

dirnuli su u stih!

(beleška o manifestarnoj funkciji pesme u prozi u XIX veku)

danijel dela

Radnja se dešava u XIX veku u Francuskoj, pri kraju vladavine kralja Aleksandra-Viktora (1802 – 1885); u pravilnim razmacima, čuju se iza kulisa krici manifestanata: »Smrt kralju! Smrt stihu!«

Dizanje zavese: otac-stih

Viktor Igo umire 1885. »Igo, kaže Mallarmé, oborio je svu prozu, filozofiju, besedništvo, istoriju na stih i, kako je on lično bio stih, gotovo da je zaplenio kod onog ko misli, besedi ili priča, pravo da se iskazuje. Spomenik u toj pustinji, s dalekom tišinom; u grobnici, tako, božanstvo veličanstvene nesvesne ideje, to jest da je forma nazvana stih prosto ona sama književnost; da stih ima čim se naglasi dikcija, ritma čim stila. Stih, verujem, s poštovanjem je sačekao da div koji ga je poistovećivao sa svojom upornom, sve čvršćom rukom kovača, slučajno zataji; što se njega tiče, da se slomi« (S. D. Plejada, str. 361).

Smešten u poetski kontekst XIX veka, taj stih što ga ovaploćava Igo jeste u osnovi aleksandrinac, to jest metar s dvanaest pozicija, cezurisan na polustihu, u obliku obeleženih samoglasnika. U klasičnoj varijanti postoji saglasnost između metra i sintakse, i svako ogrešenje o to pravilo zadobija sarkastično-tragičnu vrednost samom svojom prisutnošću. Iz zapovedničkog igoovskog rukovanja, aleksandrinac je izašao obogaćen i usložen; on nastoji da postane celost s dvanaest pozicija slabljenjem pozicije 6, to znači ne obeležavanje cezura, i pozicije 12, to znači odbacivanje ili opkoračenje. Ali, kako je to zabeležio Ž. Rubo¹, reč je o evoluciji a ne o revoluciji: »Igo se zaustavlja na putu, u tom smislu što nikad potpuno ne uništava mogućnost obeležavanja pozicije 6 bar ravnog onome susednih pozicija« (nav. delo, str. 104); na primer, na 6000 aleksandrinaca *Strašne godine*, samo osam izmiču tom pravilu i ne mogu da prime nikakvo akcenatsko obeležavanje u poziciji 6. Kako izvestiti o toj činjenici ako ne vodeći računa o vrsti metričkog nesvesnog, o tvrdoglavom istrajavanju strukture aleksandrinca? »Taj veliki šašavko aleksandrinac« svakako je rasturen, ali njegova senka je stalan vodeni znak u belini hartije gde se upisuju dvanaest slogova, braneći samom tri-metru da dođe u sukob s uzvišenim veličanstvom nadvoje podeljene strukture. Igo tako ostavlja stih u stanju otvorene, ali sasvim žive neravnoteže, u krizi, ali krepkog. I veoma je značajna ona anegdota koja nagoni pesnika u agoniji da izgovori ovu poslednju rečenicu: »Ovde se vodi borba dana i noći«. Tada je to aleksandrinac koji se može cezurisati!

Vremena su bila zrela za revoluciju poetskog govora koji je okrivio utemeljivački znak vladajuće poetike, vreme krize stih, usmrćenja oca, *oca-stiha*, da preuzmemo igru reči od Barbare Džonson². Imena ubica danas su dobro poznata; zovu se Mallarmé, Rembo, Lotramon i pozivaju se na primer Bodlera, umrlag, podsetimo na to, 1867.

