

АВАНГАРДНИ РОМАН И ФИЛМ

791.037:82
821.163.41.09-31

На примеру једној од значајнијих крајњих романа српске авангардне књижевности, 77 самоубица Бранка Ве Пољанској (1923), разматрају се моућности заснивања ирријоведања и композиције романа на уметничком искуству авангардној, ирвенсивено немачкој експресионистичкој филма. Обједињујући изражајне моућности различитих уметности (књижевности, графика, филм, фотографија) и синтетички различите жанрове (роман, поезија, манифест, али и рекламни ојас) књија 77 самоубица Бранка Ве Пољанској у иојиуности остварује авангардни, изворно кубистички и дадаистички, концевити неорјанској, монтираној уметничкој дела.

Кључне речи:

роман, авангарда, филм, експресионизам, ирријоведање, монџажа.

Када је прочитао роман Уликс (1922) Џејмса Џојса, Сергеј Ејзенштејн назвао га је „Библијом новог филма”. Велики редитељ био је понајпре фасциниран блискошћу Џојсових модерних приповедачких поступака и своје концепције интелектуалне монтаже. „Заиста”, пише Ејзенштејн фебруара 1928, „у лингвистичкој кухињи књижевности Џојс се бави истим ствари-ма којима се ја заносим у лабораторијским истраживањима језика филма”.¹ Већ следеће године двојица уметника имала су прилике да у Паризу дуго разговарају о филмској адаптацији Уликса, до које ипак није дошло јер је Џојс већ био скоро слеп. Половином тридесетих година Ејзенштејн ће усхићено писати о још једном роману, овога пута из половине деветнаестог века – Флоберовој *Госпођи Бовари*, покушавајући да објасни да се монтажа као уметнички поступак не користи само на филму. „Монтажни начин

1 Eisenstein, S. *Immoral Memories*. Boston, 1983. 213.

мишљења” постоји и у позоришту и у књижевности, чак и пре него што је филм измишљен. Чувена сцена из Флоберовог романа – разговор Еме и Рудолфа на пољопривредном сајму, један је од најлепших примера паралелне монтаже у уметности. Смисао се образује у симултаном одвијању двеју супротстављених тематских и стилских линија чиме се производи ефекат „монументалне безначајности”² Када се две слике поставе (заправо супротставе) јадна крај друге, из њиховог саодноса неминовно настаје нова представа као нови смисаони квалитет. У низу својих текстова Ејзенштејн је писао и о аналогiji филма и језика – као што значење појединачне речи у реченици зависи од речи које је окружују, тако и појединачни кадрови у монтажној секвенци добијају значење својом интеракцијом са другим кадровима у истој секвенци.

Међутим, и пре Ејзенштејнових, теоријски и методолошки свакако најразвијенијих разматрања, било је размишљања о аналогiji између филма и романа, односно језика покретних слика и језика књижевног приповедања. На самим почецима европске авангарде уочи Првог светског рата, немачки експресиониста Алфред Деблин формулише своју прозну поетику којој ће нешто доцније наденути име киностил и уметнички најуспелије је остварити у чувеном роману *Berlin Alexanderplatz* (1929). У тексту „Ауторима романа и њиховим критичарима”, одређеном у поднаслову као „Берлински програм”, објављеном у часопису *Der Sturm* 1913. године, Деблин, инспирисан неким натуралистичким (Зола) и футуристичким схватањима (Маринети) књижевног стварања, критикује психолошку мотивацију и рационализам реалистичког романа захтевајући уклањање приповедачевих коментара из текста. Приповедање би требало да се заснива на динамичном и сугестивном смењивању описа који би били попут слика направљених филмском камером – „Да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је киностил. Богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин.(...) У роману нема места за приповедача–касача! Не ћаскати већ гледати! Широко користити секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа. Брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!”³ Исте године када Деблин образлаже своју концепцију модерног романа у коме треба укинути доминацију психологизма и посредујућег свезнајућег приповедача, појављују се још два остварења која сведоче о интензивним експресионистичким интересовањима за везе књижевности и филма. Курт Пинтус објављује у Лајпцигу *Филмску књију* (*Das Kinobuch*) у којој су тек-

2 Ejzenštajn, S. M. *Montaža atrakcija*. Beograd, 1964. 40–41.

3 Нав. према: Štatler, Harald. „Deblin i film: kinostil u književnosti”. У: *Polja*. Бпој. 358. Novi Sad, 1988. 578.

