

Sascha Bru (Universiteit Gent)

De esthetica van het lelijke

Kanttekeningen bij het eerste futuristische manifest

Uitgesproken op 19 februari 2009 in het Brusselse literatuurhuis Passa Porta, aan de vooravond van de 100ste verjaardag van het stichtingsmanifest van het futurisme. 'Futuristisch Manifest Revisited' was een organisatie van Het beschrijf en Vlaams-Nederlands Huis deBuren i.s.m. Kaaitheater, in het kader van het festival Performatik.

“Mijn vrienden en ik waren al de hele nacht op (...), debatteerden over de uiterste grenzen van de logica en vulden massa's papier met onze razende geschriften. Een immense trots vulde onze harten, want wij voelden ons als de enigen die op dat uur nog strijdbaar en ongenaakbaar waren, als wonderbaarlijke bakens of vooruitgeschoven wachters oog in oog met vijandelijke sterren die ons aandachtig observeerden vanuit hun hemelse kampen. Alleen waren we, alleen met de stokers die koortsachtig het helse vuur aanwakkerden in grote goederentreinen; alleen met de zwarte spoken die de roodgloeiende buiken van locomotieven besnuffelden; alleen met de zwervende dronkaards (...) aan de stadsmuren.”

Zo begon Marinetti in 1909 de inleiding tot zijn stichtingsmanifest van het Italiaanse futurisme. In dit fragment zitten zowat alle kenmerken vervat die we vandaag associëren met het futurisme: zijn irrationalisme, zijn liefde voor overdrijving en het groteske, zijn verheerlijking van de jeugd, machines, snelheid, verstedelijking en geweld, zijn portrettering van kunstenaars en schrijvers als leden van een militaire voorpost of avant-garde, en, bovenal, zijn literaire origine. Marinetti en zijn vrienden schreven. Ze penden stapels papier vol met razende geschriften waaruit uiteindelijk het stichtingsmanifest van het futurisme werd gepuurd.

De aardbeving: genese en tekst van het manifest

Marinetti overdreef niet toen hij verwees naar stapels papier die aan het eerste manifest voorafgingen. Talloze varianten antedateren de versie van het manifest die we vandaag het vaakst lezen, namelijk de tekst die verscheen in de prestigieuze Franse krant *Le Figaro*. De eerste, Italiaanse versie van zijn manifest dateert al uit oktober 1908. De term 'futurisme'

kwam daar nog niet in voor. Marinetti overwoog aanvankelijk twee andere namen voor zijn beweging: 'elektricisme' of 'dynamisme'. In deze eerste versie werden wel al puntsgewijs de krijtlijnen van zijn iconoclastische literatuurpolitiek uitgestippeld. De belangrijkste ordewoorden lieten zich snel samenvatten en maakten ook meteen de grenzeloze ambitie van hun bedenker duidelijk. Ten eerste zou alles wat tot dan niet tot het domein van de literatuur behoorde, en in het bijzonder alles wat lelijk is, deel worden van de literatuur: het alledaagse, de snelheid van het moderne leven en machines, en zelfs de gruwel van de oorlog zouden objecten van esthetisch genot worden. 'Kunst,' zo zou het manifest uiteindelijk lezen, 'kan niets anders zijn dan geweld, wreedheid en onrechtvaardigheid.' De nadruk van zijn beweging zou ten tweede niet komen te liggen op het verleden, maar op het heden. Zijn nieuwe literatuur zou zich niet langer tot de traditie richten. Het op zich imposante culturele patrimonium van Italië, van het oude Rome tot de Renaissance, zou worden genegeerd, en Marinetti's beweging zou zich voortaan inzetten voor de emancipatie van Italië als artistieke en politieke grootmacht in het hier en nu. Daarom beoogde hij ten derde ook de totale vernietiging van alle instituties die zijn programma in de weg stonden: musea, bibliotheken, kunstacademiën, ze zouden er alle aan geloven, omdat ze zich enkel om het verleden bekommerden en de vitalistische energie, de elektriciteit, aan banden legden die door de modernisering was vrijgekomen en nu overal in de lucht hing. Ten vierde zou de literatuur van een vorm van geïndividualiseerde beschouwing worden omgevormd tot een vorm van collectieve actie, een 'event' waarbij de lezer helemaal, ook lichamelijk, zou opgaan in een groter (nationaal) geheel. Tot slot zou de literatuur daarom ook niet langer een zaak van een paar hoog opgeleide estheten zijn. Ze moest een massafenomeen worden.