Prvi čin: Bodler

Zašto Bodler, besprekorni stihotvorac aleksandrinaca? Zato što *Male pesme u prozi*, sastavljene naporedu s pesmama u odgovarajućem stihu, i koje obrazuju *Cveće zla*, započinju spor sa stihom i / ili poezijom. Univerzitetska kritika dugo je ostala neodlučna pred lektirnom nerastegljivog smisla forme »pesma u prozi«. Analizi tog prividno zagonetnog oksimorona, ona je pretpostavila sud vrednosti, dodeljujući palmu uglavnom pesmi u stihu. Što nema ničeg začuđujućeg, toliko je smatrana za »prirodnu« ideja o najvećem bogatstvu ili *po sebi* prizivnoj moći stih. Inače, zaista, čemu stih? Ipak postoji razlika, i ta razlika znači, znači »manifestno«, *manje* ili, ako vam je draže, *odbijeno*. »Smeštajući se u opšte mesto svoje sopstvene ne-originalnosti, pesma u prozi ne ocrta ništa manje do svoje sopstveno iščeznuće. Jer ako više nema razlike između govora pesme u prozi i govora bilo koga, razlikovanje između običnog govora i poetskog govora – koji se pre svega hoće neobičnim, jedinstvenim i izvornim – briše se. Ali ne – povlastica pesme u prozi upravo se i povlašćuje svojim načinom pisanja iščeznuća poezije. Pesma u prozi zanima nas, ne zato što je obična, nego zato što njen način da bude obična jeste strateški« (B. Džonson, *nav. delo*, str. 54). Jeste »manifestarni«, moglo bi da se kaže ovde. Jer kakva je druga ambicija za književni manifest nego da opiše iščeznuće starog, upisujući svoju sopstvenu novinu. Ono što tako utemeljuje ovu vrstu manifesta jeste da bude pisanje razlike, razlike ne baš između dva suprotstavljena entiteta (proza naspram poezije), nego *unutar* mogućnosti jedinstva. Protiv postvarjenja poezije u stihu u vrstu fetiša, pesma u prozi ponovo uvodi, kako je to

zabeležio Ž. Blen, sve što je bilo isključeno poetskim kodom. Uključiti isključeno, nije li to mesto manifesta, »dvostruko mesto i mesto dvostrukosti« (isto, 157)?

Ono što je kod Bodlera bilo prevrat, dvostruka igra obojena sadržajem, *manifestovaće se* otvoreno kod Lotreamona, Remboa i Mallarmea. Pošto je Igo umro, prirediće se veličanstvene nacionalne pogrebne ceremonije Pesniku s velikim P, Poeziji s velikim P. Čovek za obaranje, čija je statua zaklanjala vidokru i jalovila pisanje, tako da Mallarmé nije objavio gotovo ništa od pesničkog između 1867, datuma Bodlerove smrti, i 1885, datuma Igoove smrti, poživao je najzad u Panteonu. Uf! Bilo je to teško!

Drugi čin: Lotreamon

Prvi atentat, odlučno ubojnički, skovao je Lotreamon već 1868. Ciljajući istodobno svu prozu i svu prethodnu poeziju, Lotreamon radikalizuje Bodlerovo gledište: ne više stih, pošto stih podržava priznate »vrednosti«, ali ipak poezija, ne više *cveće zla* nego sasvim kratko zlo, golo, to jest odlučna proza koja se potvrđuje kao odlučna poezija. Kako odsad, na kojem mestu upisati razliku, pošto više ne postoji, naporedu, drugi govor da bi se potvrdila i porekla poetska dimenzija? Preokrećući smisao i ritam odlomaka proze *priznate* kao takve (Paskal, Vovnarg, La Rošfuko), nadvavajući prozu tako dobro hiperboličnim i varvarskim sastojcima da se od toga raspadne. Korenit manifest koji ponovo upisuje poeziju u samo mesto njene negacije, neverovatnim činom (VI – 2) kojem će se nadralisti diviti ne shvatajući ga možda u svem njegovom dometu.

Snagu rešenja Maldoror duguje svojoj jednostavnosti i svojoj preteranosti; valjalo je možda biti pomalo »stranac« da bi ga se zamislilo. Lišavajući se drugog, ono izostavlja da pribegne unutrašnjoj parodiji koja omogućava da se upiše u samo srce starog novo koje ga poriče, to jest, u slučaju koji nas zaokuplja, stih u stih, plod prethodnih poetika. Put kojim se pomamno služi Rembo, u putovanju koje je više »francusko«.