тови неколико експресионистичких приповедача (Алберт Ернштајн, Паул Цех, Макс Брод, Лудвиг Рубинер и други) писани са намером да буду пренети на биоскопско платно. Иако невелике уметничке вредности, они сведоче о развоју новог, кинематографског поступка приповедања, док уводни Пинтусов есеј програмски настоји да докаже блискост романа и филма, засновану на принципима експресивне драматургије, динамизма и узбуђења које филмска стварност изазива код гледаоца. Коначно, исте, 1913. године и млади Ђерђ Лукач у листу *Frankfurter Zeitung* објављује есеј „Мисли о естетици филма”. Нови тип лепоте на коме је заснован феномен покретних слика, естетика не може да занемари, закључује Лукач, истичући да изузетни изражајни потенцијали филма проистичу из изједначавања стварног и могућег, укидања принципа каузалности и развијања код гледаоца новог типа сензибилности.⁴

Неке од ових идеја наћи ће свој одјек како у савременој прози тако и у новијој наратологији током седамдесетих и осамдесетих година, у књигама Јурија Лотмана, Франца Штанцла или Симура Четмена. Тако на пример Лотман, позивајући се на Ејзенштајна, заснива своје наратолошке ставове на елементима „кинематографског приповедања” као што су кадар, план и ракурс (ракурс у филму је кључни појам на коме Лотман заснива своје објашњење тачке гледишта). Штавише, управо „структура кинематографског приповедања разоткрива механизме сваког уметничког приповедања” што Лотман и показује на једном примеру из Толстојевог романа *Раи и мир*.⁵ Тумачењу филмског језика као „подврсте језика као друштвене појаве” Лотман је посветио пажњу у засебној студији *Семиотика филма и проблеми филмске естетике* (1973) у којој, између осталог, објашњава и то да кадар у филму функционише као реч, односно реченица у језику: „У филмском свету разбијеном на кадрове појављује се могућност издвајања било ког детаља. Кадар добија слободу својствену речи: он се може издвојити и спајати са другим кадровима по закону смисаоног, а не природног спајања и повезивања, може се употребити у пренесеном – метафоричном или метонимијском смислу”.⁶

У српској авангардној уметности током двадесетих година прошлога века везе између филма и романа најпотпуније ће се испољити у данас готово заборављеном кратком роману Бранка Ве Пољанског *77 самоубица* (1923), који обједињује све нове визуелне и језичке изразе, уметничке поступке и жанрове дадаизма и зенитизма те је зато најбољи репрезент стваралачких могућности ових покрета у српској авангардној књижевности. Занемаре ли

4 B. о томе: Žmegač Viktor, „Film u okružju ekspresionizma”. У: *Težišta modernizma*. Zagreb, 1986.

5 Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd, 1976. 336.

6 Lotman J. M. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd, 1976. 24.

се разлике у неким индивидуалним поетичким и културолошким концепцијама, каква је рецимо Мицићева идеја о барбарогенију, или несугласице до којих је долазило између појединих аутора, ова два покрета могу се посматрати у оквиру јединственог дадаистичко–зенистичког авангардног пројекта чији су текстови засновани на идентичним стваралачким поступцима, понајпре колажу, односно типографској конструкцији. Доследно разарајући органско јединство традиционалног уметничког дела, дадаисти и зенисти конструишу књижевни текст еспериментишући са графичким комбинацијама различитих типова писма и његовог прелома, затим геометријским распоредом слова, наглашеном употребом знакова интерпункције (првенствено ускличника) и слично, активирајући тако визуелно дејство графема које постају, поред језичких, и ликовни знаци. Аналогно поступцима огољавања звуковне структуре фонеме у заумном језику, ови графички поступци који су негирали уобичајену фактуру књижевног текста, названи су у руској авангарди графичким заумом. Нове типографске могућности нашле су израз не само у поезији и прози, већ и у новим изражајним формама попут дадаистичких и зенистичких манифеста, као и плаката, реклама и огласа, што најбоље репрезентује часопис *Зенић* (од 1921. до 1926) који су ликовно обликовали Љубомир Мицић, Јосиф Клек, Михајло С. Петров и Ел Лисицки.⁷

