvert imot hans fravær. Foruten å henvise leseren til forrige avsnitt, tydeliggjør den hvordan den andre delen

³⁵ Denne kollisjonen er mer radikal enn spenningen mellom det muntlige og det skriftlige som man kan påpeke i skrevet poesi generelt (se Waters 2003: 8) og i Campos' oder spesielt. I «Ode Triunfal» vekselvis skriver [escrevo] og synger [canto] Campos uten at dette blir noe problem for diktet på samme måte (Pessoa 2002: 81).

forstyrrer Campos' «vokale nærvær», for å låne en formulering fra Paul de Man (1985: 56). «Ultimatum» dekonstruerer så å si seg selv som enhetlig ytring. Sånn sett fremstår «Ultimatum» som en slags litterær frasigelse av sin egen høylydte invokasjon.³⁶

Denne lesningen går mot etablerte oppfatninger av «Ultimatum». Kenneth Jackson fremhevet nylig «Ultimatum» som «one of the most *profound* and dramatic manifestoes of the age» og hevdet at teksten «*loudly* and defiantly proclaims modernity and its new, fatal principles» (Jackson 2009, mine kursiver). Jeg vil snarere si at «Ultimatum» frasier seg sin egen høyrøstethet på en måte som flater ut dybden Jackson lokaliserer i teksten. Hans oppfatning er slik jeg ser det bare mulig å forsvare ved å se bort fra tekstens helhet. Når man tar helhetens problematiske *enhet* i betraktning er det ikke lenger opplagt at det faktisk dreier seg om et manifest. Jeg vil likevel holde fast ved at teksten «proclaims modernity», altså artikulerer et historisk nå. Men det er nødvendig å tegne et mer komplekst bilde av måten «Ultimatum» sier «nå» på. Faktisk er dette en ypperlig anledning til å vende tilbake til Lourenço. Ifølge Lourenço er ikke Campos utvetydig det modernes sanger, slik mange hevder. For å fange inn det han oppfatter som Campos' ambivalente holdning til det moderne (det historiske nået), gir Lourenço ham karakteristikken «des-cantor» (1981: 87), en neologisme som kan oversettes med «av-sanger». «Ultimatum»s frasigelse kan sies å være det mest radikale uttrykket for Campos' *avsynging* av det moderne.

«Kunstig tilpasning». Et persoansk begrep om montasje?

Silvestre har hevdet at «Ultimatum» ikke makter å balansere sammenstillingen av «to former for tale som [...] har svært lite til felles» (1990: 141-2). Han foreslår derfor at Pessoa hadde vært tjent med å ende teksten med «MERDA!». I større grad enn både Silvestre og Santos insisterer jeg på å lese «Ultimatum» som et hele. Dette innebærer ikke å underslå tekstens brudd, men snarere å undersøke hvordan sammenstillingen av ulike registre fungerer. For selv om det kan se ut til at Pessoa påbegynte arbeidet med delene hver for seg, er det uansett et faktum at han integrerte dem i én publisert tekst. I den andre delen tar Campos til orde for «nødvendigheten av kunstig tilpasning», forstått som en «anti-kristen kirurgisk operasjon» på den kollektive psyken. Når en slik tekst selv fremstår som resultatet av en «kunstig» sammenstilling, er det slik jeg ser det desto større grunn til å undersøke implikasjonene av denne «kunstigheten».

³⁶ Poenget mitt er ikke at Campos' person er en personifikasjon, eller at hans stemme er en figur (slik de Man eller Culler kanskje ville ha påpekt). Jeg interesserer meg ikke her for å bekrefte en generell dekonstruktiv innsikt, men for å påpeke en særskilt dynamikk i denne bestemte teksten.

Jeg tror Santos har rett når hun hevder at den andre delen primært handler om «the reinvention of poetry [...] in technological modernity», og jeg mener at hennes beskrivelse av Campos' «kunstige tilpasning» og «kirurgi» som «defiant gestures of interruption», som skriver eller skjærer bort «so as to make present again» (2003: 134-5), er innsiktsfull. Det hennes lesning imidlertid overser, er hvordan del to faktisk kan sies å forstyrre eller «skjære seg inn i» den første delens poetiske presens og måten den «gjør nærværende» på. Jeg foreslår at «kunstig tilpasning» lar seg forstå som et slags pessoansk begrep om montasje. Slik sett fremstår «Ultimatum» som Pessoaes tilnærming ikke bare til manifestet, men også til montasje, som begge er former som assosieres med futurisme. Hver for seg gjør disse momentene «Ultimatum» til en enestående tekst i Pessoaes forfatterskap. Det er nærliggende å anta at dette er en medvirkende årsak til at teksten har vært så u håndterlig for forskningen.

I forordet til *SI* hevder Pizarro utvetydig at Pessoa aldri benyttet teknikker som kollasj og montasje, som utfordrer begrepet om verket som en organisk totalitet (*SI*, 18). Pessoa la ganske riktig en organisk verkforståelse til grunn: Målet er «et hele innenfor hvilket det er en nøyaktig harmoni mellom helheten og delene, ikke en tilgjort og utvendig harmoni, men indre og organisk verdi».³⁷ Han hadde imidlertid en klar oppfatning om hva som sto på spill i kollasj og montasje.³⁸ Kanskje er det innsikten i det organiske verkbegrepets sentralitet hos Pessoa som gjør at Silvestre forstår «Ultimatum»s sammenstilling som et beklagelig avvik fra idealet om et velformet hele. I lys av Pessoaes velutviklede sans for organisk helhet, har jeg imidlertid vanskelig for å tro at han ikke selv var klar over tekstens kunstige sammenstilling.

Den kunstige tilpasningen som konstruksjonsprinsipp kan knyttes til Santos' påstand om at «Ultimatum» handler om, eller snarere forsøker å praktisere, poesi under historisk nye betingelser. Den lemlestelsen [mutilacão] som ifølge Campos er en uunngåelig konsekvens av det foreskrevne inngrepet (*PF*, 33), kan sies å være figurert i montasjens brutte form. Dette problematiserer synkroniseringen av poetisk presens med historisk nå i den første delen. Likevel er det ikke slik at den andre delen utvetydig får «siste ord». Tekstens deler skaper betydning både hver for seg og relasjonelt, for slik å gi et betraktelig mer komplekst bilde av hva det innebærer å «si nå» litterært og historisk. «Ultimatum»s *nå* er i henhold til denne

³⁷ «um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e organica» (*SI*, 184).

³⁸ Pessoa kritiserte futuristenes og kubistenes litterære kollasjer for at de ikke maktet å «absorbere de billedlige elementene; de gjør dem ikke til litteratur, de etterlater dem, slik de er, i litteraturen» [Pela incapacidade de absorver os elementos picturaes; não os tornam literarios, mettem-os, taes quaes, na literatura]. Interessant nok avfeier han ikke her kollasjens «anti-litterære prosesser» [processos anti-literarios] som sådan, men kritiserer at absorberingen av fremmedelementer ikke er tilstrekkelig realisert (*SI*, 295).

lesningen en kompleks formidling av ulike litterære registre, av poesi og deduksjon, subjektivitet og objektivitet, diskurs og deduktiv fortelling.

En formulering om «å operere sjelen» [operar a alma] (*PF*, 33), som beskriver fysisk inn gripen i en metafysisk størrelse, kan leses som et konsist uttrykk for hvordan andre del griper inn i første. Et annet sted hevdet Campos at han i motsetning til futuristene ikke ville fjerne alt av sjel [tudo quanto é alma] fra litteraturen (*SI*, 376). I forlengelsen av denne bemerkningen fremstår ideen om «å operere sjelen» interessant nok som et *alternativ* til futurisme. Montasjen i «Ultimatum» kunne leses som praktiseringen av poesi som inngrep i sjelen. Likevel vil jeg forsøke å utrede «Ultimatum»s *egen* futurisme. Det sentrale her er relasjonen til Almada og publiseringen av teksten i *Portugal futurista*.

Å demontere manifestet. Implodert futurisme

Tilsynelatende er Santos' fremstilling et godt utgangspunkt for å nærme seg dette spørsmålet. Hun insisterer nemlig på å lese ultimatumet «in the context of its first publication». Likevel oppfatter jeg at hennes kontekstualisering er for vag til å gripe hva som står på spill. Med henvisning til *Portugal futurista* betoner hun «the fundamental poeticity of [«Ultimatum»'s] context» (2003: 124, 127). I den stramt redigerte strukturen til publikasjonen er imidlertid «Ultimatum» først og fremst omringet av Almadas tekster: Diktet «Mima-Fataxa» kommer forut for Campos' tekst, mens «la conferência futurista» følger rett etter. «Ultimatum»s umiddelbare kontekst i *Portugal futurista* er slik sett Almada, futurisme og manifestet. Det er fullt mulig å snakke om denne kontekstens «fundamental poeticity», men det er viktig å understreke at Almadas manifeste jeg, som en litterær inkarnasjon av futurisme, hører til en poetikk som på avgjørende punkter skiller seg fra Pessoa's.

På denne tiden går Pessoa's egen poetikk gjerne under navnet «sencionismo». Som Santos påpeker, nevnes ikke denne ismen i «Ultimatum». ³⁹ Likevel velger hun å lese teksten som «the poetic manifesto of sensationism» (2003: 124-5). Hvis vi inntil videre lar sjangerbestemmelsen ligge, ⁴⁰ vil jeg si at denne lesningen i og for seg er overbevisende. Lesningen er imidlertid mer på tross av enn på bakgrunn av tekstens opprinnelige publisering. Faktisk trekker hun «Ultimatum» ut av denne konteksten og inn i heteronymiens eller forfatterskapets kontekst. I praksis er den planlagte publiseringen av «Ultimatum» i *Arco de triunfo* viktigere for Santos enn den faktiske publiseringen i *Portugal futurista*. I og for seg er

³⁹ Termen «sencionismo» har likevel en åpenbar gjenklang i «Ultimatum» sentrale begrep: «sensibilitet».

⁴⁰ Santos' forståelse av manifestsjangeren er etter mitt syn utilfredsstillende. For henne er «manifest» nærmest synonymt med «teoretisk tekst» (2003: 127), noe som underslår sjangerens pragmatiske og litterære karakter.

dette legitimt, men lesningen hennes tjener dermed ikke til å forklare hvorfor Pessoa valgte å publisere «Ultimatum» i et futuristisk organ.

Det er nettopp det faktum at Pessoa valgte å publisere «Ultimatum» i futurismens navn som rettferdiggjør å lese teksten som et bidrag til verdensfuturismen, i skjæringspunktet mellom futurismen og manifestet. Dette innebærer ikke å hevde at «Ultimatum» er et tvers igjennom futuristisk manifest. Pessoas strategiske tilnærming til futurismen kan snarere betraktes som et forsøk på å utfordre futurismen innenfra. Her er det på sin plass å trekke inn Silvestres lesning. Med henvisning til spenningen mellom de to delene, har han hevdet at «Ultimatum» som manifest betraktet rett og slett er en «mislykket tekst». Dette har ikke minst å gjøre med at manifestet er en type tekst «som er underlagt nokså rigide pragmatiske begrensinger», særlig med henblikk på en «umiddelbar virkning» på publikum. Han spør videre: «Er det mulig å bestride påstanden om at Álvaro de Campos' ultimatum ville ha vært en enorm katastrofe dersom den var blitt opplest under seansen på Teatro República? Kan ikke dette ha vært grunnen til dens fravær?» (1990: 141-2) Svaret på det siste spørsmålet er strengt tatt nei, ettersom jeg har vist at Pessoas «Ultimatum» ble ferdigstilt etter Almadas opptreden. Men jeg er enig med Silvestre i at «Ultimatum» uansett ikke ville ha gjort noen suksess som fremført manifest. I motsetning til Almadas manifest (men i likhet med Loys «Aphorisms on futurism»), hører «Ultimatum» bare hjemme på tidsskriftsiden. Min beskrivelse av «Ultimatum» som en frasigelse eller avsynging av høylydt invokasjon presiserer hvorfor. Silvestre understreker at det ikke er mulig å verdsette teksten som manifest. Men kan ikke dette nettopp ha vært poenget? Det er nærliggende å spørre for hvem «Ultimatum» som et «mislykket» manifest ville være en «enorm katastrofe». Katastrofen ville åpenbart være langt større for et futuristisk organ enn for Pessoa. Dette åpner for å betrakte «Ultimatum» som en slags strategisk feiling fra Pessoas side.