Treći čin: Rembo

Pre nego što će doći do konačnog rešenja, Rembo je najpre okušao uvlačenje, obznajući »plesnivu igru« poslerasinovskog stih (Pismo P. Demeniju, 1871) i predlažući preustrojstva, poboljšanja; kao i njegov prijatelj Verlen i mnogi drugi u tim nesigurnim vremenima, on je predložio da se strese jaram tiranina, pozivajući u pomoć ljupke stare metre, iščezle, prezrene ili držane po strani, kao poštovani deseterac (ili pre deseterci, 6 – 4/4 – 6 i 5 – 5) ili mladi hromi efeb kakav je jedanaesterac. Ali neredi u saraju i revolucije u palati nisu ono što može da ponovo dovede u pitanje društveni poredak. Za to su potrebni žešći lekovi, jer veliki branioci poretka uvek se oslanjaju na nerazorivi aleksandrinac. Društveni poredak, metrički poredak, Rembo odbacuje i jedan i drugi, i ako Bodlera svakako priznaje kao »prvog vidovnjaka, kralja pesnika«, on osuđuje bez priziva njegovu »oskudnu« formu i ostrvljuje se da je raskomada. Pesma kao

Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang Et de braise. . .
(Šta su za nas, srce moje, ponjave krvi
I žari. . .)

sadrži toliki broj povreda granica polustih i stih da ne može da se ne čita kao osporavanje metričko-društvenog poretka u obliku poziva na nasilje protiv stare prozodije. *Nasilje koje se, kako to zapaža Ž. Rubo* (nav. delo, str. 26), okončava u zbiljskoj uvredi koju ostvaruje završni stih pesme

Ce n'est rien! j'y suis! j'y suis toujours!
(Nije to ništa! tu sam! još sam tu!)

»Stih« (?) od devet slogova koji se suprotstavlja aleksandrinca pesme, ali takode parodija aleksandrinca, pošto se računa kao od dvanaest *besmislennim* gomilanjem dijereza (*ri-en, su-is, su-is*).

Od sada se svaka pesma metru i rimi na stari, na igoovski način, označava kao ovestala, ishlapela i arhaična uspomena blesastog starca

Ah! la poudre des saules qu'une aile secoue!
Les roses des roseaux des longtempes devorees!
Mon canot, toujours fixe; et sa chaine tiree
Au fond de cet oeil d'eau sans bords – a quelle boue?
(Ah! prah sa vrba koje krilo ljulja!
Ruže u trskama davno progutane!
Moj čamac, još miran; a vučen mu lanac
Ka dnu tog vodnog oka bez obala – kojeg mulja?)

Aleksandrinac u tolikoj meri odlazi u vodu da se na kraju lomi, rastvara se u ne-stihu; biće to *iluminacije* i *Boravak u paklu*. Posle Bodlera i Lotreamona (kojeg nije poznavao), Rembo nameće ne-stih u poeziji, raspoređujući i sastavljajući bez razlike prozu u stihu (napr. »Marine« ili stih u prozi (npr. »sonet« iz »Mladosti«).

Četvrti čin: Mallarmé

Treći zaverenik, motivisan, ako se može reći, Edipovim teretom, Mallarmé je umešan u ubistvo oca Igoa, na svoj način, pomalo podmukao, pomalo bezobziran, najzad i izopačeniji.

Tvrdeći: »Čim pišemo, sve je stih« ili »uistinu, proza ne postoji: postoji alfabet i potom više ili manje zbijeni stihovi: više ili manje rasplinuti« (nav. delo, str. 867, »Odgovor na anketu« – 1891), on je uvukao poeziju – i pisanje uopšte – u pustolovinu najzad oslobođenu tereta klasično-romantične forme.

Međutim, na izgled ničeg jako revolucionarnog; ne ulazeći u podrobnu analizu, pogodeni smo što utvrđujemo da slobode koje je Mallarmé lično uzeo u odnosu na model aleksandrinca epohe, jesu konačno malo dosledne i ostaju u igoovskoj liniji: na primer, slabljenje pozicije 6 pojavljuje se gotovo samo u tri-metrima. Stari Tibode nije potpuno grešio što piše: »Nema kod Mallarmea nikakve nove tehničke posebnosti i on sam je dobro znao da je Igo iskoristio aleksandrinac do granica njegovih moći. Njegov zanat je zanat Igoa i Parnasa.« Isto tako osnovano i Teodor Elvert naučnički beleži da »Mallarmé nikada ne ide dotle da stavlja nemo e u šestom slogu i

takođe da stihovi s rečom ostaju i dalje veoma retki« (»Malarne i slobodan stih«, u *Francuski stih u XX veku*, Klenksik, 1967).

»DIRNUTI SU – a ne dirnuo SAM – u stih«. To je sigurno.

Ali ostati pri tome i glasati s Frederikom Delofrom za »čistunstvo malarneovske versifikacije« (*nav. delo*, str. 140) jeste pomalo ograničeno. To znači čitati Malarneove pesme van konteksta ili pre u zastarelom kontekstu, u klasičnom osvetljenju koje iskrivljuje perspektive.