За разумевање Пољансковог романа, бизарног квазикриминалистичког заплета о самоубиству фантомског јунака који је намеравао да пакленом направом дигне свет у ваздух, можда је најбоље поћи управо од веза са оним изразом авангардне уметности који је почетком двадесетих година изазивао највећу пажњу и снажно утицао на приповедну прозу – филмом. Од свих наших авангардних аутора, Пољански је највише био фасциниран седмом уметношћу, толико да главни јунак његовог романа проглашава Чарлија Чаплина за новог Христа. У својој „ревији за филмску културу” *Кинофон* објавио је велики број текстова у којима прати актуелну филмску продукцију, а у првом броју, децембра 1921. године, и јединствени манифест „Филм и будућност човјечанства”. Дајући језгровити пресек стваралачких дешавања у Русији, Америци и Чехословачкој, он одушевљено предвиђа: „Филм! Хеурека! Најнеисцрпивије врело будуће човијечанске културне мисије. Филм ће заузети већину позиција, којима данас влада књига, слика, казалиште, новина итд.”⁸ Док се приповедач Станислав Краков интересовао за теоријске и уметничке домете руских синеаста и у роману *Крила*

7 О ликовним решењима Зенита в.: Subotić, Irina. „Zenit i avangarda dvadesetih godina”. У: *Zenit i srpska avangarda dvadesetih godina*. Београд, 1983. 51–74.

8 Нав. према: Тешић, Гојко (приређивач). *Авангардни писци као критичари*. Нови Сад, Београд, 1994. 210. О Пољанском интересовању за филмску уметност уп. У: Александар Петров. „Бранко Ве Пољански – песник зенизма”. У: *Српски модернизам*. Београд, 1996.

(1922) развио различите облике примне технике монтаже у приповедању⁹, Пољански је пратио немачки експресионистички филм, чији су аутори највећу пажњу поклањали брижљиво стилизованој сценографији, дизајну, светлосним ефектима и, понајпре, необичним и провокативним причама, често инспирисаним књижевним делима и топосима из епохе романтизма. Филмови *Јанусова љава* (1920, адаптација Стивенсоновог романа *Доктор Декил и мисџер Хајд*) и *Носферату, симфонија ужаса* (1922) Фридриха Мурнауа, потом чувени *Голем* (1920) Паула Вегнера, *Ујозоравајућа смрт* (1921) и *Доктор Мабuze, коцкар* (1922) Фрица Ланга, *Раскољников* (1923, бизарно стилизована екранизација *Злочина и казне*) и *Кабинет вошћаних фигура* (1924) Пола Лена и друга остварења снимљена почетком двадесетих година углавном заобилазе историјске или ратне теме и интересују се за загонетност индивидуалног идентитета, ирационалну страну људске психе, подвојеност душе на добро и зло, различите психолошке феномене, највише за лудило и злочиначке нагоне, бизарне коинциденције и морбидна еротска искуства, развијајући и данас препознатљиву поетику фантазије и ужаса. Анализирајући неке од ових филмова, Жил Делез доказује да се у њима најочигледније испољава темељна одлика експресионистичког доживљаја света – интензивно супротстављање бесконачне снаге светлости исто тако бесконачној снази таме, без које се светло не би ни могло манифестовати. За разлику од емпиристичке монтаже америчког филма, дијалектичке монтаже совјетских аутора и квантитативно–психолошке монтаже француске школе, немачки филм заснован је на интензивно–духовној монтажи која повезује неоргански са ванпсихолошким животом. „Неоргански живот ствари, један стравичан живот који не познаје мудрост и границе организма, представља први принцип експресионизма, који важи за несвесни дух изгубљен у помрачини – у светлости која је постала затамњена, *lumen opacatum*. (...) То је готски свет који стапа или ломи обресе, стварима додељује неоргански живот у којем оне губе своју индивидуалност, а простору даје набој, чинећи од њега нешто неограничено”¹⁰

Остварење које се сматра родоначелником експресионистичке кинематографије и култним због својих изузетних естетских иновација, филм је режисера Роберта Винеа – *Кабинет доктора Калијарија*, из 1919. године,

9 В. о томе: Петровић, Предраг. „Кинематографско писање”. У: *Авангардни роман без романа: поезика кратког романа српске авангарде*. Београд, 2008.

