

NOVO ČITANJE ROMANA 77 *UBICA* BRANKA VE POLJANSKOG

Dubravka Bogutovac

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska

Ključne riječi: Branko Ve Poljanski, avangarda, kulturalni studiji

Sažetak: Rad se bavi tekstem 77 *samoubica* Branka Ve Poljanskog (1923.) kao konstruktom koji sintetizira žanrove romana, poezije, manifesta i reklamnih oglasa i na taj način ostvaruje avangardni koncept montiranog umjetničkog djela. Analiziraju se mogućnosti uspostave kompozicije romana na iskustvu njemačkog ekspresionističkog filma, kao i objedinjavanje izražajnih potencijala diferenciranih umjetnosti: književnosti, grafike, filma i fotografije. U radu se uspostavlja dijaloški odnos s tezama Richarda Johnsona (*Što su uopće kulturalni studiji?*), s posebnim naglaskom na njegovu koncepciju jednog od dominantnih modela istraživanja u kulturalnim studijima – studija zasnovanih na tekstu, koji propituju mogućnosti transformativne kulturalne prakse.

Keywords: Branko Ve Poljanski, avant-garde, cultural studies

Summary: The paper deals with the text 77 *suicides* by Branko Ve Poljanski (1923.) as a construct that synthesizes genres: novels, poems, manifestos and advertisements and thus achieves an avant-garde concept of mounted artwork. It analyzes the possibility of establishing the composition of the novel on the experience of German Expressionist films, as well as the integration of expressive potential of differentiated art: literature, graphics, film and photography. The paper establishes a dialog relationship with theses by Richard Johnson (*What is Cultural Studies Anyway?*), with special emphasis on the concept of one of the dominant models of research in cultural studies - studies based on the text, which examines the possibilities for transformative cultural practices.

Za mene je ključna spoznaja da pripovijesti ili slike uvijek impliciraju ili konstruiraju stajalište ili stajališta s kojih ih treba čitati ili gledati.
(Johnson, 2006: 96)

Kratki roman Branka Ve Poljanskog *77 samoubica* (1923.) tipičan je predstavnik stvaralačkih mogućnosti pokreta dadaizma i zenitizma u srpskoj avangardnoj književnosti. Ova dva pokreta mogu se promatrati u okviru jedinstvenog dadaističko-zenitističkog avangardnog projekta, koji donosi tekstove utemeljene na postupcima kolaža. Razaranjem organskoga jedinstva tradicionalnog umjetničkog djela, književni tekst se konstruira eksperimentiranjem s grafičkim kombinacijama različitih tipova pisma, geometrijskim rasporedom slova, upotrebom interpunkcijskih znakova itd. Ovakvi grafički postupci nazvani su u ruskoj avangardi *grafičkim zaumom*, a slične tipografske konstrukcije nalazimo u novim izražajnim oblicima poput dadaističkih i zenitističkih manifesta, plakata, reklama i oglasa. Časopis *Zenit* (1921.-1926.) ponajbolje oprimjeruje iskorištavanje novih tipografskih mogućnosti u poeziji i prozi, kao i u novim izražajnim formama.

Roman *77 samoubica* u uskoj je vezi s izrazom avangardne umjetnosti koji je početkom dvadesetih godina izvršio snažan utjecaj na pripovjednu prozu: filmom. Upravo je Poljanski među svim autorima srpske avangarde bio najviše zadivljen izražajnim potencijalom filma (spomenimo za početak činjenicu da glavni junak romana *77 samoubica* proglašava Charlija Chaplina novim Kristom). Poljanski je u svojem časopisu za filmsku kulturu *Kinofon* objavljivao seriju tekstova o aktualnoj filmskoj produkciji. U prvom broju (1921.) objavljen je manifest *Film i budućnost čovječanstva*, u kojem se daje presjek stvaralačkih događanja u Rusiji, Americi i Čehoslovačkoj i predviđa da će upravo film biti neiscrpno vrelo buduće kulturne misije čovječanstva; zauzet će većinu pozicija kojima danas vladaju knjige, slike, kazalište i novine. Pratio je njemački ekspresionistički film, a s posebnim oduševljenjem pisao je o *Kabinetu doktora Caligarija* (Robert Wiene, 1919), filmu koji se smatra rodonačelnikom ekspresionističke kinematografije, kao i kulturnim ostvarenjem na planu estetskih inovacija. Ono što povezuje taj film s romanom *77 samoubica* u prvom redu je artificijelna stilizacija ambijenta i morbidan ugođaj. Glavni junak Poljanskijeva romana, Nikifor Morton, djeluje poput voštane figure: pojava mu je fantomska, oči čudno zelene, a lice kameno. Poput Cesarea, lika iz filma *Kabinet doktora Caligarija*, koji izlazi noću iz škrinje koja