Dette spørsmålet går til hjertet av relasjonen mellom Almada og Pessoas respektive ultimatum. Det er her sammenligning dem imellom blir virkelig interessant. For man kan si at relasjonen mellom manifest og montasje er motsatt hos de to. Det hensiktsmessige med å beskrive tekstene på denne måten ligger i at det gjør det mulig å presisere vesentlige forskjeller dem imellom, samtidig som det gjør det mulig å beskrive hvordan de kan påvirke lesningen av hverandre. Mens Almadas manifeste jeg fortrenger montasjens brudd (og forskyvningen i den litterære konstruksjonen av jeget), retter Campos publikums oppmerksomhet mot bruddet, jf. hans «(se forrige avsnitt)». Mens bare en svært grundig nærlesning av «Ultimatum futurista» oppdager den litterære forskyvingen som konstituerer Almadas manifeste jeg (indikert i «22 år»), kan bare en tilsvarende overfladisk lesning av

«Ultimatum» overse hvordan Campos skjærer inn i sitt lyriske jeg. Mens jeg i Almadas tilfelle hevdet at det manifeste jeget dominerer sin karakter av montasje, vil jeg si at montasjen (den kunstige tilpasningen) dominerer manifestkarakteren i Campos' «Ultimatum».

Dermed tror jeg vi nærmer oss en mer presis forståelse av hva som står på spill i publiseringen av «Ultimatum» i *Portugal futurista*. Almada hadde entret scenen som en svært effektiv portugisisk inkarnasjon av alt Pessoa fant problematisk med futuristmanifestet. Det er min oppfatning at når Pessoa selv nærmer seg verdensfuturismens sjanger, er det dels for å avvikle den. Som sådan kan «Ultimatum» påvirke lesningen av Almadas ultimatum. I forlengelsen av Campos trues Almadas ultimatum med en destabilisering av balansen mellom montasje og manifest, en tilsvarende frasingelse av sin egen høylydte fordring. Dette kunne «demontere» det manifeste jeget på en langt mindre eksplosiv og dramatisk måte enn Almada så for seg. Den *praktiske* futurismen til Pessoas «Ultimatum» kan slik sett beskrives som et forsøk på å få futurismen til å «implodere», altså å avvikle futurismen innenfra. Dette er Pessoas vesentligste bidrag til historien om den portugisiske futurismens «uvirkeliggjøring».⁴¹

Sosial smitte

Det er grunn til å påpeke at det er risikabelt å utfordre futurismen innenfra på denne måten. For akkurat som Pessoas egen høylydte frasingelse kan virke inn på forståelsen av Almadas ultimatum, kan *Portugal futurista* generelt og Almadas ultimatum spesielt utsette «Ultimatum» for futuristisk «smitte», for å alludere til Homem Cristos bilde. Et sted bruker Pessoa faktisk metaforen «sosial basill» [bacillo social] i et forsøk på å avgrense Sensacionismo fra andre bevegelsers politiske og pedagogiske propagandavirksomhet. «Marinetti og hans etterfølgere» er naturligvis hovedeksempelet på en slik praksis (*SI*, 200).⁴² Det at «Ultimatum» gjerne er blitt plassert i en sosial eller politisk sammenheng, kan dels sees som en effekt av futurismens «sosiale smitte».⁴³ Kanskje var det for å redde «Ultimatum» fra futuristisk smitte at Pessoa fikk laget et særtrykk av teksten som lot ham føye til epitetet «sensacionista» på tittelbladet, slik at «Ultimatum» ble rekontekstualisert innenfor hans egen

⁴¹ Pessoas andre bidrag til *Portugal futurista* besto av et knippe dikt i hans eget navn (*PF*, 21-3). Kommentatorer påpeker gjerne at de tilhører en postsymbolistisk poetikk som står i skarp kontrast til futurismen. Jeg vil hevde at «Ultimatum» utgjør en langt større «trussel» for futurismen enn disse diktene ved å utfordre den innenfra, i dens kanskje mest sentrale uttrykksform. Som et futurismens tradisjonelle motstykke kan diktene faktisk sies å forsterke inntrykket av de futuristiske tekstenes radikalitet.

⁴² Jeg siterer her fra et utkast til «Movimento Sensacionista», som ble publisert i 1916 uten direkte henvisninger til sosiale basiller generelt eller Marinetti spesielt (*SI*, 207-10).

⁴³ Serrão lot til og med teksten gi navnet til et utvalg av Pessoas politiske skrifter, *Ultimatum e páginas de sociologia política* (Ultimatum og skrifter i politisk sosiologi). Zenith plasserte teksten i en seksjon kalt «Det sosiale og politiske liv» (2006). Slike sammenhenger forsterker tekstens pragmatiske karakter.

«sensacionismo» snarere enn tidsskriftets futurisme (se figur 4.1). Grepet lar seg forstå som et forsøk fra Pessoaas side på å gjenvinne kontrollen over resepsjonen av sin egen tekst.⁴⁴

Pessoa dementerte aldri «Ultimatum», men vendte en rekke ganger tilbake til teksten. I 1924 henviser Campos til ultimatumet i et polemisk tilsvarende til en tekst publisert i Pessoaas navn i tidsskriftet *Athena*. Campos avkrefter at oppfatningen om filosofi som er utlagt i «Ultimatum», stemmer overens med Pessoaas: «Den praktiske konklusjonen kan virkelig være identisk, men den teoretiske konklusjonen, som er en teoris praksis, er ulik».⁴⁵ Sena har med rette påpekt hvordan henvisningene til «Ultimatum» fratar teksten «avantgarde-manifestets karakter av polemisk ekshibisjonisme» (1982: 163). Mer spesifikt vil jeg påpeke hvordan henvisningene tar avstand fra enhver forestilling om at «Ultimatum» skulle kunne ha noen praktisk effekt utenfor teksten. At den *teoretiske* diskusjonen foregår innenfor heteronymiens overgripende fiksjon, gir den dessuten en *litterær* karakter. Dette perspektivet nedtoner enhver karakter av futuristmanifestets aktivisme.

Hva skjer egentlig med manifestet i Pessoaas hender? Paradoksalt nok tror jeg to motsatte orienteringer til futuristmanifestet er relevante for forståelsen av «Ultimatum». I konteksten av *Portugal futurista* og Almadas futuristiske ultimatum, fremstår «Ultimatum» som en slags avvikling av manifestet. Avviklingen av futuristmanifestet sammenfaller med en slags tilslørt reklame for «sensacionismo», en poetikk som på mange måter ble definert i motsetning til manifestsjangerens propagandafunksjon.⁴⁶ Samtidig har jeg hevdet at «Ultimatum» også kan leses som et forsøk på å *realisere* futuristmanifestet ettertrykkelig, som litterært verk. For å gripe denne dimensjonen ved teksten, vender jeg nå oppmerksomheten mot Pessoaas forsøk på å iverksette «Ultimatum» som verdenslitteratur.

4.3 Futuristisk verdenslitteratur

Det kan være vanskelig å se forskjell på reell og strategisk tilnærming til futurisme. Tenk på Andrade, som i Brasil henviste til «Ultimatum» som «Ultimatum futurista». Det er grunn til å tro at denne vanskeligheten vokser med historisk, kulturell og språklig distanse. I tidsskriftet *Europes* dobbelnummer om «Les futurismes» siterte for eksempel redaktøren Charles Dobzynski «Ultimatum» side om side med Marinettis første manifest og det første russiske

⁴⁴ Særtrykket er så å si er glemt i dag. Santos nevner det ikke. Pizarro nevner det ikke i den tekstkritiske utgivelsen av «Ultimatum». Særtrykket er imidlertid oppført i Blancos bibliografi (1983: 42).

⁴⁵ «A conclusão prática pode realmente ser idêntica, mas a conclusão teórica, que é a prática para uma teoria, é diferente» (2006: 295).

⁴⁶ I «Movimento Sensacionista» (1916) hevdet Pessoa: «Den eneste propagandaen man har foretatt seg var å ikke drive propaganda» (SI, 208). I et utkast til samme tekst defineres bevegelsen eksplisitt i motsetning til «Marinetti og hans etterfølgere» og deres skandaløse, politiske, poserende og forklarende «metoder» (SI, 199-200). Samtlige karakteristikk får meg til å tenke på futuristmanifestet.

futuristmanifestet (1975: 4-5). Campos' «Ultimatum» innlemmes sømløst i redaktørens «futurismer». Pessoa var klar over denne faren. I en kladd til et brev stilet til en engelsk forlegger skrev han om det andre nummeret av *Orpheu* at det for utenlandske lesere «looks far more futurist than it is» (SI, 629). Det samme kunne man for så vidt si om «Ultimatum». I lys av dette er det høyst bemerkelsesverdig at han i et «oversetterens forord» skrevet til en planlagt engelsk oversettelse av «Ultimatum», ikke tar forbehold om tekstens futuristiske karakter: «Alvaro de Campos' ULTIMATUM was published in the first and (at least up to now) only number of 'PORTUGAL FUTURISTA', a literary publication the nature of which is sufficiently expressed by its title, which needs no translation» (SI, 275).⁴⁷ Etter kapitlene om Loy og Almada er det først med Pessoa at Marinettis ambisjon om virkelig å nå ut i verden tangeres. Forordet er en nøkkel til å forstå Pessoas bidrag til verdensfuturismen. Verdensfuturismen hans kan på dette nivået beskrives som et forsøk på å realisere futuristmanifestet som verdenslitteratur i emfatisk forstand. Dette gir en ny dimensjon til Pessoas intervensjon i verdensfuturismen, som et åsted for strid mellom ulike tidspoetikker.

Etter å ha plassert *Portugal futurista* i datidens innen- og utenrikspolitiske situasjon, for å forklare hvorfor tidsskriftet ble «immediately seized by the police», skriver oversetteren:

Yet it is difficult to imagine how any ministry at all, when the country was at war, could allow for the publication of the ULTIMATUM, which, original and magnificent as it is, and though not pro-German (being anti everything, Allied and German), contains scathing insults on the Allies, as also on Portugal and Brazil, the very countries where the *PF* was destined to be read.

My reason for translating the ULTIMATUM is that it is quite the cleverest piece of literature called into being by the Great War. We may stare at its theories as unspeakably eccentric, we may disagree with the excessive violence of the introductory invective, but no one, I believe, can but confess that the satiric part is magnificent in its studied preciseness of application, and that the theoretic part, whatever we think of the value of the theories, has at least the rare merits of originality and freshness.

These are good reasons why the U[ltimatum] should be translated, and the fact that, though it has been in print since Sept (?) 1917 [sic], I only now translate it, is due to the fact, which the perusal of the work will render evident, that no such publication could be printed while the War lasted. (SI, 275)

Det er all grunn til å tro at det faktum at politiet umiddelbart fjernet *Portugal futurista* fra historien fremsto som en lykkelig begivenhet fra Pessoas perspektiv. For oversetterens omhyggelige plassering av «Ultimatum» i verkets historiske kontekst trekker paradoksalt nok også teksten ut av historien. Forordet bevirker omslaget fra tekstens situasjonsbetingede

⁴⁷ António Sousa Ribeiro anslår at teksten er skrevet i 1919 eller 1920 (2005: 201).

utidighet fra myndighetenes perspektiv (when the country was at war) til «Ultimatum»s tidløshet som et litterært verk avsondret fra den historiske situasjonens flyktighet. Når oversetteren hevder «Ultimatum»s status som «the cleverest piece of literature», fremmer han tekstens litterære kvaliteter på bekostning av praktiske hensyn. Det som angivelig var en *politisk* provokasjon, blir et *litterært* verk. Den første delen er «magnificent» i kraft av utførelsen (preciseness of application), mens den andre delens sjeldne fortjenstfullhet (rare merits) vurderes ut fra et kriterium om «originality and freshness» snarere enn teoriens sannhetsverdi.