10 Делез Жил. *Покретне слике*. Сремски Карловци, Нови Сад, 1998. 63–64. Према Дејвиду Куку експресионизам у филму настоји да „изрази унутрашњу стварност средствима спољне стварности, односно да третира субјективна стања оним што је у оно време сматрано чисто објективним изражајним средствима. То је можда била тако радикална иновација на пољу филма, као што је било и Портерово откриће кадра, јер је донела ненаративну и поетску димензију ономе што је било, чак и у Грифитовим рукама, скоро искључиво наративно медијско искуство” (Kuk A. Dejvid. *Istorija filma*. Prvi tom. Beograd, 2005. 172).

чији сценаристи су чешки песник Ханс Јановиц и аустријски уметник Карл Мајер (уз интервенције Фрица Ланга у завршној верзији). Филм о коме се у то време највише расправљало¹¹ нашао је одјека и нашој средини, управо у првом броју *Кинофона*. Пољански са одушевљењем пише о глумцу, „киногенију”, Конраду Вајду који у филму тумачи лик Чезареа, пацијента душевне болнице који по заповести доктора Калигарија (кога је уствари запосео дух хипнотизера–убице из осамнаестог века) чини серију бруталних злочина. Није сама бизарна прича оно што је фасцинирајуће у овом филму. То је понајпре његов високостилизован и визуелни свет, претераних димензија и поремећених просторних односа, град без сунчеве светлости у коме зграде стоје под немогућим нагибима и пењу се једна на другу, димњаци се чудесно извијају ка небу а становници изгледају попут воштаних фигура, лица слеђених под наслагама шминке. Управо је та агресивно–артицифијелна стилизација урбаног амбијента и специфична морбидна атмосфера оно што овај филм повезује са Пољансковим романом. Његов главни јунак, лорд Никифор Мортон, својом фантомском појавом, чудним зеленим очима и каменим лицем изгледа попут воштане фигуре: „Лице младог незнанца беше оштро. Истесано. Као од воска извајано. Често је то лице могло застрашити. Престравити. Цела је појава изгледала као одбегла воштана скулптура из паноптикума у предграђу, под којом је писало: Самоубица три секунде пре чина”.¹² Попут Чезареа који из шкриње, налик на мртвачки сандук, излази ноћу, тако и Никифор из своје собе, „загушљиве као гробница”, у Вечној улици број 14, излази кад мрак прогута град. Бави се мрачним пословима, своје тајне исписује по папиру црвеним мастилом од људске крви – „о његовим тајнама знаду само мртви људи!” Сабласни Мортонов лик и простор у коме се он креће, сличан је и другом значајаном филму немачког експресионизма, вампирској саги *Носферату*, симфонија ужаса Фридриха Мурнауа из 1922. године, једаном од најзначајнијих хорор филмова икада снимљених (доживео је неколико римејкова, а најпознатији је снимио Вернер Херцог 1978. године). Док је експресионизам у *Калигарију* почивао најпре на сценографији, костиму и шминки, *Носферату* смело експериментише са угловима камере, осветљењем и монтажом. Тако

11 О културолошком и уметничком контексту у коме је настао овај филм, његовој рецепцији и великом утицају види: Budd, Mike. (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Historie*. New Brunswick, 1990. Немачки експресионистички филм извршио је велики утицај на један од најзначајнијих и уметнички највреднијих феномена у америчкој кинаматографији – поар филм. Динамизам, емотивна пренаглашеност са доминатним стањима страха, симултанizam, скоковитост радње, урбани амбијент који диктира брз и исцрпљујући ритам неки су од карактеристика које поар филм дугује експресионистичком филму (види о томе: Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Harvard, 2004. као и Недељковић, Миша. *Američki noir film*. Beograd, 2006).