nalikuje mrtvačkom sanduku, Nikifor Morton izlazi iz svoje sobe kad se mrak spusti na grad. Mortonov lik, kao i prostor kojim se kreće, sličan je drugom važnom filmu njemačkog ekspresionizma, *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). Ovaj film eksperimentira s uglovima kamere, osvjetljenjem i montažom. Glavni junak, kralj vampira, često je sniman iz ekstremno niskog donjeg rakursa, koji ga čini monstroznim. Također, Mortonove vizije masovnih smrti, pogreba, uništenja cjelokupnog ljudskog roda, podsjećaju na jednu od najpoznatijih scena Murnauovog filma (masovni pogreb vampirovih žrtava).

*Izdvajanje teksta radi akademskog
istraživanja specifična je forma čitanja.*
(Johnson, 2006: 97)

Najsnažnija veza između spomenutih filmova i romana *77 samoubica* očituje se u *poetici groteske*. Sama riječ „groteska“ jedna je od najčešće spominjanih u romanu: primjerice: *Svet kao groteska! Ha! Veselo! Ili: Grotesko. Smešna tragiko. Tragična smešnosti. Fantastična karikaturu.* (Petrović, 2008: 161). Ovi iskazi ilustriraju dominantnu viziju svijeta kojim se kreće Nikifor Morton (i sâm groteskna figura, suprotstavljena svojim ludim genijem građanskoj gospodi *zdrava razuma*).

U romanu *77 samoubica* groteska koja je zasnovana na mračnom i sablasnom postepeno dobiva sve naglašeniju satiričnu dimenziju. Ona kulminira Mortonovom oporukom – objavom propasti materijalne civilizacije. Glavni junak romana ima neobične vizije izobličjenih ljudi čije se glave pretvaraju u predmete (primjerice, crkveno zvono, prazan lonac, kotač s motorne pile, automobilska truba, svinjska glava, cipela, drveni noćni ormarić). Groteska kod Poljanskog dobiva novo lice u apsurdnom i otuđenom univerzumu modernoga grada naseljenog tijelima pretvorenima u predmete. Ali groteska je u ovom romanu možda najizrazitije prisutna na jedan drukčiji način: razaranjem tradicionalnog poretka jezika, kao i grafičkog oblikovanja teksta. Završni dio romana – Mortonova oporuka u obliku pjesme *O novom Babilonu u puščanoj cevi na dnu vaseljene* – oblikovan je brutalnim grafizmima koji razaraju strukturu riječi, pri čemu se slova i znakovi interpunkcije gomilaju u pokliče i urlike. Mortonova oporuka sadržajem odbacuje društvene i umjetničke institucije staroga vijeka, koji je opsjednut materijalnim bogaćenjem, i poziva na njegovo radikalno rušenje.