Om dit laatste ordewoord kracht bij te zetten, wilde Marinetti dat zijn tekst meteen de voorpagina's van alle kranten haalde. Een breed in de pers uitgesmeerde aardbeving in Sicilië eind 1908, waarbij meer dan tweehonderdduizend mensen omkwamen, deed Marinetti dan ook besluiten te wachten met de publicatie van zijn manifest. Pas begin februari 1909 vond hij een tiental Italiaanse kranten bereid om zijn manifest te publiceren of erover te berichten, nadat de tekst ook afzonderlijk als een pamflet was uitgegeven door Marinetti's eigen literaire tijdschrift *Poesia*. Nog niet tevreden reisde Marinetti midden februari naar Parijs, op dat moment nog altijd de culturele hoofdstad van Europa. Daar, in het Grand Hôtel, vertaalde hij zijn tekst in het Frans en schreef er de inleiding op. Hij legde het volledige manifest voor aan de redactie van *Le Figaro*, die het op 20 februari 1909 integraal publiceerde. Met die publicatie liet Marinetti voor de ganse culturele *beau monde* uitschijnen dat in Italië, een land dat sinds de Renaissance op cultureel vlak almaar meer naar de achtergrond van Europa was

verzonken, een nieuwe, radicale renaissance was aangevangen met zijn futurisme. Die wedergeboorte moest ook letterlijk worden genomen en kon niet van zijn persoon los worden gedacht. In de rest van zijn inleiding op het manifest beschreef Marinetti namelijk hoe hij, een stel ‘lachwekkende en vervelende’ fietsers ontwijkend, zijn gloednieuwe automobiel in de vernieling rijdt in een gracht. Wanneer een groep vissers een schraagbrug over de gracht bouwt en het wrak met netten eruit sleurt, blijkt zijn stalen ros meteen weer te starten. Met de uit het slijk opgestane wagen wordt ook Marinetti herboren als een subject dat zich één voelt met door mensen vervaardigde machines, en met zijn heroïsche wederopstanding rijst, uit het niets, ook het futuristische manifest op.

Wie het manifest nu leest zoals het uiteindelijk verscheen in *Le Figaro*, merkt niet alleen op hoe de tekst zichzelf voortdurend tegenspreekt, maar ook en vooral hoe elke vorm van ironie er tegelijk in lijkt te ontbreken. Nergens krijgt men echt het gevoel dat Marinetti niet meende wat hij schreef, ook niet toen hij de schoonheid van de oorlog en de verdrukte grootsheid van Italië bezong. Jaren later zou blijken dat het Marinetti bittere ernst was met het leeuwendeel van wat hij in het manifest beweerde. Als een bevoorrecht propagandist zou hij tijdens de Eerste Wereldoorlog bijvoorbeeld vrij kunnen manoeuvreren aan het front en daar onstuitbaar patriottische lezingen en publicaties mogen verzorgen. Italië zou de oorlog winnen, want de oorlog en de botvierung van het geweld waren futuristisch. Een aantal andere punten, in het bijzonder de misogynie uitingen in het manifest, zou hij in interviews vrijwel onmiddellijk nuanceren. Het futurisme richtte zich namelijk niet tegen de vrouw. Wel wilde het komaf maken met de pathetische en artificiële representatie van de overgevoelige vrouw in de literatuur, en met de typisch Italiaanse gezinsstructuur, waarin *la mamma* binnenskamers haar kroost en wederhelft met strenge hand regeerde en elke vorm van spontaneïteit of artistieke ambitie in de kiem smoorde. Deze nuance maakt de virulente, haast oorlogszuchtige toon van het manifest evenwel niet minder opvallend. Retorisch subtiel kon het manifest bezwaarlijk worden genoemd, en van zijn onderliggende logica ging een opmerkelijke eenvoud uit. Toch toonde deze tekst zich om een aantal redenen ook als erg complex en bijzonder, vooral binnen zijn genre.