12 Poljanski, Branko Ve. *77 samoubica*. Zagreb, 1923. 3. Сви наводи биће дати према овом, првом издању.

је главни јунак, краљ вампира, често сниман из екстремно ниског доњег ракурса који га чини гигантском и монструозно чудном фигуром на великом платну. Слично је приказан и Мортон у тренуцима демонског, убитачно силног смеха. Једна од најпознатијих сцена из Мурнауовог филма, изванредно компонована по дубини, приказује масовни погреб вампирових жртава, снимљен тако да изгледа као да се пружа од средњег плана до бесконачности, показујући огroman број Носфератуових злочина. То је слично визијама коју повремено има Никифор Мортон – масовне смрти, погребни, уништење васколиког људског рода.

Оно што најпре повезује ова уметничка остварења са Пољансковим кратким романом јесте заправо поетика гротеске. Није тешко приметити да је и сама реч гротеска једна од фреквентнијих у роману. Исакази „Свет као гротеска! Ха! Весело!” (77 *самоубица*, 15) или „Гротеско. Смешна трагико. Трагична смешности. Фантастична карикатуро” (Исто, 20) сажимају доминантну визију света у коме се креће Никифор Мортон, и сам гротескна фигура која својим „генијалним лудилом” стоји насупрот здраворазумским „смешним креатурама” уштогљене грађанске госпoде. Говорећи о модерној уметности, уз избегавање одредница експресионизам и авангарда, Волфганг Кајзер управо примећује доминацију гротеске у европској, првенствено немачкој, књижевности и сликарству током друге и почетком треће деценије двадесетог века. Приповедачи развијају облике фантастичне гротеске интересујући се за ноћну страну душе, загонетна самоубиства и сатанску природу злочина (видели смо да исте тенденције доминирају и у тадашњем филму). Ова модерна „литература страве” нема поверење у рационално тумачење света и у много већој мери него њена деветнаестовековна рођака настоји да уздрма важеће категорије грађанске слике света. „Она се у поређењу са литературом страве око 1800. године одликује јаснијим и снажнијим опозиционим ставом према друштвеним проблемима свога времена”.¹³ Такав став сасвим ће преовладати у другом облику гротеске, коју Кајзер одређује као сатиричну. Она не полази нужно од тајанственог и фантастичног, у њеном средишту су категорије отуђења и апсурда, које доминирају у уметничким виђењима урбанизованог и техником опседнутог друштва – тела претворена у лутке, аутомате и марионете, лица укочена као маске и, коначно, „направа која је носилац демонске тежње за уништавањем, постајући тако господар над својим творцем”.¹⁴ У последњем великом филму немачког експресионизма, *Метрoйoлису* Фрица Ланга из 1926., доминираће управо таква сатирична и „техничка” гротеска у застрашујућој визији тоталитарног друштва двадесет првог века. У Пољансковом роману

13 Кајзер, Волфганг. *Гројескно у сликарству и њеснишију*. Нови Сад, 2004. 196.

14 Исто, 257.