Odbacivanje tradicionalne kategorije umjetničkog djela na radikalnan način rezultira hiperboliziranjem motiva i postupaka do grotesknih

razmjera. Uzmimo, primjerice motiv dvojnika: Nikifor Morton multiplicirani je monstrum koji istodobno živi u 77 tijela u 77 svjetskih gradova. Mortonov fantastični simultani život dio je njegova plana uništenja svijeta činom samoubojstva, koje će se istovremeno dogoditi u svjetskim prijestolnicama od Beograda do Tokija, čime će se ostvariti potpuni protest protiv građanskog društva, njegova morala i estetike. Za razumijevanje Mortonova lika i motivacije njegove nihilističke prirode, osim ovog naglašenog (programskog) zenitističkog revolta, važna je jedna druga podvojenost, koja nastaje nakon susreta s djevojkom Mirjandejom. Mortonov lik, do tada jednodimenzionalan, opsjednut dijaboličnim planovima i razarajućim vizijama, nakon objave ruže koja se pretvara u djevojku, počinje se mijenjati. Spoznaja ljepote vodi ga do samospoznaje druge strane vlastitoga bića, otvorenog ljubavi i ljepoti. Njegove ispovijedi otkrivaju da je nekada sanjao o najvišoj dobroti, ali svijet koji je vidio ukazao se drukčijim, degeneriranim. Zato ga odlučuje uništiti. Lik Mirandeje budi u Mortonu novu vjeru u ljepotu i ljubav, ali njezina iznenadna i tajanstvena smrt vraća ga ponovo zlu, katalizira njegovu namjeru da razori svijet.

U završnom dijelu romana, oblikovanom kao pjesnički tekst, pojavljuje se lik Arđene, tijela ognjene zmijske, simboličke figure koja je reprezentant materijalističkog društva. U središnjem, pak, dijelu romana, prisutan je melodramatski obrat, konstruiran kao parodija ljubavnih scena tradicionalnog romana.

Od trenutka Mortonove spoznaje ruže koja se pretvara u ljepoticu, u romanu se na različite načine variraju brojne biblijske reminiscencije i simboli. Dok se djevojka, sluteći svoju smrt, obraća Mortonu kao novom Kristu koji je treba uskrsnuti i povesti na nebo, glavni junak sebe vidi kao negativnog Mesiju koji nagoviješta apokalipsu materijalnog svijeta. U oporučnoj pjesmi glavnoga junaka dominira vizija moderne civilizacije između tehničkog napretka i apokalipse. Završava se slikom tek rođenog teleta s tri glave kao nagovještajem budućih fantastičnih zbivanja. Morton doživljava utopističku viziju novog Babilona, svijeta ispunjena čudima, u kojem će trijumfirati princip ludizma, kao u Chaplinovim filmovima.

Općenito govoreći, cilj je ukinuti središnji položaj „teksta“ kao predmeta proučavanja. „Tekst“ se više ne proučava radi njega samog, niti radi društvenih posljedica do kojih navodno dovodi, već radi subjektivnih ili kulturalnih formi koje ostvaruje i čini dostupnima.
(Johnson, 2006: 92)