I forordet er ikke Almadas ultimatum noen referanse, men det er desto større grunn til å sammenligne denne historiseringen med Almadas egen i «Compte-rendu». Mens Almadas historisering foreskriver en engasjert lesning, der tekstens ultimatum fortsatt gjelder som sådan, legger Pessoa opp til en distansert og konsensusorientert lesning. Mens Almada strever med å forlenge tekstens pragmatiske nå, forsøker Pessoa å trekke teksten ut fra dens historiske situasjon. Som i de omtalte bemerkningene fra 1924 distanserer han seg slik fra enhver forestilling om at «Ultimatum» skulle kunne ha noen praktisk effekt utenfor teksten, og dermed fra den pragmatiske orienteringen jeg har hevdet at kjennetegner manifestsjangeren.

Sett slik får «Ultimatum»s tidspoetikk det jeg vil kalle for en «imperial» karakter. Det er en rekke henvisninger til degenerert imperialisme i den første delen av «Ultimatum». Kipling beskrives som en «skrapjernsimperialist», Tyskland som en «imperialoid oversvømmelse», mens Spanias «imperialisme» står i anførselstegn og Portugal har «reelle fornedrelser i Afrika».⁴⁸ Et annet sted kalte Pessoa dette for «den gamle, latterlige imperialismen», i kontrast til en annen og høyere form for imperialisme: «Poetenes imperialisme varer og dominerer; den til politikerne svinner og glemmes, om ikke poeten som besynger dem minner om den. Vi sier Cromwell *gjorde*, Milton *sier*».⁴⁹ Poetens presens skiller ham ugjenkallelig fra politikerens preteritum. «Ultimatum» er et uttrykk for en slik poetisk imperialisme som suverent hever seg over den politiske imperialismen britene praktiserte med sitt ultimatum. Denne tidspoetikken orientering til politikk vil nødvendigvis være av indirekte karakter. «Kunstens måte å være sosial på er å være anti-sosial» [A maneira de arte ser social é ser anti-social], skrev Pessoa et sted (*SI*, 185). Pessoa's tidspoetikk har en prefigurativ karakter snarere enn å være orientert mot direkte intervensjon. I den omtalte artikkelserien fra 1912 hevdet han i tråd med dette at litteratur kunne fungere som en

⁴⁸ «imperialista das sucatas», «transbordeamento imperialóide», «vergonhas naturais em África» (*PF*, 30).

⁴⁹ «o antigo imperialismo ridículo», «O imperialismo de poetas dura e domina; o dos políticos passa e esquece, se o não lembrar o poeta que os cante. Dizemos Cromwell *fez*, Milton *diz*» (1978: 240).

«samfunnsmessig indikator» som muliggjør forutsigelsen av hva som venter «landet der denne litteraturen finnes» (2006: 122, 128).

Pessoas orientering mot oversettelse er en integrert del av denne tidspoetikken, som i dette henseende skiller seg radikalt fra Marinetti og Marx. Jeg påpekte at Marx presenterte *Det kommunistiske manifest* som «alltid allerede» oversatt, mens Marinetti tilstrebet raskest mulig oversettelse til flest mulig språk. I Pessoas tilfelle sørger forsinkelsen for at «Ultimatum»s pragmatiske nå er over *før* oversettelsen finner sted. Med utgangspunkt i Damroschs påstand om at verdenslitteratur er litteratur som «gains in translation», kan man si at det er ulike fortjenester å oppnå gjennom oversettelse. Forskjellen mellom Pessoa og Marinetti er påtagelig slik sett. Med karakteristisk mangel på måtehold skrøt Marinetti i 1915 av futurismens internasjonale gjennomslagskraft, med sine «millioner av manifeste, bøker og flygeblader på alle språk» [milioni di manifesti, volumi e opuscoli in tutte le lingue] (1968: 290). Litt skjematisk kan man si at mens Marinetti (og Marx), gjennom oversettelse, søkte kvantitativ forøkelse for å «transformere verden», søkte Pessoa primært en kvalitativ forandring av teksten. Pessoa mimer på eksemplarisk vis den kosmopolitiske oversetteren som, idet han oversetter teksten, omgjør den fra efemert og perifert futuristmanifest til et verk i sentrum av verdenslitteraturens kanon. Dette utgjør en seier over utakknemlige, nasjonale omgivelser (representert ved portugisisk politi, men for så vidt også Almadás efemere portugisiske futurisme), men først og fremst en endelig omvendning av manifest til verk. Pessoas futuristiske øyeblikk er ifølge oversetteren blitt noe tidløst: den *ultimate* futurisme.

Oppsummerende

Jeg har vist at det å lese ultimatumet til Pessoa/Campos som et slags tilsvarende til Almadás ultimatum ikke bare er nærliggende, men faktisk åpner for en radikal nylesning av teksten, der jeg plasserer kjensgjerninger som hittil er blitt avfeid som tilfeldigheter, i et nytt lys. Jeg har hevdet at futuristmanifestet i Pessoas hender blir gjenstand for to ulike strategier: å avvikle futuristmanifestet, eller realisere det ettertrykkelig som litterært verk. Disse tilsynelatende motsatte strategiene har til felles at de fratrukket manifestet den pragmatiske orienteringen som er forbundet med sjangeren, enten ved å gjøre det ganske enkelt virkningsløst eller få det til å transcendere historien. I ytterste konsekvens peker begge strategiene ut av både futurismen og manifestsjangeren. Dette er i tråd med Pessoas generelle holdning både til futurismen og manifestet. Samtidig er strategiene på sett og vis uforenlige. Jeg knyttet den første til publiseringen av «Ultimatum» i *Portugal futurista*, og den andre til ideen om «Ultimatum» som et verdenslitterært verk. Oversetterens forord kan betraktes som en av flere manøvrer

gjennom hvilke Pessoa forsøker å gjenvinne balansen etter å være blitt beordret inn i Almadas samtidighet og kommet snublende nær futuristmanifestet. Dette scenariet må sees i sammenheng med egenskaper ved selve teksten, som i seg selv er ubalansert og sprikende. Nettopp derfor var Pessoa mange år etter å ha skrevet teksten fortsatt ikke i stand til å konkludere hvorvidt det var en teoretisk tekst som hørte hjemme på «kongressen» eller et litterært verk på linje med Campos' oder. Denne vedvarende perpleksiteten fra Pessoas side har først og fremst med «Ultimatum» å gjøre, men også med manifestsjangeren generelt, som er både teoretisk og praktisk, poetisk og politisk.

Sammen med forrige kapittel stiller dette kapitlet til rådighet et helt nytt bilde av Portugals bidrag til verdensfuturismen. Jeg har forsøkt å karakterisere Almada og Pessoas respektive ultimatum på en måte som både tydeliggjør hvor forskjellige de er og gjør det mulig å gripe vekselvirkninger dem imellom. De to portugisernes respektive futuristøyeblikk kolliderer i *Portugal futurista*, som er åsted for en intens strid mellom ulike tidspoetikker. Pessoas imploderte futuristøyeblikk truer med å avvikle futurismen innenfra og demontere Almadas manifeste jeg. Samtidig truer Almadas futurisme med å smitte over på lesningen av Pessoa. Historiseringen av deres respektive ultimatumer, i Almadas «Compte-rendu» og forordet til Pessoas fiktive oversetter, ga ytterligere dimensjoner til sammenligningen av deres vesensforskjellige tidspoetikker.

Innenfor det samme historiske nået fremstår de to ultimatumene som like komplekse, men svært forskjellige måter å forholde seg til dette nået på. Hvem som får «siste ord» i denne litterære utvekslingen er fortsatt et åpent spørsmål. Side om side i *Portugal futurista* danner de et diptykon som burde være en sentral referanse i enhver generell fremstilling av futurisme som internasjonalt fenomen og futuristmanifestet som litterær sjanger. Det er slik sett beklagelig at manifestene jeg har lest i disse to kapitlene er fullstendig upåaktede i foreliggende manifeststudier. Jeg kan nemlig ikke tenke meg noe mer talende uttrykk for mangfoldet av ulike strategier innenfor og i randsonen av futuristmanifestet.

5. Verdenslitterære utvekslinger. Et bilde av verdensfuturismen

I 1975 skrev Dobzynski at det i futurismens «topografi» fantes områder som i liten grad var oppmerkede og henviste til Portugal og Sør-Amerika (1975: 11). Ambisjonen min har ikke bare vært å kartlegge slike områder (selv om dette er viktig), men også å bidra til refleksjonen om hvordan vi kan se for oss futurisme som internasjonalt fenomen. I dette oppsummerende kapitlet vil jeg fortsette denne refleksjonen. Flere av poengene vedrører verden generelt heller enn futurismen spesielt, men er slik sett viktige for forståelsen av verdensfuturismen.

Med den fiktive oversetterens forord til «Ultimatum» mimet Pessoa på eksemplarisk vis en figur som er velkjent for lesere av Pascale Casanovas *The world republic of letters* (1999), nemlig oversetteren, som der fremstilles som den viktigste i en gruppe av kosmopolitiske mellommenn som binder verdens litteraturer sammen. Ifølge Casanova har slike mellommenn en svært viktig funksjon når det gjelder fastsettelse av litterær verdi på grunnlag av presumptivt universelle kriterier (2004: 20-21). I tråd med dette snakker Pessoaas fiktive oversetter på vegne av et konsensusorientert vi, som lar overfladiske uenigheter vike for universelle standarder: «we may disagree with [...], but no one, I believe, can but confess that ...». Ikke minst har vi sett at oversetteren understreker Campos' distanse fra ethvert nasjonalt perspektiv. I følgende passasje er det nærliggende å se oversetterens hukommelse som metonym for en universell kanon som verket innvies i gjennom oversettelsen til engelsk:

«That low sophist, President Wilson», [Campos] once said to me, «is the type and symbol of our age. He has never said a concrete thing in his life [...]». These are almost the exact words, which, as they were spoken in English, I am less likely to forget. (*SI*, 276)

Campos' replikk på engelsk fremstår slik som en figur for «Ultimatum» i engelsk oversettelse. Slik sett tjenestegjør oversetteren Pessoaas forsøk på å gjøre et efemert og perifert futuristmanifest om til et verk i sentrum av verdenslitteraturens kanon. Likevel vil jeg hevde at Pessoa på nokså subtilt vis etablerer en dobbelthet i forordet. Casanova har hevdet at slike oversettelser ikke nødvendigvis er noen udelt glede, ettersom innvielsen i «the world republic of letters» skjer på grunnlag av kriterier som bare tilsynelatende er universelle. Dette tilslører at litteraturens verden egentlig er hierarkisk (2004: 154).