Het stichtingsmanifest van het futurisme was een van de eerste literaire manifesten in de Westerse kunst- en literatuurgeschiedenis dat opende met een verhaal, met een lange, prozaïsche inleiding die erop was gericht de toon meteen juist te zetten. De inleiding zette een verwachtingshorizon uit en bracht lezers in een gepaste gemoedstoestand vóór die zich wendden tot de actiepunten van het futurisme. Ze zorgde, in de woorden van Coleridge, voor een ‘suspension of disbelief’. Marinetti mocht dan erg grootsprakerig voor de dag komen,

door zijn manifest te openen met een reeks anekdotes, twijfelt men ook vandaag nog op geen enkel moment aan de echtheid en oprechtheid van zijn woorden, ook al vindt men ze weerzinwekkend. Dat wijst op een laatste, bijzondere functie van de inleiding in het manifest: ze maakte van het manifest als tekstvorm ook een ontegensprekelijk *litterair* genre. Het manifest werd met deze tekst tot kunstvorm verheven en lanceerde in Marinetti's woorden 'l'arte di fare manifesti'. In het kielzog van het stichtingsmanifest zouden tijdens de meer dan dertig jaar futurisme nog talrijke manifesten van Marinetti's hand volgen. De literaire werken die hij daarnaast produceerde, haalden zelden het niveau van tijdgenoten uit binnen- en buitenland. Van Marinetti's poëziebundel *Zang Tumb Tumb* (1914) over zijn roman *Gli Indomabili* (1922) tot zijn nagelaten gedichten: het zijn interessante tijdsdocumenten, maar veel leesplezier of een heuse literaire ontdekking brengen ze een hedendaags lezer niet. Als schrijver van literaire manifesten en als bedenker van haast onuitvoerbare plannen, verdient Marinetti evenwel een plaats in de canon.

Marinetti's keuze voor het genre van het manifest was uiteraard niet alleen ingegeven door esthetische overwegingen. Zijn tekst putte ook retorische kracht uit de functie die het genre van het manifest al geruime tijd genoot. Vóór deze tekst waren manifesten in hoofdzaak een politiek medium. Politieke partijen en groepen wendden het manifest aan om tegelijk de krachtlijnen van hun denken te lanceren én meteen in daden om te zetten. Een manifest zegt namelijk niet alleen wat men zal doen. Het zegt als genre ook altijd waar men al voor staat, wat men al is en doet, en door zijn stelligheid realiseert het genre dus altijd mee het programma dat het beschrijft. Het manifest is een *performatief* genre, zoals een belofte dat ook is. Wie zegt 'ik beloof x' doet meteen wat hij zegt: beloven. En dat is met dit manifest eveneens zo. De precieze namen van de vrienden die Marinetti in zijn inleiding tot het manifest vermeldt zijn bijvoorbeeld niet gekend. Van de imposante lijst schrijvers (onder wie Paulo Buzzi, Aldo Palazzeschi en Francesco Canguillo), kunstenaars (onder meer Giacomo Ballá en Umberto Boccioni) en muzikanten als Luigi Russolo, die zich kort na het verschijnen van het manifest zouden aansluiten bij Marinetti, was op het moment dat hij aan zijn eerste versie begon nog geen sprake. Wel weten we dat Marinetti daags voor het verschijnen van het manifest in *Le Figaro* ook echt zijn peperdure Fiat in de vernieling reed. (Pittig detail: naar verluidt hield Marinetti ook aan met de dochter van een van de redacteurs van *Le Figaro*.) Op het moment dat hij het manifest concipieerde, telde het futurisme evenwel geen leden buiten hemzelf. Uit het niets zette Marinetti's manifest het futurisme in de wereld, nog voor de beweging in werkelijkheid was gevormd.

De naschok: context en receptie van het manifest

Het historische belang van Marinetti's schotschrift kan moeilijk worden onderschat. Om te beginnen speelde het gewiekst in op de Italiaanse tijdsgeest van weleer, waar in brede lagen van de bevolking ongenoegen heerste. Hoge werkloosheidscijfers bij hoger opgeleiden en een groeiend nationalisme bij de jeugd maakten dat vooral veel jongeren in Italië oren hadden naar zijn subversieve boodschap. Marinetti's manifest sprak ook bredere lagen van de bevolking aan door zijn fascinatie voor de technologische vooruitgang. Italië was rond de eeuwwisseling economisch een achteruitgestelde regio in Europa en haalde zijn inkomsten nog altijd in hoofdzaak uit de artisanale landbouw. Veel sneller dan in andere Europese landen rukte de technologische vooruitgang er plots op in de eerste decennia van de twintigste eeuw. De schokervaring van die modernisering, die ironieel wordt bezongen in het manifest, appeleerde ook aan vele tijdgenoten van Marinetti. Bij Italiaanse schrijvers en kunstenaars kon het manifest dan weer op bijval rekenen omdat het inhaakte op een breed ongenoegen met de minderwaardige status die Italianen hun eigen actuele kunst toekenden binnen de Europese kunstwereld.