Zaustavimo se na spomenutom pojmu *utopije*, koji smo skloni promatrati na način blizak onome koji zastupa D. Oraić-Tolić (1996.) – riječ je o shvaćanju utopije u širokom smislu, kao univerzalnog načina mišljenja i izražavanja. Tome je pridruženo shvaćanje avangarde kao prve cjelovite utopijske kulture u povijesti europske civilizacije. U tom kontekstu, pojava kultura kao što je avangarda dovodi do napuštanja klasične binarne tipologije mišljenja i izražavanja (ontološko i gnoseološko) i uvođenja trećega tipa: *utopijskoga*. Ontološko mišljenje i izražavanje građeno je na jedinstvu subjekta i objekta, Boga i čovjeka, prirode i kulture; to je mišljenje Apsoluta, u kojem su znakovi stvari, a tekst svijet. Komunikacija ontološkog mišljenja je monologična. Gnoseološko mišljenje, pak, ne poznaje Apsolut; unutar ovakvoga koncepta ne postoji prirodna, nego civilizacijska veza između znaka i stvari, teksta i svijeta, označitelja i označenoga. Komunikacija gnoseološkog mišljenja je dijaloški. U ovakvom sklopu, utopijsko mišljenje i izražavanje definira se kao „postgnoseološko ili transgnoseološko mišljenje i izražavanje koje čezne za uspostavljanjem izgubljenoga ili izgradnjom novoga Jedinstva na svim razinama; jedinstvo između znaka i stvari, teksta i svijeta, označenoga i označitelja za nj je ili već bilo, u predcivilizaciji (ARHAJSKI UTOPIZAM) ili će tek biti, u postcivilizaciji (TRANSCENDENTNI UTOPIZAM), ono lijevu stranu mozga nastoji prevesti na desnu, jezični znak THESEI – u drevni ili budući PHYSEI; po uzoru na ontološko mišljenje i izražavanje ono teži Apsolutu, ali su vrijeme i modalnost toga Apsoluta posve različni; ono teži zatvorenim strukturama, ali ih nikada ne može dokraja ostvariti, njegova je komunikacija protuslovni monolog koji bi htio, a ne može postati dijalog“ (Oraić Tolić, 1996: 15). Dok je ontološko vrijeme vječnost, a njegov apsolut – nužnost, a gnoseološko vrijeme nepovratan proces prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, pri čemu je nepostojanje Apsoluta – zbiljnost, utopijsko je vrijeme ili *daleka prošlost* ili *neviđena budućnost*, a njegov Apsolut se nadaje kao *mogućnost*. Ontološko mišljenje i izražavanje je apovijesno, gnoseološko povijesno, a utopijsko *pretpovijesno* ili *postpovijesno*. Nadalje, ontološko mišljenje je asemiotično i „bezumno“, gnoseološko semiotično i „umno“, dok je utopijsko *transsemiotično* i *zaumno*. Ontološko mišljenje i izražavanje značajka je dječje i mitske svijesti, predcivilizacijskih stanja i izvan europskih kultura, u sustavu umjetnosti: glazbe; u sustavu književnosti: poezije. Gnoseološko mišljenje i izražavanje osnovna je značajka odrasle svijesti i europske civilizacije; u sustavu kulture predstavlja dominantu praktične komunikacije, znanosti i tradicionalne mimetičke umjetnosti, u sustavu umjetnosti: književnosti, u sustavu književnosti: proze. Utopijsko mišljenje i izražavanje osobina je

krizne svijesti i podsvijesti; u sustavu kulture dominantna je religije i moderne umjetnosti, a u sustavu umjetnosti *sinkretističkih žanrova i medija*. Do pojave avangarde utopijsko mišljenje i izražavanje bilo je *kulturno*, dok je u avangardnoj kulturi postalo *antikulturno* i *transkulturno* („rušenjem“ cjelokupne europske civilizacije mislilo se stvarati novu, ne više europsku, ontološku civilizaciju).

Tekst je samo sredstvo u kulturalnim studijima, točnije, on je sirovina iz koje se mogu izdvojiti određene forme (npr. naracija, ideološka problematika, način obraćanja, položaj subjekta itd.). On također može sačinjavati dio većeg diskurzivnog područja ili kombinaciju formi koje se redovito javljaju u drugim društvenim prostorima. Ali osnovni predmet kulturalnih studija nije, po mom mišljenju, tekst, već društveni život subjektivnih formi u svakoj fazi njihove cirkulacije, uključujući i njihova tekstualna ostvarenja. To je znatan napredak u odnosu na književnu važnost tekstova zbog njih samih, iako je, naravno, način na koji neka tekstualna ostvarenja subjektivnih formi procjenjujemo u usporedbi s drugima, osobito kada to čine kritičari ili nastavnici – posebice problem „visokog“ i „niskog“ u kulturi – središnje pitanje, posebno u teorijama kulture i klase. No taj problem podrazumijeva „književna“ pitanja, umjesto da ih reproducira. Ključno je pitanje kako se formuliraju sami kriteriji „književnog“ i kako ulaze u akademsku, obrazovnu i druge regulativne prakse. (Johnson, 2006: 92-93)