Jeg tror det nettopp var med tanke på en slik dobbelthet at Pessoa et sted skrev: «Men like Aubrey Bell sometimes do more harm than good» (*SI*, 50). Britiske Bell hadde nettopp publisert *Studies in Portuguese literature* (1914). Med dette i bakhodet vil jeg vende oppmerksomheten mot Campos' utfall mot Woodrow Wilson i sitatet ovenfor. I første omgang ser det ut som et mer eller mindre treffende utfall mot samtidens statsmenn (i

forlengelsen av de lignende utfallene i «Ultimatum»), men jeg vil hevde at henvisningen har en mer spesifikk betydning. Oversetteren tidfester samtalen med Campos til januar 1918, og plasserer den dermed i umiddelbar nærhet til Wilsons tale til kongressen 8. januar 1918, der han presenterte sine «fourteen points» og tok til orde for en forening av nasjoner (som skulle ende i Folkeforbundet). Beskyldningen om at Wilson ikke klarer å si noe konkret, lar seg lese som en kritikk av abstrakt og idealistisk universalisme. Faktisk brukte Pessoa til tider «konkret» mer eller mindre synonymt med «nasjonal».¹

Wilson fremstår slik sett som politikkenes ekvivalent til «Ultimatum»s kosmopolitiske oversetter. I lys av dette kan utfallet mot Wilson leses som en ironisering over oversetterens bestrebelse på å universalisere Campos. Ironien går åpenbart oversetteren hus forbi. Hvis vi fortsetter å lese Campos' engelskspråklige utfall som en analogi til «Ultimatum» i engelsk oversettelse, kan ironien sies å peke på at det skjer noe som unngår oversetterens oppmerksomhet i og med oversettelsen til engelsk. Jeg vil hevde at Pessoas fiktive oversetter er upålitelig i samme forstand som vi gjerne snakker om «upålitelige fortellere» i romaner. At oversetteren ikke redegjør for tittelen «Ultimatum», er i dette henseende symptomatisk. Dette er en tittel som for portugisiske lesere ikke kunne unngå å alludere til det britiske ultimatumet, et symbol på Portugals geopolitiske avhengighet. Dobbeltheten i forordet kan sies å peke på en lignende form for avhengighet på litteraturens område. Samtidig gjør ironien det mulig å lese det oversatte ultimatumet som et tilslørt svar til britenes ultimatum. Selv om Campos, slik oversetteren påpeker, angrep Portugal på lik linje med andre nasjoner (*SI*, 275), kan «Ultimatum» likevel sies å romme en nasjonal visjon. Som Lourenço har påpekt, identifiserer Campos seg nemlig med et «messiansk og fremtidsrettet» Portugal (1991: 112), som ikke må forveksles med det Campos besverger som et «Restemonarki som råtner som Republikk, [...] med kunstig deltakelse i krigen, men reelle fornedrelser i Afrika!».² Zenith identifiserer det siste som en henvisning til britenes ultimatum (Pessoa 2006: 475n17).³ Måten Pessoa lar oversetteren fastslå den litterære verdien til «Ultimatum» på, samtidig som han utfordrer

¹ Blant annet i et brev fra 1919, der han redegjør for planene om «et portugisisk tidsskrift utelukkende tiltenkt utlandet», som vekselvis skulle publiseres på fransk og engelsk. Det første nummeret skulle inneholde «Ultimatum» på fransk (2007b: 179-81). Det er nærliggende å tenke seg at den påtenkte engelske oversettelsen, med oversetterens forord, skulle publiseres samme sted. Her er den aktuelle passasjen: «denne ødeleggelsen [av utenlandske idoler] har to hensikter – den abstrakte, intellektuelle og universelle hensikt å ødelegge det som er falskt, og den nasjonale, konkrete og nærliggende hensikt å fri den portugisiske mentalitet fra dårlig innflytelse» [esta destruição envolve dois fins – o fim abstracto, intelectual e universal de destruir o que é falso, e o fim nacional, concreto e próximo de aliviar de más influências a mentalidade portuguesa] (2007b: 179).

² «E tu, Portugal-centavos, resto de Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África!» (*PF*, 30).

³ Det kan imidlertid også være en henvisning til at portugisiske styrker måtte kjempe mot tyske styrker i Afrika før Portugal offisielt hadde erklært krig mot Tyskland. Uansett var også Portugals «kunstige deltakelse i krigen» på alle måter prisgitt britenes behov. For en konsis historisk fremstilling, se Ramos (1994: 493-500).

ståstedet hvorfra denne verdsettelsen finner sted, fremstår som et slående tilfelle av det Christopher Prendergast har kalt verdenslitterære «forhandlinger» (med det vil han påpeke ulike former for samhandling på tross av asymmetriske relasjoner) (2004: 13-4). Mens Woodrow Wilson i sine «fourteen points» tok til orde for åpent diplomati (i hans første punkt het det at «diplomacy shall proceed always frankly and in the public view» (Hamilton 1995: 154)), svarer Pessoa med *tilslørt* ironi. Det er gjennom et slikt litterært diplomati «Ultimatum» fremstår som tilsvar til britenes realpolitiske ultimatum i 1890.

Forordet er ikke bare en skriveøvelse fra Pessoas side. Han ønsket faktisk å få publisert «Ultimatum» både i engelsk og fransk oversettelse. Det skulle imidlertid gå henholdsvis 56 og 84 år fra «Ultimatum» først ble publisert til franske og engelske oversettelser forelå (Pessoa 1973, 2001). Det er grunn til å spørre om dette bare skyldtes tilfeldigheter eller manglende gjennomføringsevne fra Pessoas side. Kan det være at ironien i forordet peker på mer strukturelle årsaker? Her er det grunn til å trekke inn Almada igjen, som hevdet å ha møtt Marinetti i Madrid i 1930 og sagt til ham at «han var utakknemlig overfor de portugisiske futuristene» (1993: 132). Da Marinetti to år senere tok turen til Lisboa, var Almada ikke nådig. På vegne av «vi portugisiske futurister» anklaget han italieneren for «hukommelsestap» og bebreidet «den store kosmopolitten» for hans «uopphørlig manglende evne til å reise, i hvert fall til Portugal» (1993: 92). Fraværet av referanser til Portugal i «Le futurisme mondial» er et talende uttrykk for dette «hukommelsestapet».

Silvestre har faktisk pekt på Marinettis utelatelse av Portugal som en årsak til at portugisisk futurisme er relativt ukjent i Europa (2001: 158). Det er utvilsomt noe i dette, men jeg vil foreslå at utelatelsen på et mer grunnleggende nivå er et symptom mer enn en årsak. Da Marx tilegnet seg betegnelsen «verdenslitteratur» i det kommunistiske manifestet, skrev han om «en allsidig trafikk, en allsidig innbyrdes avhengighet nasjonene imellom» (2000: 227). Når litteraturforskere de siste årene har tatt opp igjen begrepet om verdenslitteratur, har de imidlertid vært opptatt av at partenes «innbyrdes avhengighet» ikke er likeverdig. Foruten Casanova og Prendergast, er det verdt å trekke frem Franco Moretti, som har dratt vekslers på verdenssystem-teori og lansert ideen om *ett* «verdenslitterært system» [world literary system] av innbyrdes sammenhengende litteraturer, med kjerne, periferi og en semiperiferi (2004: 149). Med fokus på romanen har Moretti beskrevet fremveksten av et litterært marked dominert av franske og engelske romaner, som også ble modeller til etterligning. Snarere enn «en allsidig trafikk» oppsto «a planetary reproduction of a couple of national literatures» (1998: 187). Slik kan Moretti sies å peke på de mer grunnleggende mekanismene bak det som Almada i sitt ultimatum fremstilte som en psykologisk disposisjon, nemlig portugiserens

«preferanse for alle importens varianter» (PF, 37). For å ta opp igjen McGuirks påstand om at futurisme var «problematically transportable», kunne man si at det ikke var transport som sådan, men trafikken enveiskjøring, som var problemet.

Samme år som Marinetti publiserte «Le futurisme mondial» påpekte Leon Trotskij paradokset i at futurismen slo gjennom i Italia og Russland, snarere enn i mer «fremskredne» Tyskland og Amerika (1957: 127). Det portugisiske eksemplet bekrefter forbindelsen mellom futurisme og periferi. Imidlertid virker det som om Portugal så å si var *for* perifert til å tas med i Marinettis verdensfuturisme og Trotskijs fremstilling. Dette sier noe viktig om verdensfuturismens utvekslinger. Marinettis utelatelse kan sies å registrere Portugals perifere plass i det verdenslitterære systemet.

Ut av futurismen og inn i verden med Oswald de Andrade

På listen over futurister i «Le futurisme mondial» figurerer imidlertid navnet «De Andrade» (D, 154). Jeg vil runde av studien der jeg startet, med relasjonen mellom Marinetti og Oswald de Andrade. I tråd med brasiliansk konvensjon, og for å skille ham fra navnebroren Mário de Andrade, vil jeg nå omtale Oswald ved fornavn. I første kapittel fortalte jeg at Oswald på en Europa-reise i 1912 oppdaget Marinettis futuristiske manifest. Dermed ble han skrevet inn i brasiliansk litteraturhistorie som «futurismens første importør» (Brito 1964: 29). Mens Brasil var verdens klart største kaffeeksportør, likte Marinetti å kalle seg for «Europas koffein». Slik kunne man nesten si at kaffeeksporten var landets primære bidrag til verdensfuturismen.

Da Oswald i 1924 publiserte sitt første manifest, «Manifesto da poesia Pau Brasil» (Manifest for brasiltrepoesien), hadde Marinetti publisert «Le futurisme mondial» bare to måneder i forveien. Dette var fortsatt en tid for manifeste, men futurisme var ikke lenger selve «ordet i tiden». Et halvår senere publiserte en annen av Marinettis påståtte «verdensfuturister» det første surrealistiske manifestet. I brasiltremanifestet uttrykker Oswald et ønske om å være brasiliansk i sin samtid: «Bare brasilianere av vår tid» [Apenas brasileiros de nossa época] (1978: 10). Futurismen kan i denne sammenheng ha vært en del av problemet. Da han i 1925 fulgte opp manifestet med en diktsamling titulert *Pau Brasil* (Brasiltre), var det med et forord der Paulo Prado fremhevet nødvendigheten av å unnsnippe gjenklangen fra «forsinkede moter som, slik som den italienske futurismen, anløper her tolv år etter at den oppsto» (2003: 93). Bemerkningen kan knyttes til et sentralt punkt i brasiltremanifestet, nemlig Oswalds ambisjon om en poesi for eksport. Oppkallingen av poesien etter brasiltre, Brasils første eksportprodukt, er et uttrykk for denne ambisjonen.

I brasiltremanifestet blir brasiliansk futurisme ettertrykkelig fremstilt som et tilbakelagt stadium (1978: 9).⁴ Jeg ønsker derfor ikke å innlemme Oswald i verdensfuturismen. Hans eksempel lar meg imidlertid utvikle et par poenger om verdenslitteratur og manifestsjangeren, før jeg vender tilbake til spørsmålet om verdensfuturismen. Min forståelse av brasiltrepoesien står i gjeld til Roberto Schwarz, som presist har beskrevet hva som står på spill i Oswalds program: «Det dreier seg om intet mindre enn å erobre en gjensidighet mellom lokal erfaring og de sentrale landenes kultur, slik fordringen om en poesi i stand til å bli eksportert, mot importens unilaterale rutine, indikerer» (2006: 27). I manifestet fremstilles utviklingen som uforutsigbar og åpen: «Et forslag fra Blaise Cendrars: – Dere har fulle lokomotiver, klare til å dra. En neger dreier sveiva på sporskifteren under dere. Den minste uoppmerksomhet vil sende dere av gårde i motsatt retning fra destinasjonen deres».⁵ Like etter følger manifestets mest kjente formulering: «Én eneste kamp – kampen om veien. La oss dele inn: Importpoesi. Og Brasiltrepoesi, for eksport».⁶ Dilemmaet kan betraktes som et utslag av Brasils posisjon innenfor det verdenslitterære systemet. Slik sett er ikke situasjonen fullt så åpen for tilfeldigheter og innfall som den første passasjen antydte. Det er ikke gitt at det bare er å skifte spor. Ironisk nok er det ikke åpenbart hvilken kategori Oswalds brasiltrepoesi faktisk tilhører. Gjennom kontakten med Cendrars fikk han nemlig utgitt *Pau Brasil* på det franske forlaget Au Sans Pareil, som publiserte en rekke dadaister og surrealister. Om dette gjør boken til eksportpoesi (fra Brasil til Paris) eller importpoesi (fra Paris til Portugal), kommer an på om man tar utgangspunkt i forfatteren eller forlaget. Dette er talende for den komplekse relasjonen mellom det nasjonale og internasjonale i Oswalds brasiltremanifest, som reiser «spørsmål om utenrikshandel, uten å miste Nasjonalmuseet av syne» [questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional] (1978: 9).

På bakgrunn av at land i sentrum av verdenssystemet tradisjonelt har eksportert ferdigvarer, mens råvareeksport har vært kjennetegnet på tidligere kolonier, har Nicholas Brown hevdet at meningen med eksportpoesi undergraves med valget av brasiltre som emblem, ettersom poesi er en slags ferdigvare, mens brasiltre er en råvare (2005: 185-6). Dette har brasiltre til felles med kaffen, Brasils «bidrag» til verdensfuturismen. Selv vil jeg

⁴ Annateresa Fabris har dessuten hevdet at henvisningen til «De Andrade» antagelig var til Mário de Andrade (1994: 217-8). For en presis fremstilling av futurismen i Brasil, se Castro Rocha (2000).