гротеска заснована на сабласном и мрачном постепено добија све наглаше- нију сатиричну димензију, која кулминира у Мортоновом тестаменту као откровењу пропасти материјалне цивилизације. У роману се може пратити како главни јунак све чешће има необичне визије изобличених људи који су почели да се претварају у ствари, носећи на раменима уместо главе раз- не предмете или чак свињску главу: „Људи су данас Мортону изгледали промењени. Необично. Сваки човек имао је нешто на раменима. Али – не главу. Главе су биле замењене предметима. Један случај – наместо главе: црквено звоно. Други случај: празан лонац. Трећи случај: котач са мотор- не пиле. Четврти случај: аутомобилска труба. Пети случај: свињска глава. Шести случај: шими ципела. Седми случај био је наместо главе – на раме- нима се видело – прави дрвени ноћни ормарић” (77 *самоубица*, 13). Као једно од доминантних средстава авангардног израза, гротеска се јавља у исти мах као последица, али и као средство, слома дотадашњег моралног устројства света и дубоког ремећења оног поретка у култури и уметности који је почивао на рационалној и емпиријској епистемологији. У роману *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома* (1921) Растка Петровића може се пратити како се од карневалског осећања паганског света, гротеска на крају појављује у обрисима демонског света и историје као свеопштег хаоса и насиља. Поменути роман *Крила* Станислава Каркова обилује сликама гро- тескног изобличења тела у ратном метежу, да би код Пољанског гротеска добила ново лице у апсурдном и отуђеном свету модерног града насељеног телима претвореним у предмете или воштане фигуре. Међутим, гротеска је у роману *77 самоубица* можда најизразитије присутна управо у разарању традиционалног поретка језика и графичког уобличења текста. Конструк- тивистички урлик слова као да почиње да се отуђује од аутора који више не може да их контролоше. „Језик, то нама познато и за наше бивствовање у свету неопходно средство, одједном се предочава као нешто демонско – живо, које човека напросто вуче надоле, у ноћно и нељудско.”¹⁵ У завршном делу романа – Мортоновом тестаменту у облику песме „О новом Бабилону у пушчаној цеви на дну васељене”, дисквалификовање друштвених и умет- ничких институција старог света опседнутог материјалним богаћењем и позив на његово радикално рушење, изражено је бруталним графизмима који разарају структуру речи, а слова и знакови интерпункције гомилају се у покличе и урлике.¹⁶

15 Исто, 218.

16 У познатом есеју „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности” (1936) Валтер Бењамин одредиће дадаистичко дело управо као пуцањ – „Од примамљивог приви- да или убедљиве звучне творевине уметничко дело је, код дадаиста, постало пуцањ. Пуцало је у посматрача. Попримило је тактилни квалитет” (Benjamin, Valter. *O fotografiji i umetnosti*. Beograd, 2007. 124).

Радикално одбацивање традиционалне категорије уметничког дела резултирало је тиме да су многи мотиви и поступци које срећемо и у осталим кратким авангардним романима у Пољансковој књизи развијени, односно хиперболизовани, до гротескних размера. Тако је са мотивом двојника. Никифор Мортон себе представља као мултипликованог монструма који симултано живи у 77 тела у 77 светских градова: „Човек нисам. Ја сам монструм. Ја се никако посве не разумем. Ја нисам један! То знам. Јест! Ја сам један. Само! Ја имам 77 телеса. Та су тела расејана по свим деловима света као савест људи” (77 самоубица, стр. 12). Фантастични симултани живот који има Мортон, заправо је део његовог плана да се уништи свет тако што ће чином самоубиства, које се истовремено деси у светским престоницама од Београда до Токија, бити остварен тотални протест против грађанског друштва и његовог морала и естетике. Међутим, поред овог наглашеног, програмског зенитистичког револта, за разумевање Мортоновог лика и мотивације његове нихилистичке природе, интригантнија је једна друга подвојеност која настаје након сусрета са девојком Мирјанђејом. Једнодимензионални Мортонов лик, и у сну и на јави опседнут дијаболичним плановима и деструктивним визијама, након фантазмагоричног откривања руже која се преображава у девојку необичног имена, почиње на тренутак да се мења. Спознаја лепоте води Мортонa до самоспознаје друге стране свога бића, отвореног за љубав и доброту. У његовим исповестима открива се да је некада сањао о највишој доброту, али свет који је видео, био је саздан на неморалу, похлепи и дегенерисаним вредностима: „Сневао сам о највишој доброту. Видео сам савршено зло – Љубав! Символ огавности брачних кревета! Љубав. Трговина телесима! Отац продаје сина. Мати продаје кћер. Кћи спава у очевој постељи. Мајка љуби целу улицу” (77 самоубица, 20). Зато Мортон, „циник од неизмерне предоброте”, одлучује да такав свет неминовно мора бити уништен. Мирјанђеја буди у Мортону нову веру у љубав и лепоту, али девојчина изненадна и тајанствена смрт окончава његову краткотрајну преданост стваралачком начелу, враћајући га поново злу и убрзавајући намеру да свет дигне у ваздух. Као пандан Мирјанђејином лику из прозног дела романа, у завршном, песничком тексту појављује се лик Арђене чије тело је огњена змија, као симбола бескрупулозног материјалног друштва којим управљају „новчарски идиоти”. Мелодрамски обрт у средишњем делу романа очигледно је конструисан као пародија љубавних сцена из традиционалних романа – приповедач саркастично користи израз „идиотски сентиментализам” за патетичне изливе емоција Мортонa и Мирјанђеје. Међутим, од тренутка Мортонове спознаје руже која се претвара у лепотицу, у роману се на различите начине варирају бројне библијске реминисценције и симболи. Док се девојка, слутећи своју смрт, обраћа Мортону као новом Христу који треба да је васкрсне и поведе на небо, главни јунак себе види као негативног Месију који прориче апокалипсу материјал-