Maar het succes van het futurisme in Italië kan niet uitsluitend worden teruggevoerd naar de inhoud en toon van het stichtingsmanifest. Even doorslaggevend was Marinetti's besef van de rol die massamedia in de stilaan globaliserende wereld speelden. Marinetti zou dit besef een paar jaar na het verschijnen van zijn manifest als volgt verwoorden:

Door de krant zit de inwoner van het kleinste gehucht tegenwoordig elke dag te bibberen van angst, wanneer hij de Chinese revolte of de suffragettes in Londen en New York volgt, of leest over Doctor Cassel en de heroïsche hondensledes van ontdekkingsreizigers op de Noordpool. De ingedommelde en sedentaire inwoner van een provinciestad kan zichzelf in gevaar wanen door naar de cinema te gaan en er de grote jacht in Congo te aanschouwen. Hij kan Japanse atleten, zwarte bokkers, onuitputtelijke Amerikaans excentriekelingen en de meest elegante vrouwen uit Parijs bewonderen voor een frank als hij naar het varieté gaat. Later, wanneer hij veilig in zijn bourgeois bed ligt getukt, kan hij de verre en onschatbare stemmen van een Caruso of een Burzio beluisteren.

Marinetti zou met zijn manifest die massamedia doordacht bespelen. Hij trok een heus propaganda-apparaat op. Zijn appartement op de via Senato in Milaan werd vrijwel onmiddellijk na het verschijnen van het manifest omgeturnd tot het hoofdkwartier van het futurisme. Een omvangrijke erfenis van zijn vader, die van Marinetti een tijd lang miljonair maakte, liet hem toe een secretaresse en twee klerken aan te werven. Hij liet in zijn kantoor

het manifest in talloze vormen op duizenden exemplaren reproduceren, liet een afdeling voor schone kunsten zich aansluiten bij de beweging, daarna een sectie muziek, en uiteindelijk ook een afdeling voor 'vrouwelijke activiteiten' (*azione femminile*). In alle grote steden in Italië werden kunstenaars en schrijvers vanuit Milaan aangepord hun eigen futuristische groepen op te richten. Dag in dag uit werden kranten en persorganen wereldwijd vanuit Marinetti's hoofdkwartier bestookt met persberichten over de talrijke wapenfeiten van het futurisme. Reizen naar het buitenland, die niet zelden gepaard gingen met luidruchtige publieke verschijningen, moesten ook buiten Italië het futurisme zichtbaar maken. En zo, in minder dan een jaar na het verschijnen van het manifest, groeide het futurisme uit tot een heus mediafenomeen, of beter, een mediavirus.

Van alle avant-gardes die in het kielzog van het Italiaans futurisme nog zouden volgen voor de Tweede Wereldoorlog, was het futurisme de enige die al in haar eigen tijd zoveel publieke reactie loswekte. Dat had voor een deel te maken met Marinetti's Amerikaans aandoende reclamecampagnes die aan elk nieuw futuristisch wapenfeit voorafgingen. In Italië zelf had het vooral te maken met het unieke *format* dat Marinetti ontwikkelde met zijn tientallen *serate* of avondvullende futuristische programma's. Die *serate* konden overal plaatsvinden, in kleine parochiezalen maar ook in grote schouwburgen. Voor Marinetti en zijn kompanen ergens neerstreken voor een *serata*, lieten ze hun komst aankondigen door duizenden vooruit gezonden strooibriefjes op gekleurd papier, die door lokale sympathisanten werden verdeeld. Elk zitje in de zaal werd op voorhand ook doorgaans tot tien maal toe verkocht, opdat nog voor de futuristen op het podium verschenen amok in de zalen te horen zou zijn. Ze zakten zoveel mogelijk met de trein af naar hun bestemmingen en lieten zich bij voorkeur in een geïmproviseerde praalwagen van het station naar hun exacte bestemming brengen, luidkeels hun *serata* aankondigend en de staten overspoelend met nog meer strooibriefjes. Voor ze optraden, deden ze graag de duurste restaurants aan, waar ze de meest onmogelijke gerechten wilden gereserveerd krijgen (zoals een banaan met een pond zout) en waar ze niet zelden door de politie hardhandig werden verwijderd omwille van obscene gebaren en schuttingtaal geuit aan het adres van lokale notabele uit de culturele sector. Tijdens *serate* zaten de zalen bij regel nokvol, met geïnteresseerden die ook de gangen van en het trottoir voor de schouwburgen vulden. Geregeld dienden zich meer dan duizend, en tijdens enkele *serate* in Italiaanse grootsteden soms meer dan tweeduizend gegadigden aan. Gemiddeld de helft van het publiek bestond uit arbeiders, onder meer omdat een kaartje voor een *serata* zelden voor meer dan een lire werd verkocht. Na afloop raakten arbeiders vaak slaags met burgerjongens die het achteraf niet zo hadden begrepen op de manifesten,