⁵ «Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino» (1978: 6).

⁶ «Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação» (1978: 7).

påpeke en minst like slående motsigelse med henvisning til «pronominais» (pronominaler), et av de mest kjente diktene i *Pau Brasil*:

Dê-me um cigarro	Gi meg en røyk
Diz a gramática	Sier grammatikken
Do professor e do aluno	Til læreren og eleven
E do mulato sabido	Og den opplyste mulatten
Mas o bom negro e o bom branco	Men en god neger og en god hviting
Da Nação Brasileira	Av den Brasilianske Nasjon
Dizem todos os dias	Sier hver eneste dag
Deixa disso camarada	Gi opp det der kamerat
Me dá um cigarro (2003: 167)	Gi meg en røyk

Diktet lever opp til et av manifestets punkter: «Et språk uten arkaismer, uten lærdom. Naturlig og neologistisk. Feilenes millionærbidrag. Slik vi snakker. Slik vi er». ⁷ Diktets poeng ligger i gjentagelsen av det samme imperativet («Gi meg en røyk»), først i henhold til normativ portugisisk grammatikk («Dê-me um cigarro»), deretter som i brasiliansk dagligtale («Me dá um cigarro»). «Dá» og «dê» svarer til ulike tiltaleformer, men den viktigste forskjellen ligger i plasseringen av det personlige pronomenet «me» henholdsvis etter og før verbet (derav tittelen på diktet). Dette poenget forsvinner åpenbart i min norske oversettelse av diktet, som dessuten bare gir mening hvis leseren kjenner til hvordan portugisisk snakkes i Brasil. Man kan man spørre om en slik poesi overhodet er egnet for oversettelse. Det oppstår en grunnleggende selvmotsigelse i brasiltremanifestet ettersom Oswald tar til orde for en eksportpoesi som svært vanskelig lar seg oversettelse. Dette er påfallende upåaktet i resepsjonen. I et klassisk essay om Oswalds brasiltrepoesi siterer Haroldo de Campos faktisk passasjen om verdenslitteratur i Marx' kommunistiske manifest (2003: 37-8), men i likhet med Oswald, unnlater han å ta opp spørsmålet om oversettelse, som var så sentralt for Marx. ⁸

I lys av dette er det ikke overraskende at brasiltrepoesien ikke har levd opp til ambisjonen om å være eksportpoesi. ⁹ I en note i *The world republic of letters*, påpeker Casanova at Oswalds verker «remained untranslated» (2004: 395n76). Dette er imidlertid en sannhet med modifikasjoner. For selv om Oswalds brasiltrepoesi i forsvinnende liten grad er oversatt, kan man virkelig ikke si det samme om manifestene hans. Meg bekjent er «Manifesto da Poesia Pau Brasil» oversatt til spansk, fransk, engelsk, italiensk og tysk

⁷ «A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos» (1978: 6).

⁸ Det kan være at jeg leser for bokstavelig noe som er ment i overført betydning, men jeg har til gode å lese en forsker som forklarer hva «eksportpoesi» i så fall skulle bety.

⁹ Unntakene bekrefter at brasiltrepoesien var vrien å oversette. Selveste Giuseppe Ungaretti oversatte brasiltrepoesi til italiensk i 1961. Lucia Wataghin har hevdet at denne oppgaven gjorde at han måtte revidere sine oversettelsesprinsipper fullstendig (2003: 210).

(Andrade 1981, 1982, 1986, 1999 og Fährders & Asholt 1995). Hans «Manifesto Antropófago» (Antropofagisk manifest) fra 1928 har hatt en enda større utbredelse og foreligger også på norsk (Andrade 2008). Når Oswald er inkludert i *The Longman anthology of world literature*, er det nettopp i form av sistnevnte manifest (Kadir & Heise 2009). Og det er gjennom manifestene at han er en referanse både i Casanovas studie og i Damroschs bok om verdenslitteratur. I forlengelsen av Damroschs definisjon av verdenslitteratur som «writing that gains in translation», kan man trygt si at *Pau Brasil* er nasjonallitteratur.¹⁰ Foruten å være en vedvarende referanse i brasiliansk kulturliv, har manifestene derimot blitt verdenslitteratur.

Kan man si at brasiltremanifestet «annonserte transformasjoner av verden», slik Marinettis futuristiske og Marx' kommunistiske manifest gjorde ifølge Oswald? Det kan virke som om det først og fremst annonserte en poesi som verken var importert eller eksportert, men snarere for innenriks konsum. Som verdenslitteratur betraktet, hva tjener manifestet på oversettelse? Primært vil jeg si at oversettelse forsterker motsigelsen i programmet, ettersom manifestet forteller utenlandske lesere om en «eksportpoesi» som få vil være i stand til å lese. Fremveksten av en reell poesieksport i Brasil ville forutsette nettopp en «transformasjon av verden», eller mer spesifikt av «det verdenslitterære systemet». Oswald insisterer like fullt på at brasiltremanifestets nå er et verdenshistorisk nå og at brasiltreposien i denne konteksten er verdifull, selv om den ikke lar seg omsette som eksportprodukt. Schwarz utlegger intensjonen bak Oswalds to manifeste som følger: «Brasiliansk erfaring skulle være et differensiert verdenshjørne [...] på samtidshistoriens kart». For første gang ville det som skjedde i Brasil bli sett «i sammenheng med nåtidens verden», der Brasil ville ha «noe å tilby» (2006: 37-8). Gjennom oversettelser av brasiltremanifestet får verden høre at den går glipp av noe.

Et bilde av verdensfuturismen

I et utkast til «Ultimatum» heter det: «Den futuristiske tilnærmingen er visjonen til sensibilitetens nærsynte. De ser i retning Virkeligheten, men skjelner ikke figuren».¹¹ Det er nærliggende å forstå Pessoas bemerkning som en henvisning til futuristisk malerkunst, der figurer i bevegelse gjerne er vanskelige å skjelne fra omgivelsene. I dette siste kapitlet har jeg pekt på at et «verdenslitterært system» kan sies å utgjøre verdensfuturismens «omgivelser».

¹⁰ For en lesning av brasiltreposien som en respons til en kompleks historisk situasjon og som «et av høydepunktene i brasiliansk litteratur», vil jeg henvise til Schwarz. Mot tendensen til å jamføre Oswalds praksis med «de internasjonale avantgardenes innovasjoner», insisterer han på å lese poesien i et mer spesifisert historisk perspektiv (2006: 11-28).

¹¹ «A interpretação futurista é uma visão de myopes da sensibilidade. Olham para o lado da Verdade, mas não lhe distinguem a figura» (*SI*, 238).

Går det an å fange inn verdensfuturismens bevegelser med en figur eller et bilde? I sin futurismestudie skriver White:

[If] it is not possible, with a phenomenon as vast, as variegated, and as elusive as international literary Futurism, to see the wood for the trees, then one solution may be to stop trying to do so for a while and to examine some of the individual trees in a little more detail. Then, at least, we should know whether the wood is worth returning to and walking in again. (1990: 5)

I en viss forstand har jeg tatt denne anmodningen til følge, ved å nærlese en rekke futuristmanifeste og forene dem med begrepet om verdensfuturisme. Likevel er det noe som skurrer i Whites billedbruk. For er det egentlig hensiktsmessig å forestille seg internasjonal futurisme som en *skog*? Moretti har hevdet at historikere som har analysert kultur på verdensbasis gjennomgående har anvendt to kognitive metaforer, nemlig treet og bølgen. Mens treet beskriver en utvikling fra enhet til mangfold (tenk på indoeuropeiske språks «forgreining»), beskriver bølgen en ensartethet som omslutter et opprinnelig mangfold. Mens trær avhenger av geografisk *diskontinuitet* for å forgreine seg, utnytter bølgen *kontinuitet*. De to metaforene har ifølge Moretti ingenting til felles, men likevel fungerer begge: «Cultural history is made of trees *and* waves». For ham danner metaforene grunnlaget for en arbeidsdeling i litteraturforskningen: «national literature, for people who see trees; world literature, for people who see waves» (2004: 160-1).

Hvordan kan vi best beskrive futurismen? I 1915 hevdet Marinetti å ha feid over hele verden med med «millioner av manifeste, bøker og flygeblader på alle språk» [milioni di manifesti, volumi e opuscoli in tutte le lingue] (1968: 290). Dette lyder som en bølge. Foruten å eksemplifisere det som må ha vært Marinettis foretrukne trope – hyperbolen! – viser formuleringen at kvantitet i visse henseender var vel så viktig for ham som kvalitet. Det er slik sett nærliggende å tenke at materialet – millioner av manifeste, bøker og flygeblad på allslags språk – best lar seg undersøke gjennom det Moretti kaller *fjernlesning* (2004: 151).¹² Selv om fjernlesning kunne ha belyst fenomenet på interessante måter, er det ikke med en slik innstilling jeg har sett på futuristmanifestet i denne studien. La meg supplere Marinettis beskrivelse med et vitnesbyrd som gir et noe annet bilde. I et tilbakeblikk beskrev Oswald hvordan en «bris av Modernisme» [uma aragem de Modernismo] hadde nådd ham via utbredelsen av Marinettis første futuristmanifest (1974: 76). I forlengelsen av Oswalds

¹² Med det mener han forskning «without a single direct textual reading», som syntetiserer foreliggende forskning for å undersøke grep, temaer, troper og sjangere på makronivå (2004: 151). Se også Moretti (2005).

brasiltre-metafor, kan vi se for oss denne vinden rasle i det brasilianske treets løvverk. Treet vaier kanskje litt i vinden, men brisen blåser det ikke overende.

Eksempelet Oswald viser også at manifestet ikke bare er verdensfuturismens sjanger, men at det dessuten ble en sentral sjanger i verdenslitteraturen. Puchner har hevdet at manifestsjangerens sentralitet bør betraktes som et resultat av futurismen. Virkningen kaller han for «futurismeeffekten» (2006: 93). Futurismeeffekten, etableringen av manifestet som en sentral litterær sjanger også utenfor futurismen, må betraktes som et bølgefænomen. Ved å insistere på å nærlese futuristmanifestet «med briller» har jeg imidlertid oppdaget hvordan denne bølgen brytes på ulike måter *innenfor* futurismen. Tenk på Pessoa, som forsøkte å gjenvinne balansen etter å ha kommet snublende nær futuristmanifestet, eller Loy, som «in the throes of conversion to Futurism» innledet et bemerkelsesverdig forfatterskap med å skrive to minst like bemerkelsesverdige manifestet, der hun henholdsvis poetiserer og «feminiserer» futuristmanifestet. Og mens både Loy og Pessoa kan sies å ha brukt manifestet til å utfordre futurismen mer eller mindre innenfra, internaliserte Almada så å si futuristmanifestet ved å utvikle det manifeste jeget. Alt dette har jeg forsøkt å forene med ideen om verdensfuturisme. Med denne konstruksjonen har jeg både forsøkt å rekonstruere noen svært spesifikke forbindelser som forskningen har oversett (mellom Loy og Marinetti og mellom Almada og Pessoa) og, på et annet nivå, sette futuristene i forbindelse med hverandre ved å fokusere på futuristmanifestet som sjanger. Det er ingen grunn til å tro at for eksempel Almada og Loy kjente til hverandre, men de har likevel futuristmanifestet til felles.