Prema dominantnom području očitovanja utopijskoga mišljenja i izražavanja, mogu se uočiti tri faze europske avangarde kao utopijske kulture: etička, politička i filozofska. U estetskoj, prvoj fazi (1910. – 1935.), utopijsko mišljenje i izražavanje nalazilo se u umjetnosti. Avangardni umjetnici stvorili su dva sinkronijska utopistička modela koji su postali ključni za dijakroniju avangardne kulture: antikulturni i transkulturni utopizam. Prvi model nastaje obratom od mimetizma prema antimimetizmu, a drugi obratom prema amimetizmu. Za prvi model karakteristično je prevladavanje unutarnjeg semiotičkog rascjepa između označenog i označitelja, u želji da se sruši *institucija* (prema Bürgeru) tradicionalne europske umjetnosti koja je zasnovana na tom rascjepu. U drugom modelu prevladava se vanjski semiotički rascjep i oživljava drevna ili stvara nova, totalna, ontološka umjetnost u kojoj nema razlike između znaka i predmeta, između umjetničkih medija i kulturnih područja. U političkoj, drugoj fazi (od sredine tridesetih do sredine pedesetih godina), utopijsku ideju rušenja tradicionalne kulturne gnoseologije i uspostavljanja nove ontologije

preuzimaju i morbidno usavršavaju dva totalitarna režima: staljinizam kao lijeva politička avangarda i fašizam kao desna politička avangarda: „Kao što je avangardna umjetnost, u želji da prevlada rascjep između označenog i označitelja, agresivno brisala označeno i apsolutizirala strukturu označitelja, tako je avangardna politika, u želji da prevlada zatečene društvene opreke između klasa i nacija, revolucionarno brisala buržoaziju u ime proletarijata (staljinizam), druge narode u ime vlastitoga (fašizam); kao što je avangardna umjetnost, da bi prevladala rascjep između znaka i predmeta, teksta i svijeta, stvarala totalne oblike umjetnosti u kojima je uspostavljala njihovo jedinstvo, tako je sovjetska kultura tridesetih godina stvarala totalne oblike vlasti u kojima je poništavala sve društvene razlike, fašizam – analogne oblike vlasti u kojima je poništavao druge narode. Osnovni oblici avangardne umjetnosti – apstrakcija, zaum, kolaž, happening, *Gesamtkunstwerk* – u avangardnoj su politici dobili svoju iskrivljenu i tragičnu kopiju“ (Bürger, 2007: 18-19). U filozofskoj, trećoj fazi (od sredine pedesetih godina do 1968.) utopijsko mišljenje i izražavanje još jednom oživljava u umjetnosti Brechtovim avangardnim teatrom i raznim neoavangardnim pokretima, te stiže na područje filozofije i pridobiva za sebe društvenu snagu zapadnoeuropske i srednjoeuropske studentske ljevice. U filozofiji, središnjem području avangardne kulture toga razdoblja, nastaje posljednja utopijska ideologija 20. stoljeća – neomarksistička filozofija Frankfurtske i Zagrebačke filozofske škole, s autorima kao što su Adorno, Horkheimer, Marcuse, te zagrebački filozofi okupljeni oko časopisa *Praxis*. Utopijsko mišljenje i izražavanje oživljava u frankfurtskoj i zagrebačkoj neomarksističkoj ideologiji tezom o permanentnoj revoluciji i kritici svega postojećega, dok se u lijevom studentskom pokretu slomilo u dodiru s novom zbiljom koja je zavladała europskim kulturnim prostorom: nije više bila avangardna i utopijska, nego postmoderna i postutopijska.

Trenutačno postoji malo područja tako ograničenih neslaganjem i neshvaćanjem kao što je to odnos između avangardnih teoretičara i praktičara umjetnosti te onih koji se zanimaju za masoviji proboj preko društvenih umjetnosti (...). (Johnson, 2006: 106)

Vratimo se tekstu *77 samoubica*: Mortonova završna konstruktivistička pjesma razlaže poetičke pretpostavke romana – radi se o dadaističkoj destrukciji tradicionalne romaneskne forme, ostvorenoj u prvom redu konstruktivističkom tipografijom koja homogeni tekst zamjenjuje kolažom riječi i brojeva, pri čemu se rečenice reduciraju na telegrefske iskaze, a kontinuirani siže pretvara u dinamično filmsko smjenjivanje narativnih

sekvenci.