ног света: „Има да се роди нови бог са девет глава. Он треба створити нови свет. Овај не ваља. Црви су га унаказили” (77 *самоубица*, 19). Визија модерне цивилизације између техничког напретка и апокалипсе доминира у тестаментарној песми главног јунака, која се окончава сликом тек рођеног телета са три главе као наговештајем будућих чудесних збивања. Над рушевинама материјалног света уздиже се Мортонова утопистичка визија новог Вавилона који ће заузети бескрајне просторе васионе. То ће бити свет стално испуњен чудима – „Живот мора бити вечито ново чудо. (...) Чудом чудо зачудити” (77 *самоубица*, 28), у коме ће као у Чаплиновим филмовима („Чаплин је наш Христос”) тријумфовати увек изненађујућа лудистичка креативност. Својим шокантним програмским ставовима (на пример: „Кокаин у жилу! / Визију у душу! / Клетву на уста!) усмереним против свих друштвено признатих вредности, Мортонова завршна конструктивистичка песма експлицира поетичке претпоставке романа и употпуњује његов мотивациони систем. Као примећује један од ретких аутора који је опширније писао о овоме делу, Иван Негришорац, Мортонова тестаментарна песма потврђује да 77 *самоубица* „проистиче из дубинског жаришта вере у некакову хипотетичну будућност, из потребе за новим животом и новим светом”.¹⁷

Дадаистичка деструкција традиционалне романескне форме, остварена првенствено конструктивистичком типографијом која хомогени текст замењује колажом речи и бројева, редукујући реченице на телеграфске исказе а континуирани сиже претварајући у динамично филмско смеђивање наративних секвенци, присутна је и кратким романима немачке авангарде. У *Кинофону* Пољански је у рубрици „Филм – роман” објављивао у наставцима „фантастичне филмске приче” Х. Вехера *Дневник доктора Хедерсона*, *Бјесна љешина* В. Хајнриха и, коначно, дело је које својом наративном колажном техником најближе Пољансковом роману – *Секунда кроз мозак* (1920) Мелихора Фишера.¹⁸ Главни јунак Фишеровог романа, Јерг Шу, пада са грађевинске скеле и у секундама које га деле од сигурне смрти, кроз свест му муњевитом брзином пролећу фантастичне визије једног могућег живота који се одвија у различитим вековима, на простору од Европе до егзотичног Далеког Истока. Приповедачки поступак заснован на типографским

17 Negrišorac, Ivan. „Zenitistička proza kao osporavanje romana”. У: *Polja*. Број 342–343. Novi Sad, 1987, 348.

18 Драган Алексић у свом манифесту дадаизма ово Фишерово дело узима као образац дадаистичког романа: „ДАДА-роман је електрично радијски брзотрзај. Роман ДАДА-исте је кугла бачена на чуње. (...) Секунда кроз чело је роман ротације у 45 брзостраница. ДАДА-ист живи као муха на милисекунду, јер је пренерван” (Алексић, Д. *Дада–џанк*. Београд, 1978. 87). Занимљиво је да у аутобиографском есеју „Водник дадаистичке чете” Алексић говори о свом роману који се звао Провала Исуса Христа, на коме је радио почетком двадесетих година, али га због сукоба са Љубомиром Мицићем није објавио (*Дада–танк*, 109).