Doista, »dirnuti u stih« ne znači samo dovesti u pitanje pravila klasične prozodije; uostalom, kako zamisliti da se može dirnuti u stih u tom smislu ako je on u isto vreme SVE: sve-dira, ništa-ne-dira? Ne, dirnuti ovde jeste, kako nam to sugerise Barbara Džonson, dirnuti strunu, dirku, rukovati stihom kao muzičkim instrumentom, uvesti istinsku muzičku praksu, dodekafonizam stih koji ga strukturise kao muzičko značenje. Odatle potreba da se poblasti nota nauštrb uobičajene melodije.

U tim uslovima, Malarne zaista nije imao nikakav razlog da ne piše pesme u stihu s metrom i čak u obliku aleksandrinaca, pod uslovom u dubini, da ih prekrine i da zadovoljstvo u njima ponovi«. Pod uslovom da piše isto tako druge prekinute metre – a Malarneova poezija u tome se odlikuje – stihove u prozi i proze u stihu – a poznato je do koje je mere Malarneova proza u tom smislu probiračka.

Malarneovska revolucija ništa ne razbija nego opaljuje svakim ritmom; malarneovski manifest piše sasvim ravnomerno ravnodušnost stih-proza, unapred pogadajući neučtivošću svaki manifest za stih ili protiv stih. Uzastopni naslovi zbirki malog profesora smireno ocrtavaju poništenje zvučnog ukrasa taštine kao fetiša: *Stih i proza, Album stih i proze, Pesme u prozi*. Odsad se uvodi doba *proetike*. Kovanje, ili tačnije reč-torba, koju je kasnije izmislio Francis Ponž, obeležava prvu liniju sile poetike stih u XX veku, i kaže da pesnik nije, kako su to verovali Lotreamon i Rembo, nužno osuđen na tišinu. »Govor se protiv samo jednom, to je da pravi isto tako malo buke kao i tišina. Odsustvo se ispoljava još i dronjcima (videti Remboa). (...) Malarne nije od onih koji misle da unesu tišinu u reči. (...) On izneverava buku bukom« (F. Ponž).

A *Bacanje kocke*? Treba li to čitati sa spojstvom što nam ga daje vremensko rastojanje i hronološko obeležavanje, kao *krajnji* manifest novog pisanja, kao neizbežan, gotovo koban ishod? To znači pomalo brzo zaključiti (S. Berar, Ž. Mišo) na trijumfalnoj oceni koja ugrožava svaku dijahroničku studiju, zaboravljajući da poetska praksa o kojoj ona svedoči jeste *kritička i dvosmislena* praksa: »Oblik, možda, iz nje izlazi, aktuelan, koji omogućava onome što je dugo bila pesma u prozi i naše traganje, da okonča, kao, ako bolje vežemo reči, kritička pesma.« Kritička pesma, pesma krize, »izvanredne, osnovne krize«, pesma koja cilja da prevaziđe slobodan stih o kojem, uprkos nekih reči simpatije, Malarne nikako ne misli da omogućava da se književnost izvuče iz svoje kolotečine.

Bacanje kocke obara se na belo, smešta belu tišinu u srce teksta, rastura je tako da diskredituje svaki povraćaj smisla. Tako je to nepovratni tekst u kojem se više ne može čitati *ni stih ni proza*, dakle ni konotacije pisanja koje oni odnose. U isto vreme i neminovno u mori u kojoj svaka pesma, kao i svaka rečenica, nikada nije krajnja i uvek je tumačena zahvaljujući kontekstu *ad hoc* što ga pribavlja čitalac, učen ili neučen, metalingvističkom parafrazom, učenom ili neučenom, njegova lektira ocrtava drugu liniju sile spacionirajuće poetske prakse XX veka. Možemo izređati nekoliko imena: Pjer Reverdi, Žak Dipen, Andre di Buše, E.E. Kamings...