Verdensfuturismen – i skjæringspunktet mellom futurismen og manifestet – har fremstått som åsted for konflikt mellom ulike tidspoetikker. Min verdensfuturisme registrerer futurismeeffektens ulike brytninger innenfor futurismen, eller mer presist: futurismeeffekter *i futurismens navn*. Jeg har nemlig *ikke* tatt utgangspunkt i futurisme som stil- eller epokebetegnelse. (Slik betegnelsen vanligvis anvendes i forskningen faller som regel både Loy og Pessoa utenfor futurismen, og jeg har vist hvordan dette har gått utover forståelsen av deres manifestet.) Jeg har heller lest etter manifestenes *praktiske* futurismer, til forskjell fra (men ikke nødvendigvis i motsetning til) eventuelle futuristiske prinsipper som proklameres i tekstene: Fra Loys *forevigede* futurisme i «Aphorisms on futurism» og hennes «artens futurisme» i «Feminist manifesto», via Almadas glimt av futurisme som det manifeste jegets utidige historiske fremtredelser, til Pessoas «Ultimatum», som vekselvis fremstår som *implodert* og *ultimat* futurisme. Marinetti har virkelig ordene sine i behold med beskrivelsen av «futurisme» som «den mest *vidtrekkende* formelen for fornyelse» [la plus vaste formule de renouvellement] (Lista 1973: 395, min kursiv).

De praktiske futurismene er uløselig knyttet til manifestenes tidspoetikker. I første kapittel utviklet jeg ideen om en manifestets historiografi, der det sentrale var sjangerens konstitutive relasjon til nået. Jeg har forsøkt å påvise ulike måter å si «nå» på, som alltid henger sammen med spesifikke «her». I dette siste kapitlet har jeg særlig understreket hvor viktig ståstedet innenfor «det verdenslitterære systemet» er, ikke minst når det gjelder litteraturens mulighet for geografisk utbredelse. Ironien i Pessoas oversetterforord peker på dette, mens Oswalds brasiltremanifest peker mot en forvandling av det verdenslitterære systemet.

Spesifikke ståsteder kan også sies å være integrert i de ulike tidspoetikkene. Det tydeligste eksempelet her må være Almada, hvis glimt av futurisme i Europas utkant har «nesten-antagonismen» mellom tid og sted i Portugal som et hovedanliggende. Gjennom diskusjonen av Oswald, fremstår imidlertid det som kan virke som historiske anakronismer eller usamtidighet snarere som momenter ved et mer sammensatt verdenshistorisk nå. Tekstene jeg har undersøkt kan sies å høre til ett og samme utstrakte historiske nå, som ble preget av en verdensfuturistisk bølge. Bølgen ble brutt på ulike vis i svært forskjellige tidspoetikker. I mitt forsøk på å lese futuristmanifest med briller er det dette bildet av verdensfuturismen som tegnes opp.

Ilustrasjoner

3.º — Introduzir a surpresa e a necessidade de acção entre os espectadores na plateia, nos camarotes e nas galerias. Algumas propostas ao acaso: pôr cóla no assento de um fauteuil, para que o senhor ou a senhora colados estabeleçam a hilariedade geral. O frack ou a toilette, será com toda a certeza pago à porta. Vender o mesmo logar a dez pessoas ao mesmo tempo: obstáculos, discussões e rixas que proveem desta partida tão engraçada. Oferecer logares de bôrla a cavalheiros e illustres damas notoriamente com pancada na môla, ou a excelências irritáveis ou a excêntricos capazes de provocar uma algazarra enorme com beliscões nas senhoras e outras bizarras. Pôr nos fauteuils um pó carnavalesco que provôca a comichão e o espirro.

4.º — Prostituir systematicamente toda a arte classica sobre a scêna, dando por exemplo n'uma só soirée todas as tragédias gregas, francezas, inglczas, italianas em abreviatura. Executar as obras de Beethoven, de Wagner, de Bach, de Bellini, de Chopin, entrecortando-as de canções napolitanas e viras do Minho. Pôr um ao lado do outro no mesmo palco Mounet-Sully e Mayol, Sarah Bernarath e Eregoli, Eduardo Brazão e Nascimento Fernandes. Executar uma synfonia de Beethoven de traz para deante. Resumir todo o Shakespeare em um só acto. Fazer outro tanto com os outros autores os mais venerados e o mais considerados. Fazer representar o *Cid* por um negro. Fazer representar Hernani por actores metidos até metade em sacos de sarapilheira. Encebar cuidadosamente as taboas do palco para provocar as divertidissimas escorregadelas no momento mais tragico.

5.º Encorajar de todas as maneiras os excêntricos americanos e os clowns, os seus extraordinarios efeitos de grotesco mecanico, de dynamismo colossal, as suas fantasias grosseiras, as suas enormes brutalidades, os seus coletes com surpresas e as suas calças espaçosas como armazens, d'onde sairá em mil mercadorias a grande hilariedade futurista que deve tornar jovem outra vez a face do mundo. Car ne l'oubliez pas, nous sommes de JEUNES ARTILLEURS EN GOGUETTE, comme nous l'avons proclamé dans notre manifeste Tuons le Clair de Lune!

Contre clair de lune et vieux firmaments partir en guerre chaque soir les grandes villes brandir affiches lumineuses immense visage de nègre (30 m. de haut) fermer ouvrir un oeil d'or (3 m. de haut) FUMEZ FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES femme en chemise (50 m.) serrer desserrer un corset mauve rose lilas bleu mousse de lampes électriques dans une tasse de champagne (20 m.) pétiller s'évaporer dans une bouche d'ombre affiches lumineuses se voiler mourir sous une main ténace paraître continuer prolonger dans la nuit l'effort de la journée humaine courage + folie jamais mourir ni s'arrêter ni s'endormir affiches lumineuses formation et désagrégation de minéraux et végétaux centre de la terre circulation sanguine dans les visages de fer des maisons futuristes s'animer s'empourprer (joie colère) dès que les ténèbres pessimistes négatrices sentimentales nostalgiques se range en bataille pour assiéger la ville réveil fulgurant des rues qui canalisent durant le jour le grouillement fumeux du travail 2 chevaux (30 m. de haut) faire rouler sous leurs sabots boules d'or

GIOCONDA ACQUA PURGATIVA ITALIANA

entrecroisement de trrrrr Elevated
trrrrr au-dessus de la teeeee teeeeee siiiiflets d'auto-ambulances + pompes électriques
transformations des rues en corridors splendides mener pousser logique nécessité la foule vers trépidation hilarité brouhaha du MUSIC-HALL FOLIES-
BERGÈRE EMPIRE CRÈME-ÉCLIPSE tubes de mercure rouges rouges bleus bleus violets énormes lettres-anguilles d'or feu poupre diamant défi futuriste à la nuit pleurnicheuse défaits des étoiles chaleur enthousiasme foi conviction volonté pénétration d'une affiche lumineuse dans la maison d'en face gifles jaunes à ce podagreux en pantoufles bibliophiles qui sommeille
3 miroirs le regardeeeeer l'affiche plonger dans les abîmes mordorés ouvrir fermer ouvrir fermer des rofondeurs de 3 milliards de kilomètres horreur sortir sortir
ouste chapeau canne escalier auto tamponner cris-de-cochon keueu-keu ça y est ebleuissement du promenoir solemnité des panthères-cocottes parmi les tropiques de la musique légère odeur ronde et chaud de la gaité MUSIC-HALL ventilateur infatigable pour le cerveau surchauffé du monde.

Milan, 29 Septembre 1913.

F. T. Marinetti

Direction du Mouvement Futuriste :

Corso Venezia, 61 — MILAN

ATENÇÃO!

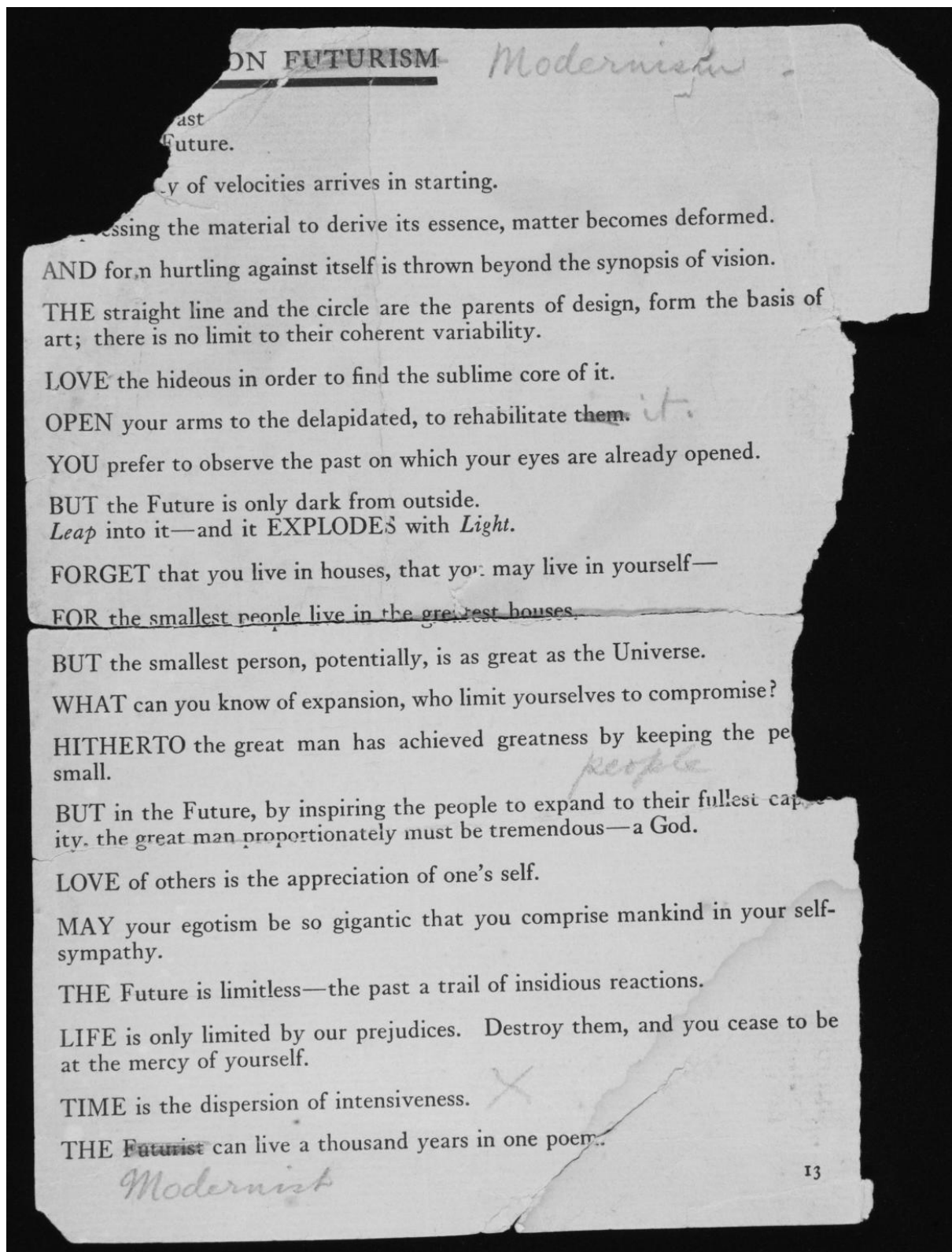
O Comité futurista deliberou tornar publico o seguinte:

- 1.º Que não ha musicos futuristas em Portugal.
- 2.º Que não é, portanto, um musico futurista o snr. Ruy Coelho, apesar das suas pretensões especialmente manifestadas nas praías e casinos por onde tóca e onde a nossa acção futurista ainda não estabeleceu as razões fundamentaes do seu programa d'Arte

Que isto sirva a todos aquelles, falsos artistas, que n'este mesmo sentido de exploração conseguem apenas tornar cinzenta a nossa acção constructiva, julgando por esta forma salvaguardar as suas inaptidões perante o publico desprevenido das responsabilidades que como futuristas, lhes devem ser exigidas.

O COMITE FUTURISTA

Figur 1: *Portugal futurista*, side 44



Figur 2: Første side av «Aphorisms on futurism» med Loys korreksjoner. Yale University of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

1ª CONFERENCIA FUTURISTA

DE

José de ALMADA-NEGREIROS



O poeta futurista José de ALMADA-NEGREIROS
violentamente pateado à sua entrada no palco do Theatro Republica,
Sabado, 14 de Abril de 1917.

sidade da vida moderna, sem dúvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal.
Em seguida a minha conferencia irá dizer as minhas razões expostas no teatro Republica no sabado 14 de Abril de 1917, data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo portuguez.
Lisboa, Maio de 1917.