gedichten, bruijstische performances, toneelteksten en op vechtpartijen gerichte scheldtirades tegen het publiek die de futuristen ten berde hadden gebracht. 's Avonds, waar Marinetti zich ook bevond, typte hij met zijn medewerkers altijd zoveel mogelijk persberichten die de volgende dag vaak *verbatim* in lokale en nationale kranten verschenen, ondertekend door journalisten die in tegenstelling tot vele van hun collegae niet op Marinetti's uitnodiging hadden kunnen ingaan. Weinig Italianen wisten door de gemediatiseerde schandaalsfeer rond het futurisme bij het aanbreken van de Grote Oorlog dan ook niet wie Marinetti was of waar zijn futurisme enigszins voor stond. Omdat de schrijver zo een centrale rol voor zichzelf opeiste in de beweging, duurde het ook niet lang voor binnen de rangen van het futurisme onenigheid ontstond.

Nooit eerder in de geschiedenis van de Westerse literatuur vond een literaire tekst zo snel zo wijdverbreid ingang in het buitenlandse debat als het stichtingsmanifest van het futurisme. Nog in hetzelfde jaar 1909 werd het manifest onder meer in het Engels, Duits, Spaans, Russisch en Tsjechisch vertaald. Eind 1909 werd overal in Europa, maar ook van Japan tot in Latijns Amerika, over Marinetti en het futurisme gepraat. De reacties op zijn controversiële manifest waren erg uiteenlopend en zelden neutraal. Veel schrijvers en kunstenaars toonden zich enthousiast. Nog voor het kubistische werk van Picasso en Braque de kunstenaarsateliers verliet, liet Apollinaire zich bijvoorbeeld erg positief uit over Marinetti's tekst, en in 1912 zou deze Franse cultuurpauz zich zelf wagen aan een essay genaamd 'L'Antitraditionalisme futuriste'. Anderen lieten zich eerder genuanceerd uit over Marinetti's totaalproject. Toen Marinetti in de vroege jaren 1910 een reis ondernam naar Moskou, werd de beweging die hij kwam voorstellen bijvoorbeeld maar onderkoeld onthaald door de Russische futuristen rond Chlebnikov. Ze sympathiseerden met een deel van Marinetti's opzet, maar achtten de concrete, literaire uitwerking en poëtische strategieën die hij er na 1909 tegenover zette ontoereikend. Joyce liet tijdens zijn ballingschap in Trieste dan weer ironisch optekenen dat hij een boek wilde schrijven, met de voorlopige werktitel *Ulysses*, dat met het verleden zou doen wat Marinetti meende te zullen doen met de toekomst. Joyce' ironische toon haakte in op het merendeel van de reacties op het manifest in het buitenland, die de tekst afschilderden als potsierlijk, naïef of ronduit lachwekkend. Wyndham Lewis zou Marinetti's manifest bijvoorbeeld hekelen voor zijn 'machinisme' of blind geloof in de technologische vooruitgang. (In een later manifest zou Marinetti zo ver gaan als te voorspellen dat die vooruitgang er ooit voor zou zorgen dat de mensheid met machines zou vergroeien.) Nog anderen vonden Marinetti's aanspraak op vernieuwing ongefundeerd. Van

alle vernietigende kritieken die het manifest ontving, leek evenwel een minderheid Marinetti's uitgesproken nationalisme te problematiseren.

Marinetti's manifest effende met de abrupte lancering van het futurisme mee de weg voor de talrijke latere avant-gardebewegingen in Europa en de Verenigde Staten, van het expressionisme, dadaïsme en surrealisme tot het constructivisme. Zijn manifest moet uiteraard worden samengenomen met heel wat andere, vaak oudere tendensen in de Europese cultuur van weleer om de opgang van de avant-gardes voor en tijdens het interbellum te verklaren. Maar de impact van de tekst, die heel even van Milaan het epicentrum van een artistieke aardbeving maakte, kan moeilijk worden onderschat. Marinetti's manifest was als een splinterbom die na inslag overal ter wereld scherven naliet en zo talloze schrijvers en kunstenaars tot reflectie dwong. Terecht wordt het stichtingsmanifest, evenals de beweging die de tekst lanceerde, vandaag herdacht in activiteiten en tentoonstellingen. Merkwaardig blijft evenwel dat aan het leven van Marinetti, die door zijn enthousiasme, opzweepende retoriek en onuitputtelijke energie ook wel de 'cafeïne van Europa' werd genoemd, tot op vandaag nog altijd geen biografie is gewijd.