Takozvani manifesti (ili manifesti u zečjoj koži)

Kao zaključak, dokaz apsurdnom potrebe da se traže u pisanju, pre nego u manifestima koji su takvima nazvani, manifestarni zapisi. Žan Moreas objavio je u *Figaru* od 18. septembra 1886. *Manifest simbolizma*; on u njemu obznanjuje, što se tiče forme:

»Za prevodenje njegove sinteze, simbolizmu je potreban arhetipski i složen stil; nezagadene reči, period što se odupire smenjajući se s periodom talasavih klonulosti, izraziti pleonazmi, tajanstvene elipse, anakolut u neizvesnosti, svaki smeo i višeobilan trop: najzad dobar jezik – uveden i modernizovan – dobri i izobilni i razigrani francuski jezik od pre Vožlaa i Boalo-Deprea, jezik Fransoa Rablea i Filipa de Komina, Vijona, Ritbea i tolikih drugih slobodnih pisaca, koji bacaju akutni termin govora, kao strelci Tra-kije svoje zavojite strele.

RITAM: negdašnja metrika oživljena; znalački srede nered; obasjana i iskovana rima kao štiti od zlata i tuča, pored rime zamračenih fluidnosti; aleksandrinac s mnogobrojnim i pokretnim zastojima; upotreba izvesnih neparnih brojeva« (navoio B. Venaj u *Simbolistička poezija*, Seger, 1971).

U ovim redovima čitamo pre svega volju, u najvećem stepenu manifestarnu, da se suprotstavi novo nekadašnjem u parovima suprotnosti koji *kazuju* i opet kazuju dvojstvo (*arhetip* naspram *složeno*, *odupirani* se naspram *klonuti*, *negdašnje* naspram *oživljeno*, *nered* naspram *sređeno*, *skovano* naspram *fluidno*, *obasjano* naspram *zamračeno*, *zastoj* naspram *pokretno*), a ne potraživano jedinstvo. To kazivanje nije činjenje, to nije praksa. Gore, tu se upisuje pomanjkanje, potreba za namenjenošću, naklonošću, zabrinjavajućom pridruženošću. Zaista je nezreo onaj manifestant koji doziva zaista francuskog oca, zaista francuske pretke; pet godina kasnije, u novom manifestu koji je potpisao isti Moreas; s obzirom na »romansku školu«, neće nas čuditi da pročitamo, otvarajući isti *Figaro*: »Potrebna nam je francuska poezija, krepka i nova, jednom reči, vraćena čistoti i dostojanstvu svog uspona« (*isto*). Čast plemenitim poreklima, onaj »krvnoj energiji koju su nam preneli naši očevi« (Sen-Žorž de Buelije, »Manifest naturizma«, 1897) i Pavika na »demokratska prljanja« (Anatol Bažu, »Dekadentni manifest«, 1886).

U okolnom kokardizmu, simbolički i postsimbolički manifest, sklon padu pod teretom svojih bezrazložnih oksimorona, nemoćan da učini da kazuju (kazuju-ćine, zimogrižljivo se povlači u očinsku baštinu. Veoma brzo zatučen, veoma brzo mrtav, manifest koji grmi oksimoronske dvoboje a da ih ne upisuje, kako bi ih premašio, u proživljenom pisanju!

(»Litterature«, 39, 1980)

Prevod s francuskog: Gordana Stojković

NAPOMENE:

1 Hoću ovde da odmah naznačim dug koji imam prema J. Roubandu čija mi je studija *La Vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques wits recents du vers francais* (Maspero 1978) otvorila oči i apetit.

2 *Défiguration du langage poétique*, Flammarion, 1979.

institucijski paradoks manifesta

an-mari peltje

Koren ove zabeleške nalazi se u biranju opredeljenja: biranju neznanja... Odručiti se privremeno već iskvarenog pitanja: »Šta je manifest?«, ona uzima za polazište ono bezazlenije i prethodno: »Gde naći manifeste?« Svakako, ideološko priznanje, isto tako kao i intuicija ili pronicljivost, otprve predlažu da se ispita opsežna skupina tekstova koji odgovaraju nazivu. Međutim, izgleda opravdano upitati se da li granice diskurzivnog polja, što ga nadahnjuje taj prvi talas tekstova, ne dopiru mnogo dalje, s one strane tekstovnog prostora koji se kupa u svetlu zvaničnosti. Neće li biti da je manifest jednako predstavljen na diskurzivnim područjima, manje dostupnim ali jednako predstavljajućim? Ova neizvesnost uvodi istovremeno u traženje predmeta koji se pokazuje manje neposrednim nego što izgleda u početku i, u vezi s njegovom ekonomijom, u neočekivano pitanje: zašto se manifest, bar što se tiče dela svojih prilika, najpre krije? Ovo se, najzad, vraća na to da se ponovo pokrene pitanje korpusa, osnovno pitanje za koje znamo da da ne spada u predgovor, nego da već jeste u središtu analize, tamo gde se odlučuju zaključci istraživanja. Jedino vraćanje sumnje na njeno mesto može da spreči da se analiza ne svede na radnju opravdavanja i potvrde postojećih ideoloških kategorija i isporuči, o roku, samo teorijskog dvojnika predmeta očevidnosti.