COMPTÉ-RENDU PELO CONFÉRENTE

TEATRO REPUBLICA

SABADO, 14 DE ABRIL DE 1917 Às 5 h. tarde (17 h.)

CONFÉRENCIA

FUTURISTA

POR

José de ALMADA-NEGREIROS

1ª PARTE - ULTIMATUM FUTURISTA ÀS GERAÇÕES PORTUGUEZAS DO SEculo XX, POR

José de ALMADA-NEGREIROS

2ª PARTE - MANIFESTO FUTURISTA DA LUXÚRIA, POR

Mme de SAINT-POINT

3ª PARTE - MUSIC-HALL

ET

TUONS LE CLAIR DE LUNE! DE

MARINETTI

ENTRADA 52 CTS.

A minha entrada no palco rebentou uma espontanea e tremenda pateada seguida de uma calorosissima salva de palmas que eu cortei de um gesto.

Reduzida a plateia à sua inexpressão natural tive a gloria de apresentar o futurista Santa-Rita-Pintor que o publico recebeu com uma ovação unanime.

Comecei então o meu ultimatum à juventude portugueza do seculo XX e a plateia costumada a conferencias exclusivamente litterarias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade das minhas afirmações pelo que executava premeditadas e cobardes reprovações isoladas mas sem efeito de conjunto.

Tendo sido concedido à plateia, segundo a orientação futurista, interromper o conferente, todas as contradicções foram visivelmente inefficazes a não ser no que dizia respeito à incompetencia dos contraditores.

Os chefes politicos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de accordo com as suas restricções monarchicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu unico recurso resumia-se na gargalhada, symbolo sonoro da imbecilidade.

Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da inten-

José de ALMADA-NEGREIROS

Figur 3: Portugal futurista, side 35

ULTIMATUM

DE

Alvaro de Campos

SENSACIONISTA

(Separata do PORTUGAL FUTURISTA)

Editor:

Fernando Pessoa

1917

Tipografia P. MONTEIRO
R. do Mundo, 57 - LISBOA

Preço:

2 centavos



1283

Figur 4: Forsiden av særtrykk av «Ultimatum», med epitetet «sensationista».

Litteratur

- Abastado, Claude. 1980. «Introduction à l'analyse des manifestes», i *Littérature*, nr. 39, s. 3-11
- Adorno, Theodor. 1998. *Estetisk teori* [1970]. Overs. Arild Linneberg. Oslo
- Adorno, Theodor. 1973. *Ästhetische Theorie* [1970]. Frankfurt
- _____ 1992. *Notar til litteraturen*. Red. og overs. Arild Linneberg. Oslo
- _____ 2006. *Minima moralia: refleksjoner fra det beskadigede livet* [1951]. Overs. Arild Linneberg. Oslo
- Amaral, Ana Luísa & Rosa Maria Martelo. 2007. «Manifesto Anti-Dantas», i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.), *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*. Oslo, s. 101
- Andrade, Oswald de. 1974. *Um homem sem profissão: memórias e confissões* [1954]. Rio de Janeiro
- _____ 1978. *Do Pau-Brasil a antropofagia e as utopias*. Red. Benedito Nunes. Rio de Janeiro
- _____ 1981. *Obra escogida*. Overs. Héctor Olea. Caracas
- _____ 1982. *Anthropophagies...* Overs. Jacques Thiériot. Paris
- _____ 1986. «Manifesto of Brazilwood Poetry [1924]», i *Latin American literary review*, bd. 14, nr. 27. Overs. Stella de Sá Rego, s. 184-7
- _____ 1991. *Estética e política*. Red. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo
- _____ 1999. *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*. Red. og overs. Maria Caterina Pincherle. Roma
- _____ 2003. *Pau Brasil* [1925]. São Paulo
- _____ 2008. «Antropofagisk manifest» [1928], i *Vagant* nr. 3. Overs. Anne Elligers, s. 142
- Aranha, Graça (red.). 1926. *Futurismo: manifestos de Marinetti e seus companheiros*. Rio de Janeiro
- Arnold, Elizabeth. 1989. «Mina Loy and the Futurists», i *Sagetrieb*, bd.8, nr 1-2, s. 83-117
- Baudelaire, Charles. 1976. *Œuvres complètes II. Bibliothèque de la pléiade*. Red. Claude Pichois. Paris
- Barreira, Cecília. 1981. *Nacionalismo e modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*. Lisboa

- Bell, Aubrey F. G. 1914. *Studies in Portuguese literature*. Oxford
- Benjamin, Walter. 1991. «Historiefilosofiske teser» [1942], i *Kunstverket i reproduksjonsalderen: essays om kultur, litteratur og politikk*. Overs. Torodd Karlsen. Oslo, s. 94-103
- _____. *Selected writings vol. 4*. Red. Howard Eiland og Michael W. Jennings. Overs. Edmund Jephcott m.fl. Cambridge MA
- Benstock, Shari. 1986. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin
- Benveniste, Émile. 1971. *Problems in general linguistics* [1966]. Overs. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables
- Berg, Hubert van den og Ralf Gruttemeier (red.). 1998. *Manifeste: Intentionalitat*. Amsterdam
- Berghaus, Günter. 1995. *The genesis of Futurism: Marinetti's early career and writings 1899-1909*. Leeds
- _____. 1996. *Futurism and politics: between anarchist rebellion and fascist reaction*. Providence
- _____. (red.) 2000. *International futurism in arts and literature*. Berlin
- Blanco, José. 1983. *Fernando Pessoa. Esboço de uma bibliografia*. Lisboa
- Bloch, Ernst og Theodor Adorno. 1988. «Something's missing: A discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradiction of utopian longing» [1964], i Ernst Bloch, *The utopian function of art and literature: Selected essays*. Overs. Jack Zipes og Frank Meckleburg. Cambridge MA, s. 1-17
- Blom, Ina. 1999. *The cut through time: a version of the Dada/Neodada repetition*. Oslo
- _____. 2007. «Tristan Tzara: Manifeste Dada 1918», i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.), *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*. Oslo, s. 105
- Blum, Cinzia Sartini. 1996. *The other modernism: F. T. Marinetti's futurist fiction of power*. Berkeley
- Breton, André. 1967. *Manifestes du surréalisme*. Paris
- Brito, Mário da Silva. 1964. *História do modernismo brasileiro*, bd. 1, 2. utg. Rio de Janeiro
- Brooks, Peter. 1992. *Reading for the plot: design and intention in narrative* [1984]. New York
- Brown, Nicholas. 2005. *Utopian generations: the political horizon of twentieth-century literature*. Princeton

- Buck-Morss, Susan. 2000. *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge MA
- Bürger, Peter. 1971. *Der Französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt
- _____ 1998. *Om avantgarden* [1974]. Overs. Eivind Tjønneland. Oslo
- Burke, Carolyn. 1987. «Getting spliced: Modernism and sexual difference», i *American Quarterly*, bd. 39, nr. 1, side 98-121
- _____ 1996. *Becoming modern. The life of Mina Loy*. New York
- Burke, Kenneth. 1959. *Attitudes toward history* [1937]. Los Altos
- Campos, Haroldo de. 2003. «Uma poética da radicalidade» [1965], i *Oswald de Andrade: Pau Brasil*. São Paulo, s. 7-72
- Caruso, Luciano (red.) 1980. *Manifesti: proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*. Firenze
- Casanova, Pascale. 2004. *The world republic of letters* [1999]. Overs. M. B. DeBevoise. Cambridge
- Castro Rocha, João Cezar de. 2000. «'Futures past': on the reception and impact of futurism in Brazil» i Günter Berghaus (red.), *International futurism in arts and literature*. Berlin, s. 204-21
- Caws, Mary Ann. 2001. «The poetics of the manifesto», i Mary Ann Caws (red.) *Manifesto; A century of isms*. Nebraska, s. xix-xxxi
- Contarini, Silvia. 2006. *La femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*. Paris
- Cunningham, David. 2005. «The futures of surrealism: Hegelianism, romanticism, and the avant-garde», i *SubStance*, bd. 34, nr. 2, s. 47-65
- Culler, Jonathan. 2001. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. London
- Damrosch, David. 2003. *What is world literature?* Princeton
- Dantas, Júlio. 1915. *Sóror Mariana*. Porto
- de Man, Paul. 1985. «Lyrical voice in contemporary theory: Rifaterre and Jauss», i Chaviva Hosek og Patricia Parker (red.), *Lyric poetry beyond new criticism*. Ithaca, s. 55-72
- Dobzynski, Charles. 1975. «A l'assaut du siècle». *Europe: revue littéraire mensuelle*, nr. 551, s. 3-11.
- Ehrlicher, Hanno. 2001. *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und*

Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden. Berlin

Eysteinnsson, Ástráður og Vivian Liska (red.). 2007. *Modernism.* Amsterdam

Fabris, Annateresa. 1994. *O futurismo paulista.* São Paulo

Fähnders, Walter og Wolfgang Asholt (red.). 1997. *'Die ganze Welt ist eine Manifestation': die europäische Avantgarde und ihre Manifeste.* Darmstadt

Fähnders, Walter og Wolfgang Asholt (red.). 1995. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938).* Stuttgart

Ferrari, Patricio. 2008. «Fernando Pessoa as a writing-reader: some justifications for a complete digital edition of his marginalia» i *Portuguese Studies*, bd. 24, nr. 2, s. 69-114

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The transformative power of performance: a new aesthetics* [2004]. Overs. Saskya Iris Jain. London

Foster, Hal. 2004. *Prosthetic gods.* Cambridge MA

França, José Augusto. 1983. *Amadeo & Almada.* Lisboa

Frank, Joseph. 1963. *The widening gyre: Crisis and mastery in modern literature.* New Brunswick

Genette, Gérard. 1980. *Narrative discourse* [1972]. Overs. Jane E. Lewin. Oxford

_____ 1982. *Figures of literary discourse* [1966].

Gentile, Emilio. 2000. «Political futurism and the myth of the Italian revolution» i Günter Berghaus (red.), *International futurism in arts and literature.* Berlin, s. 1-14

Grosz, Elizabeth. 2004. *The nick of time: politics, evolution, and the untimely.* Durham

Grøtta, Marit. 2009. *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster.* Oslo

Hamilton, Keith og Richard Langhorne. 1995. *The practice of diplomacy: its evolution, theory and administration.* London

Hewitt, Andrew. 1993. *Fascist modernism: aesthetics, politics, and the avant-garde.* Stanford

Hjartarson, Benedikt. 2007. «Myths of rupture: The manifesto and the concept of 'avant-garde'», i Ástráður Eysteinnsson og Vivian Liska (red.), *Modernism.* Amsterdam, s. 173-194

Hollander, John. 1988. *Melodious guile. Fictive pattern in poetic language.* New haven

Howes, Robert. 2007. «The British press and opposition to Lord Salisbury's Ultimatum of January 1890», i *Portuguese studies*, bd. 23, nr 2, s. 153-166

- Hunkeler, Thomas. 2006. «Cultural hegemony and avant-gardist rivalry. The ambivalent reception of futurism in France, England and Russia», i *The invention of politics in the European avant-garde (1906-1940)*. Amsterdam, s. 203-16
- Jackson, Kenneth David. 2009. «Fernando Pessoa», i *The literary encyclopedia*. Tilgjengelig fra: <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5572>> [22. juni 2009]
- Júdice. 1986. *A era do «Orpheu»*. Lisboa
- Kadir, Djelal og Ursula K. Heise (red.). 2009. *The Longman anthology of world literature: Volume F: The twentieth century*. 2. utg. New York
- Kermode, Frank. 2000. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction* [1966]. Oxford
- Kittang, Atle. 2009. *Diktetekstens relasjonar. Estetikk/ kultur/ politikk*. Oslo
- Kouidis, Virginia M. 1980. *Mina Loy: American modernist poet*. Baton Rouge
- Lewis, Wyndham. 1989. *Creatures of habit and creatures of change: essays on art, literature and society 1914-1956*. Red. Paul Edwards. Santa Rosa
- Lista, Giovanni (red.). 1973. *Futurisme: manifestes - mroclamations – documents*. Lausanne
 _____ (red.). 1977. *Marinetti et le futurisme*. Lausanne
- Lourenço, Eduardo. 1981. *Fernando Pessoa revisitado. Leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa
 _____ 1992. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* [1978]. Lisboa
- Loy, Mina. 1914a. «Aphorisms on futurism», i *Camera Work*, nr 45, s. 13-15
 _____ 1914b. «Aphorisms on futurism». Håndskrevet manuskript. Yale University of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
 _____ 1914c. «Aphorisms on futurism [Modernism]». Løsblad fra *Camera Work* med håndskrevne tilføyelser. Yale University of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
 _____ 1914d. «Feminist manifesto». Håndskrevet manuskript. Yale University of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
 _____ 1996. *The lost lunar Baedeker. Poems selected and edited by Roger L. Conover*. New York