Ako nas, na primjer, doista zanima kako konvencije i tehnička sredstva raspoloživa u okviru određenog medija grade reprezentacije, moramo usporedno proučavati žanr i medije. (Johnson, 2006: 91)

Ovakav postupak prisutan je u kratkim romanima njemačke avangarde. Poljanski je u *Kinofonu*, u rubrici *Film – roman* objavljivao u nastavcima „fantastične filmske priče“ H. Vehera *Dnevnik doktora Hedersona*, *Bjesna lješina* V. Heinricha i *Sekunda kroz mozak* M. Vischera. Ovaj posljednji roman, iz 1920. godine, svojom je narativnom kolažnom tehnikom najbliži Poljanskijevom romanu, a zanimljivo je da spomenuti roman Dragan Aleksić u svojem manifestu dadaizma uzima kao obrazac dadaističkog romana (Aleksić, 1978: 87). Glavni junak ovoga romana pada s građevinske skele i u sekundama koje ga dijele od sigurne smrti svijest mu munjevitom brzinom prolijeću fantastične vizije jednog mogućeg života koji se odvija u različitim stoljećima, na prostoru od Evrope do Dalekog Istoka. Pripovjedački postupak zasnovan na tipografskim konstrukcijama, likovnim rješenjima i asocijativnim nizanjima kratkih rečenica, ponekad sastavljenih samo od jedne riječi; blizak je „mozgovnom radiogramu“, kao dadaističkom obliku toka svijesti, koji se odvija u Mortonovoj svijesti jedanaest minuta pred samoubojstvo. Za razliku od Vischerovog romana koji je utemeljen na složenim filozofskim pretpostavkama (od Pitagorinih do istočnjačkih učenja o kružnom kretanju vremena i prostora kao osnovi postojanja svemira), Poljanskijev roman ostaje utemeljen na dadaističkim i zenitističkim idejama, zbog čega se povremeno doima kao moderno dizajniran reklamni plakat za njihovo promoviranje.

Zanimljivo je primijetiti da se na kraju prvog izdanja *77 samoubica* nalazi i desetak pravih reklamnih oglasa zagrebačkih trgovina i tvrtki, koji su vrlo privlačno vizualno prezentirani. Među njima se nalazi i najava sljedeće knjige Poljanskog – *Panika pod suncem*. Vizualni identitet romana dosljedno je konstruktivistički proveden, a sugeriran je već na njegovoj prvoj stranici iskorištavanjem još jednog vizualnog medija koji je integriran u tekst postupkom kolaža. Radi se o fotografiji Eiffelova tornja, simbola moderne konstruktivističke arhitekture. S vrha tornja telegrafska agencija širom svijeta šalje radiograme o tome da je Nikifor Morton mrtav. Čitatelj romana tako postaje promatrač, dok pripovjedač štedi na vremenu jer ga ne troši na statične opise – samim podnaslovom roman se određuje kao *nadfantastičan veoma brz ljubavni roman*. Poljanskijevo multimedijalno

djelo jedinstveno je među drugim srpskim avangardnim romanima po tome što ne koristi fotografiju u svrhu vizualnog predstavljanja ili ilustriranja realnosti, nego je kolažno integrira u tekst pretvarajući je u poetički funkcionalan znak konstruktivističkog načela (Benjamin, 2007: 27).

Ali ako je analiza teksta prijeko potrebna, što je uopće tekst?
(Johnson, 2006: 91)

Roman *77 samoubica* Branka Ve Poljanskog objedinjuje izražajne mogućnosti različitih umjetnosti (književnost, grafika, film, fotografija) i sintetizira različite žanrove (roman, poezija, manifest, reklamni oglas), čime u potpunosti ostvaruje avangardni (izvorno kubistički i dadaistički) koncept neorganskog, montiranog umjetničkog djela, koje utemeljuje svoju istinu i smisao (a smisao može biti i ukazivanje na to da više nema nikakvog smisla) na principima fragmentarnog i alegorijskog.