Ovo, naposljetku banalnoj metodološkoj predostrožnosti, pridodaje se, u vezi s manifestom, drugi razlog obazrivosti. Svakako, on je podvrgnut, kao i svaki tekst, smicalicama ideološkog potčinjavanja; ali, u isto vreme, on je takođe, u svom principu, rad institucionalizovanih položaja i očevidnosti: u svakom raznim oblicima, na jednoobrazno naveduće zastarelost poretka i zahteva njegovo poništenje. Vidimo teškoću, čim se radi o diskurzivnom načinu obeleženom tom polemičkom dimenzijom, koja postoji u tome da se pouzdamo, da bismo ga uhvatili, u etiketiranju kojima upravlja institucija. Poznato je da ova označavaju najčešće samo premeštajući ili maskirajući. Tako, u velikoj kuhinji gde se pripravlja teorije govora, ne možemo se zadovoljiti podizanjem poklopaca s natpisom »manifesti« a da se radoznalošću ne odemo dalje; valja se usuditi da podignemo i druge, i čak da nam oko verovatno klizne tamo gde se hrana sprema...

Doista, postoji institucijski paradoks manifesta. Ovaj je retko ispitivan jer analiza akomodira uglavnom u jednu tačku, u kojoj je problem njegovog odnosa prema instituciji zamućen i zasenjen. Sve se odvija kao da se moglo o tome izvestiti uz put, i čak prividnim mimoilaženjem, u predodžbi da, u ovoj stvari, manifestarni govor ne bi predstavljao značajnu posebnost. Međutim, čim se pomerimo s velikih uzoraka vrste na skromnije slučajeve, potisnute u grobnicu arhiva, iskrasiva složeniji i neobičan odnos, čije neke crte nameravamo da ispitamo.

Radi toga se valja zaustaviti s malo ustrajnosti na običnom ali određenom vidu manifesta: to jest, na njegovoj pripadnosti dinamici pomeranja, preobražaja, u odnosu na ono što bi bilo prosto funkcija bilansa ili ratifikacije. Čak i ako je napisana zgusnutost prethodnog rada sazrevanja i pokretanja, on se ne predstavlja kao ishod nego kao polazište. U ovom diskurzivnom načinu daje se videti, na povlašćen način, sposobnost koju ima društvo, protiv nepokretnosti autoreprodukcije, da se projektuje napred u kretanju koje problematizuje sporazum, utvrđeni red, da bi ih ponovo sačinilo po novim interesima i novim vrednostima. Tako i možemo da damo kao tipičnost manifesta podelu njegovog govora na dva vremena: vreme kritičkog prisećanja i vreme utopijske projekcije, dok međuprostor označava pravi prostor manifesta: prostor pokretačkog osvešćivanja koje cilja da unapredi akciju. Termini kritičkog prisećanja, baš koliko i oni utopijske perspektive, kodirani su i ukalupljeni. Polazeći od sadašnjosti, često shvaćene kao krajnja, vrhunska tačka neprihvatljivog stanja, manifest obilno navodi, kao ono o čega se odupire da bi ga odgurnuo, red koji namerava da prevaziđe ili zameni. Otuda važnost, na uvodnom mestu, kratkih pregleda i opisa u kojima je prošlost, prošlost-sadašnjost, ponovo pročitana i protumačena. To navođenje manifestom optuženoga poretka može da ima veću ili manju širinu, da ustrajava na promenljiv način, ono izgleda da obrazuje njegov tipični sastojak. Istorijski je jedna od njegovih najtipičnijih formula: istorijski kolonijalne sudbine Alžira na više strana *Alžirskog manifesta*¹; istorijski, u manifestarnim tekstovima feministkinje Madlene Peltje, problema ženskog rada od dolaska mašinizma do rata 1914-1918²; uglađeniji i lirski istorijat u *Manifestu jednkih*,