II brutto: het manifest vandaag

Is het futurisme, zoals het tot ons komt uit Marinetti's manifest, vandaag nog van betekenis? Om deze vraag te beantwoorden, kan men een tweetal paden bewandelen. Men kan ten eerste nagaan welke tendensen in de literatuur en kunst het manifest duidelijk mee heeft vormgegeven na de Tweede Wereldoorlog en vandaag nog blijft inspireren. Van de vele tendensen in dit verband lijken me er op zijn minst drie vermeldenswaard. Een eerste, voor de hand liggende tendens is die van kunstvormen die zich op het snijvlak situeren van het technologische en artistieke experiment. Hier hoef ik maar te verwijzen naar een aantal performers en totaalkunstenaars te gast op het Performatik 09 festival van het Kaaitheater, zoals Luca Buvoli, Claudio Sinatti, Demetrio Castellucci en Stelarc. Veel meer dan Marinetti zelf, die in zijn proza zelden inventiever met technologie omging dan laat negentiende-eeuwse science fiction-auteurs, tonen deze kunstenaars en theatermakers dat het spookbeeld van de perfecte symbiose tussen mens en machine, van de technologie als prothese van het lichaam, nog altijd onze collectieve verbeelding prikkelt. Een tweede tendens is die van de vele kunst- en cultuurvormen die vanuit een ongenoegen met de culturele *status quo* gewiekst van media gebruik maken om hun verzet in de publieke aandacht te brengen, van de Situationistische Internationale tot de Punkbeweging en ver daar voorbij. In een cynische bui zou men in dit

kader de strategieën die Marinetti ontplooidde om de boodschap van zijn manifest door te drukken ook kunnen zien als voorbode van marketingstrategieën zoals het ‘viral marketing’ en ‘benchmarking’. Een laatste, vaak over het hoofd geziene tendens die ik hier wil uitlichten, is die van de conceptuele kunst. Het stichtingsmanifest van het futurisme was niet meer dan een opsomming van erg algemene filosofische en esthetische ideeën, waarvan er op het moment dat het manifest werd geconcipieerd niet een was gerealiseerd. Veel van die ideeën zouden ook in de dertig jaar futurisme daarna ongerealiseerd blijven. De hele tekst was dus niet meer dan een concept dat zich in zijn vorm, het *performatieve* genre van het manifest, meteen ook gerealiseerd zag. Daardoor kan het manifest ook als een literaire voorloper worden beschouwd van de conceptuele kunst, die in de jaren 1960 hoogtij zou vieren met onder meer Sol LeWitt en Joseph Kosuth, toen die de uitwerking van een idee of concept geheel ondergeschikt maakten aan het bedenken van die idee of dat concept zelf.

Opvallend aan al deze tendensen, die op de doorwerking van het manifest wijzen, is dat ze weinig met literatuur op zich te maken hebben. Ze wijzen veeleer op bredere culturele of buitenliteraire tendensen. Het literaire genre van het manifest, dat zo onlosmakelijk is verbonden met de avant-gardes uit de voorbije eeuw, is vandaag op sterven na dood. Een geprononceerd alternatief, een voor iedereen herkenbare tekstvorm die zo onomwonden en gebald vormgeeft aan het project van schrijvers, bestaat vandaag evenmin. Men kan zich afvragen of dat een goede zaak is en of men in de voorbije eeuw, met alle, vaak terechte kritiek op de avant-garde, ook niet ten *onrechte* het manifest als genre mee naar het verleden heeft verbannen.