Prema Bürgeru (2007), središnji je zadatak povijesti avangarde razvijanje pojma *neorganskog* umjetničkog djela. Ovakvoj tezi pristupa polazeći od Benjaminovog pojma alegorije koji predstavlja raščlanjenu kategoriju i pogodan je za shvaćanje proizvodno-estetičkih i recepciono-estetičkih aspekata avangardnih djela. Ova kategorija povezuje dva proizvodno-estetička pojma od kojih se jedan odnosi na obradu materijala – izvlačenje elementa iz konteksta – a drugi na konstituciju djela – spajanje fragmenata i davanje smisla – s tumačenjem proizvodnog i recepcijskog procesa – melankolija proizvođača, pesimistično shvaćanje povijesti od strane recipijenta. Benjaminov pojam alegorije trebao bi, prema Bürgeru, biti središnja kategorija teorije avangardnog umjetničkog djela zbog činjenice da dopušta razdvajanje proizvodno-estetičkih i recepcijsko-estetičkih aspekata na razini analize ali i njihovo istovremeno promišljanje kao cjeline.

Prva dva elementa Benjaminovog pojma alegorije odgovaraju onome što podrazumijevamo pod montažom. Ona predstavlja fragmentiranje zbilje i opisuje faze konstitucije djela. Teorija avangarde kreće iz pojma montaže koji je blizak ranim kubističkim kolažima: uklapanje fragmenata stvarnosti u sliku; uklapanje materijala koje umjetnički subjekt nije obradio. Time je uništeno jedinstvo slike kao cjeline koja je u svim svojim dijelovima obilježena umjetnikovim subjektivitetom. Avangardno djelo ne stvara

cjeloviti dojam koji bi dopustio tumačenje smisla, niti se taj dojam, ako i nastane, ne može objasniti vraćanjem na pojedinačne dijelove – oni više nisu podređeni intenciji djela. Takvo zatajenje smisla recipijent doživljava kao šok. Pažnja recipijenta više nije usmjerena na smisao djela koji se treba shvatiti čitanjem njegovih dijelova, već na princip konstrukcije. Taj tip recepcije nameće se recipijentu tako što dio u avangardnom djelu postaje puko punjenje strukturnog obrasca, dok je u organskom umjetničkom djelu nužan, ukoliko sudjeluje u konstituciji smisla cjeline.

Literatura:

- Aleksić, Dragan. 1978. *Dada tank*. Beograd: Nolit.
- Benjamin, Walter. 2007. *O fotografiji i umetnosti*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus.
- Johnson, Richard. 2006. *Što su uopće kulturalni studiji?* U *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Dean Duda. Zagreb: Disput.
- Negrišorac, Ivan. 1987. Zenitistička proza kao osporavanje romana. U *Polja* 342-343. Novi Sad: 348.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Petrov, Aleksandar. 1996. *Srpski modernizam*. Beograd: Prosveta.
- Petrović, Predrag. 2008. *Avangardni roman bez romana*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Petrović, Predrag. 2008. *Avangardni roman i film*. U *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Enisa Uspenski, ur. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. 155-167.
- Poljanski, Branko Ve. 1923. *77 samoubica*. Zagreb: Reflektor.
- Subotić, Irina. 1983. *Zenit i srpska avangarda dvadesetih godina*. Beograd: Narodni muzej.
- Stojanović-Pantović, Bojana. 1998. *Srpski ekspresionizam*. Novi Sad: Matica srpska.
- Tešić, Gojko. 1994. *Avangardni pisci kao kritičari*. Novi Sad: Matica srpska; Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Vučković, Radovan. 2000. *Srpska avangardna proza*. Beograd: Otkrovenje.