- Lusty, Natalya. 2008. «Sexing the manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism», i *Women: a cultural review*, bd. 19, nr. 3, s. 245-60
- Lyon, Janet. 1998. *Manifestoes. Provocations of the modern*. Ithaca
- _____ 2007. «Feminist futurist: five kinds of time», i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.), *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*. Oslo, s. 144-151
- Marinetti, F. T. 1980. *Le futurisme* [1911]. Lausanne
- _____ 1968. *Teoria e invenzione futurista*. Red. Luciano de Maria. Milano
- Martens, Gunther. 2006. «Framing literary speech acts of political modernity. Notes on Hermann Broch, Karl Kraus and Expressionism», i Sascha Bru og Gunther Martens (red.), *The invention of politics in the European avant-garde (1906-1940)*. Amsterdam, s. 49-64
- Martin, Stewart. 2000. «Autonomy and anti-art: Adorno's concept of avant-garde art», i *Constellations*, bd. 7, nr. 2, s. 197-207
- Martins, Fernando Cabral Martins. 1997. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa
- _____ 1998. «O teatro do eu», i Celina Silva (red.), *Almada Negreiros a descoberta como necessidade*. Porto, s. 307-13
- _____ 2007. «Appearances of the author», i Anna M. Klobucka og Mark Sabine (red.), *Embodying Pessoa*. Toronto, s. 245-57
- _____ (red.). 2008. *Dicionário de Fernando Pessoa e o do modernismo português*. Lisboa
- Marx, Karl. 2000. *Det kommunistiske manifest og andre ungdomsskrifter*. Red. Dag Østerberg. Overs. Tom Rønnow m.fl. Oslo
- McGuirk, Bernard. 2000. «Almada-Negreiros and *Portugal futurista*» i Günter Berghaus (red.), *International futurism in arts and literature*. Berlin, s. 182-203
- McNab, Gregory. 1977. «Sobre duas 'intervenções' de Almada Negreiros», i *Colóquio-Letras*, nr. 35, s. 32-40
- Meschonnic, Henri. 1988. *Modernité modernité*. Lagrasse
- Mitchell, W.J.T. 1980. «Spatial form in literature: Toward a general theory», i *Critical Inquiry*, bd. 6, nr. 3, s. 539-567
- _____ 1986. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago
- Moi, Toril. 2004. «From femininity to finitude: Freud, Lacan, and feminism, again», i *Signs: journal of women in culture and society*, bd. 29, nr. 3, s. 841-78
- Moretti, Franco. 1998. *Atlas of the European novel 1800-1900*. London

- _____ 2004. «Conjectures on world literature» i Christopher Prendergast (red.), *Debating world literature*. London, s. 148-62
- _____ 2005. *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. London
- Negreiros, José de Almada. 1993. *Obras completas. Vol. VI. Textos de intervenção*. Lisboa
- _____ 2000. *K4 o quadrado azul* [1917]. Faksimileutgave. Lisboa
- _____ 2002. *Ficções*. Red. Fernando Cabral Martins m.fl. Lisboa
- _____ 2005. *Poemas*. Red. Fernando Cabral Martins m.fl., 2 utg. Lisboa
- _____ 2006. *Manifestos e conferências*. Red. Fernando Cabral Martins m.fl. Lisboa
- Osborne, Peter. 1995. *The politics of time*. London
- _____ 2001. *Philosophy in cultural theory*. London
- _____ 2006. «Imaginary radicalisms: Notes on the libertarianism of contemporary art» i Marta Kuzma og Peter Osborne (red.), *ISMS: recuperating political radicality in contemporary art 1*. Oslo, 9-36
- Paz, Octavio. 1980. *O desconhecido de si mesmo (Fernando Pessoa)* [1965]. Overs. José Fernando Fafe. Lisboa
- Perloff, Marjorie. 1996. *Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago
- _____ 2003. *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture* [1983]. Chicago
- _____ 2007a. «The first futurist manifesto revisited», i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.), *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*. Oslo, s. 152-6
- _____ 2007b. «The futurist moment», i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.), *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*. Oslo, s. 210
- Peppis, Paul. 2007. «Schools, movements, manifestoes», i Alex Davis og Lee M. Jenkins (red.), *The Cambridge companion to modernist poetry*. Cambridge, s. 28-50
- Perrone-Moisés, Leyla. 2008. «Futurismo saudosista», i Fernando Cabral Martins (red.), *Dicionário de Fernando Pessoa e o do modernismo português*. Lisboa, s. 302-4
- Pessoa, Fernando. 1962. *Páginas de doutrina estética*. Red. Jorge de Sena. Lisboa
- _____ 1966. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Red. Georg Rudolf Lind og Jacinto do Prado Coelho. Lisboa

- _____ 1973. *Le retour des dieux. Manifestes du modernisme portugais*. Overs. José Augusto Seabra. Paris
- _____ 1978. *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*. Red. Joel Serrão. Lisboa
- _____ 1980. *Ultimatum e páginas de sociologia política*. Red. Joel Serrão. Lisboa
- _____ 1992. *Poemas de Álvaro de Campos*. Red. Cleonice Berardinelli. Lisboa
- _____ 2001. «Ultimatum» [1917], i Richard Zenith (red. og overs.), *The selected prose of Fernando Pessoa*. New York, s. 72-87
- _____ 2002. *Álvaro de Campos. Poesia*. Red. Teresa Rita Lopes. Lisboa
- _____ 2006. *Prosa publicada em vida. Obra essencial de Fernando Pessoa, vol. 3*. Red. Richard Zenith. Lisboa
- _____ 2007a. *Prosa íntima e de autoconhecimento. Obra essencial de Fernando Pessoa, vol. 5*. Red. Richard Zenith. Lisboa
- _____ 2007b. *Cartas. Obra essencial de Fernando Pessoa, vol. 7*. Red. Richard Zenith. Lisboa
- _____ 2009. *Sensacionismo e outros ismos. Edição crítica de Fernando Pessoa, volume X*. Red. Jerónimo Pizarro. Lisboa
- Picchio, Luciana Stegagno. 1982. «Marinetti et le futurisme mental des portugais» [1976], i *La méthode philologique*, bd. 1, s 305-330
- Poggi, Christine. 2009. *Inventing futurism: the art and politics of artificial optimism*. Princeton
- Poggioli, Renato. 1968. *The theory of the avant-garde* [1962]. Overs. Gerald Fitzgerald. Cambridge MA
- Portugal futurista*. 1990. [Faksimilie av original fra 1917]. Lisboa
- Prendergast, Christopher. 2004. «The world republic of letters» i Christopher Prendergast (red.), *Debating world literature*. London, s. 1-26
- Puchner, Martin. 2006. *Poetry of the revolution. Marx, manifestos, and the avant-gardes*. Princeton
- Re, Lucia. 2009. «Mina Loy and the quest for a futurist feminist woman», i *The European legacy*, bd. 14, nr. 7, s.799-819
- Rancière, Jacques. 2009. *The aesthetic unconscious* [2001]. Overs. Debra Keates og James Swenson. Cambridge

- Retallack, Joan. 2007. «On Mina Loy's 'Feminist manifesto'», i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.), *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*. Oslo, s. 100
- Ribeiro, António Sousa. 2005. «'A tradition of empire': Fernando Pessoa and Germany», i *Portuguese studies*, bd. 21, nr. 1, s. 201-209
- Ricœur, Paul. 1985. *Time and narrative vol. 2* [1984]. Overs. Kathleen McLaughlin og David Pellauer. Chicago
- Rivas, Pierre. 1975. «Frontières et limites des futurisms au Portugal et au Brésil», i *Europe: revue littéraire mensuelle*, nr. 551, s. 126-43
- Sá-Carneiro, Mário de. 2001. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Red. Manuela Parreira da Silva. Lisboa
- Sapega, Ellen. 1992. *Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa
- Saraiva, Arnaldo. 1986. *O modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Porto
- Schwarz, Roberto. 2006. *Que horas são?* [1987]. São Paulo
- Sena, Jorge de. 1982. *Fernando Pessoa & Ca heterónima (estudos coligidos 1949-1978)*. Lisboa
- Santos, Irene Ramalho. 2003. *Atlantic poets. Fernando Pessoa's turn in Anglo-American modernism*. Hanover
- Silva, Celina. 1994. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto
- Silvestre, Osvaldo Manuel. 1990. *A vanguarda na literatura portuguesa: o futurismo*. Coimbra
- _____. 1998. «A ideologia do estético em Almada», i Celina Silva (red.), *Almada Negreiros a descoberta como necessidade*. Porto, s. 401-15
- _____. 2001. «As vanguardas históricas em Portugal e Espanha (Futurismo, Ultraísmo e Criacionismo)», i *Santa Barbara Portuguese Studies*, bd. v, s. 158-170
- _____. 2008. «Vanguarda», i Fernando Cabral Martins (red.), *Dicionário de Fernando Pessoa e o do modernismo português*. Lisboa, s. 875-8.
- Simões, João Gaspar. 1970. *Vida e obra de Fernando Pessoa* [1950]. Lisboa
- Sjöholm, Cecilia. 2007. «Futuristiskt manifest – Mina Loy», i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.), *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*. Oslo, s. 98
- Somigli, Luca. 2003. *Legitimizing the artist: manifesto writing and European modernism*,

1885-1915. Toronto

Spackman, Barbara. 1996. *Fascist virilities: rhetoric, ideology, and social fantasy in Italy*. Minneapolis

Spitzer, Leo. 1955. «La enumeración caótica en la poesía moderna» [1945]. Overs. Raimundo Lida. *Liguística e historia literaria*, side 295- 355. Madrid

Trotsky, Leon. 1957. *Literature and revolution* [1924]. New York

Tzara, Tristan. 1918. «Manifest DADA 1918», i *Dada* nr. 3, s. 2-4

Ungaretti, Giuseppe. 1961. *Il deserto e dopo*. Milano

Villiers, Jean-Pierre A. de. 1986. *Le premier manifeste du futurisme. Édition critique avec, en fac-similé, le manuscrit original de F.T. Marinetti*. Ottawa

_____ (red.) 2008. *Debout sur la cime du monde. Manifestes futuristes 1909-1924*. [Faksimile]. Paris

Vouga, Vera Lúcia. 1998. «Os painéis de Almada Negreiros», i *Revista Colóquio/Letras*, nr. 149-150, s. 167-194.

Wagner, Birgit. 1997. «Auflöschen, vernichten, gründen, schaffen: zu den performative Funktionen der Manifeste», i Walter Fähnders og Wolfgang Asholt (red.), *‘Die ganze Welt ist eine Manifestation’: die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt, s. 39-57

Wataghin, Lucia. 2003. «Ungaretti e o Pau-Brasil» i Lucia Wataghin (red.), *Brasil e Itália. Vanguardas*. São Paulo, s. 205-18

Waters, William. 2003. *Poetry's touch. On lyric address*. Ithaca

White, John J. 1990. *Literary futurism: aspects of the first avant garde*. Oxford

Yanoshevsky, Galia. 2009a. «Three decades of writing on manifesto: the making of a genre», i *Poetics today*, bd. 30, nr. 2, s. 257-286

_____ 2009b. «The literary manifesto and related notions: a selected annotated bibliography», i *Poetics today*, bd. 30, nr. 2, s. 287-31