Deze vraag brengt me bij een tweede manier waarop de mogelijke relevantie van het manifest vandaag kan worden omlijnd: nagaan of de tekst op blijvende uitdagingen wijst. Het manifest lijkt dat op twee manieren inderdaad nog te doen. Ten eerste herinnert deze tekst ons eraan dat niet de vraag ‘wat *is* kunst of literatuur?’ belangrijk is, maar wel de vraag ‘wat *kunnen* en *moeten* kunst en literatuur zijn?’ Het is haast onmogelijk om daar niet bij stil te staan bij het lezen van deze tekst. Hij mag dan al honderd jaar oud zijn, de agressie, energie en polemische *gusto* spatten er nog altijd van af, en omdat Marinetti zijn lezers voortdurend direct aanspreekt en bevraagt, dwingt hij lezers vandaag nog altijd om hun eigen vooronderstellingen te expliciteren:

Wil je echt al je energie verspillen aan dit eindeloze, futiele gedweep met het verleden, dat je alleen maar vermoeit en wijst op je nietigheid? (...) Verrast het je dat we onze harten voeden met vuur, verachting en snelheid? Ja, dat zal wel, vermoed ik, want je kunt je niet eens herinneren ooit te hebben

geleefd. (...) Wat valt er nu te ontdekken in een oud schilderij behalve doorwrochte stuiptrekkingen van een kunstenaar die heeft geprobeerd de niet tolereerbare beperkingen van het verleden te vernietigen omdat ze hem ervan weerhielden zijn eigen artistieke droom volledig uit te drukken? (...) Kijk om je heen!

Of deze eenvoudige vragen sympathie dan wel terughoudendheid opwekken, ze willen nog altijd een respons losweken. Ook en vooral wanneer men ze lachwekkend vindt, vragen ze lezers om hun eigen vooronderstellingen over de rol en verantwoordelijkheid van literatuur en schrijvers in brede zin te expliciteren.

Een tweede, meer specifieke manier waarop deze tekst de hedendaagse literatuur en kunst voor een blijvende uitdaging plaatst, is de wijze waarop hij speelt met de esthetische idee van het lelijke. Er wordt wel vaker beweerd dat met de avant-gardes uit het interbellum voorgoed komaf werd gemaakt met het schone, en dat in de plaats ervan het lelijke kwam. Marinetti zou deze verschuiving in een later manifest ook zelf aangeven: ‘Wij brengen heldhaftig “het lelijke” in de literatuur binnen, en doden langzaam elk voorgeschreven ritueel in de literatuur, waar we het ook aantreffen’. Strikt genomen kan de verkenning van het lelijke in de Westerse literatuur- en kunstgeschiedenis evenwel niet worden gereduceerd tot de avant-gardes uit het interbellum alleen. Het lelijke is een typisch moderne esthetische categorie, die op zijn minst kan worden teruggevoerd naar de esthetica van G.W.F. Hegel en diens leerling Karl Rosenkranz, beiden figuren naar wie

Marinetti later ook zou verwijzen. Marinetti’s stichtingsmanifest wijst al vooruit naar deze latere referenties en het loont de moeite om die referenties even bondig te situeren.

Vereenvoudigend gesteld zijn er twee manieren om over het lelijke na te denken. Ofwel behoort dat wat lelijk is niet tot het domein van de kunst en literatuur, en dat was de visie van Hegel. Ofwel behoort het net tot de kern van de kunst en literatuur, en dat was de opinie van Rosenkranz. In zijn *Ästhetik* (1835-1838) wierp Hegel het lelijke doelbewust uit de kunst. De duivel was voor Hegel bijvoorbeeld een onesthetische, prozaïsche figuur die niks met poëzie of kunst te maken had. Hij behoorde tot het alledaagse, en niet tot de kunst, die een andere en hogere waarheid moest nastreven. Rosenkranz echter, die met zijn *Ästhetik des Häßlichen* (1853) van groot belang zou blijken voor heel wat auteurs in de negentiende eeuw, onder wie Baudelaire, trachtte aan te tonen dat het lelijke wel tot het domein van de kunst en literatuur behoorde. Naast lelijkheid in de *natuur* of *vormeloosheid* (grillige wendingen in bomen en landschappen, vlekken, grimmige natuurverschijnselen die ingaan tegen de perfecte vormen en schoonheid die men doorgaans met de natuur verbindt) en lelijkheid in het *denken*

of *incorrectheid* (domme of onvolkomen gedachten), was er volgens Rosenkranz immers ook een vorm van *esthetische* lelijkheid of *defiguratie*. Hier doelde Rosenkranz op kunstwerken die gangbare esthetische normen *uit hun tijd* niet respecteren of gewoon negeren. Het lelijke kon volgens Rosenkranz met andere woorden niet los worden gezien van het schone. Wie kan bepalen wat lelijk is, definieert ook wat al dan niet tot de kunst behoort.