конструкцијама, ликовним шарама и асоцијативним низањима кратких реченица, некада сачињених од само једне речи, близак је „мозговном радиограму”, као дадаистичком облику тока свести, који се одвија у Мортонској свести једанаест минута пред самоубиство. Међутим, за разлику од Фишеровог романа који почива на сложеним филозофским претпоставкама, од Питагориних до источњачких учења, о кружном кретању времена и простора као основи постојања васионе,¹⁹ Пољансков роман–манифест остаје заснован првенствено на дадаистичким и зенитистичким идејама, делујући повремено попут модерно дизајнираног рекламног плаката за њихово промовисање. Није зато изненађујуће што се на крају првог издања *77 самоубица* нашло и десетак правих рекламних огласа махом загребачких трговачких радњи и фирми, атрактивно визуелно уобличених (међу тим огласима је и најава наредне Пољанскове књиге *Паника њод сунцем*). Овај доследно спроведен конструктивистички визуелни идентитет романа недвосмислено је сугерисан већ на његовој првој страници, коришћењем још једног визуелног медија који је поступком колажа интегрисан у текст. То је фотографија Ајфеловог торња, симбола модерне конструктивистичке архитектуре, са кога телеграфска агенција широм света шаље радиограме да је Никифор Мортон мртав. Као и у новинском тексту који садржи фотографије (али испод којих увек стоји и објашњење шта представљају, што овде изостаје), читалац романа постаје и посматрач, док приповедач постиже уштеду времена не трошећи га на непотребне, статичне, „успоравајуће” описе (како је одређено у поднаслову, *77 самоубица* је „надфантастичан *врз* љубавни роман). Јединствено по томе међу другим српским авангардним романима, Пољансково мултимедијално дело, међутим, не користи фотографију у сврху једноставног визуелног представљања или илустровања реалности, већ је колажно интегрише у текст претварајући је и у поетички функционални знак конструктивистичког начела. Управо у авангарди долази до далекосежног напуштања представљачке и декоративне тенденције фотографије и активирање њене стваралачке функције, о чему почетком тридесетих година пише Бењамин у есеју „Мала историја фотографије”. Разматрајући однос фотографије и уметности, Бењамин наводи оцену Бертолда Брехта да у првим деценијама двадесетог века „једноставна ‘репродукција реалности’ мање него икада нешто казује о реалности. Нека фотографија Крупових фабрика или АЕГ-а безмало ништа не доноси о тим установама. Права реалност је гурнута под функционалну димензију. (...) Ваља, дакле, напросто ‘нешто да се сагради’, нешто ‘артифицијелно’ да буде ‘намештено’”.²⁰ Оно што је почео дадаизам користећи фотографију у

19 В. о томе: Вучковић, Радован. *Српска авангардна проза*, Београд, 2000. 192–193.

20 Benjamin, Valter. *О фотографији и уметности*, 27.

стваралачкој функцији, као део ликовног колажа, наставиће надреализам развијајући разноврсне облике фотомонтаже.

Обједињујући изражајне могућности различитих уметности (књижевност, графика, филм, фотографија) и синтетишући различите жанрове (роман, поезија, манифест, али и рекламни оглас) *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског у потпуности остварује авангардни, изворно кубистички и дадаистички, концепт неорганског, монтираног уметничког дела, које заснива своју истину и смисао (при чему смисао може бити и указивање на то да више и нема никаквог смисла) на принципима фрагментарног и алегоричког. Истовремено, *77 самоубица* најочигледније показује како се синкретизам романа, који лако у себе укључује све друге књижевне и некњижевне врсте, бива надмашен у синкретизму текста, који обједињује све домене уметничког искуства приступачне и отворене језичком изразу, па тако и уметничке могућности авангардног филма.

AVANTGARD NOVEL AND FILM

Summary

Branko Ve Polanski's 77 samoubica (1923) is short avantgarde novel with most consistently the new narrative possibilities close that is analogous to the techniques of expressionism's film. Unlike other Serbian avantgarde authors in Polanski's case one can already talk about the more direct and intensive merging between the novel and the film. Specific narrative procedure with which the novel 77 samoubica was realized is in this text related to the standpoints of some avantgarde authors about film (Sergej Eisenstein, Fritz Lang, Robert Wiene, Friedrich Murnau) as well as to the programme standpoints of some avantgarde narrators like Alfred Döblin and James Joyce, to base novel on same cinematographic principles.