Welnu, tot op zekere hoogte kan de geschiedenis van de moderne kunst en literatuur, van de Romantiek tot het postmodernisme, worden gelezen als een lange, anti-Hegeliaanse poging om telkens weer het lelijke in de kunst en literatuur binnen te brengen. De onderliggende logica was niet helemaal die van Rosenkranz. Neem de al genoemde Baudelaire. Die interesseerde zich minder voor wat de kern van de literatuur was dan voor wat ze in zijn tijd kon en misschien ook wel moest zijn. Wie zoals Baudelaire onverheven en 'lage' fenomenen uit de cultuur binnenbrengt in de poëzie (expliciete beschrijvingen van prostituees en zwervers bijvoorbeeld) en ze tot esthetische vormen verheft, rekt in zijn tijd immers ook de mogelijkheden van de literatuur op. Velen na Baudelaire zouden deze strategie toepassen, door het lelijke niet alleen inhoudelijk (welke onderwerpen, dingen, subjecten of situaties behoren *vandaag* niet tot het domein van de kunst?) maar ook formeel te gaan duiden (op welke manier, in welke vorm worden onderwerpen *vandaag* niet ge(re)presenteerd in de kunst?). Het lelijke kan voor een deel als een belangrijke katalysator van vernieuwing in de moderne literatuur en kunst worden gezien. Niet zelden is iets op een bepaald moment in de geschiedenis lelijk omdat het tot dusver in de kunst gewoon geen plaats had. Brengt een kunstenaar of schrijver iets *totaal* vreemds in de kunst of literatuur binnen (denk aan Marcel Duchamps *Fountain* en andere readymades), dan vernieuwt hij of zij uiteraard ook de literatuur of de kunst. Veel meer dan een op vernieuwing gerichte categorie is het lelijke evenwel een manier om te bevragen wat men op een specifiek historisch moment, in het *hier en nu*, aanvaardbaar vindt als kunst of literatuur. Of het nu ging om lelijkheid als vormeloosheid, incorrectheid of *defiguratie* (Rosenkranz' driedeling): ze werden in de loop van de negentiende en twintigste eeuw in talloze varianten in de literatuur geïntroduceerd.

Het is precies in die traditie dat ook Marinetti's manifest moet worden gesitueerd, hoewel hij aan deze traditie een radicale wending gaf. Het manifest gaf duidelijk te kennen dat niets, zelfs niet de gruwel van de oorlog, niet tot de futuristische literatuur zou kunnen gaan behoren. (Alleen al het feit dat deze vorm van lelijkheid, de esthetisering van 's mens grootste gruweldaden, tot op vandaag bij veel lezers weerzin en wrevel opwekt, wijst op de actualiteit van de esthetica van het lelijke.) In talloze latere manifesten zou Marinetti nog aangeven dat de introductie van 'lelijke' *vormen* ook een inherent onderdeel zouden worden

van het futurisme. Op termijn wilde Marinetti dat werkelijk *alle* aspecten van het alledaagse leven zouden worden opgeslokt en geësthetiseerd, zodat het futurisme ook echt een totaalkunst zou worden. De vraag naar het wezen van de kunst zou uiteindelijk ophouden te bestaan. Wanneer alles kunst werd, en kunst een daad, was de specificiteit van kunst immers niet langer pertinent. Deze doorgedreven verkenning van het lelijke stippelde uiteindelijk ook de weg uit voor alle latere, avant-gardistische poëtica's en esthetica's, die in hun opzet – het constant bevragen van wat men aanvaardbaar vond als kunst en literatuur – vaak veel bescheidener waren dan Marinetti. Terecht wordt vaak gewezen op de gevaren die dit project in zich droeg. Marinetti zou zijn viering van het lelijke ook in politieke daden proberen om te zetten bijvoorbeeld. Ook de politiek moest volgens hem dus een esthetisch object worden. Dat maakt zijn esthetische ideologie nog altijd gevaarlijk zonet laakbaar. Net als bij het manifest kan men zich hier evenwel afvragen of men met de vaak terechte kritiek op de avant-gardes in dit verband ook de esthetica van het lelijke als geheel niet *ten onrechte* naar het verleden heeft verbannen. Waaruit zou het lelijke vandaag kunnen bestaan? Zijn er onderwerpen of vormen die vandaag niet of nauwelijks ingang vinden tot de literatuur of kunst? Het is een verdienste van Marinetti's manifest dat deze tekst ook honderd jaar na zijn verschijning wijst op de pertinentie van deze vragen. Marinetti had ze vandaag ongetwijfeld beantwoord met een ironieel 'Lang leve het manifest! Lang leve het lelijke!'