

ЛАЗАР БУКВА*

Институт за књижевност и уметност, Београд

БРЗИНА И АПСОЛУТ: 77 САМОУБИЦА БРАНКА ВЕ ПОЉАНСКОГ

Сажетак: Роман *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског одређен је у свом поднаслову као „надфантастичан *веома брз* љубавни роман“. У раду ће се показати како се краткоћа овога романа заснива на продубљеном схватању брзине, те како управо то одређење битно утиче на његову композицију и типографију. Уместо у контекмплацији и спекулативном једначењу, субјективност се у овом роману заснива на брзини и хиперболичком стапању појединости. Указаће се и на филозофски основ такве промене парадигме, као и на њене последице у домену књижевне конструкције дела. Брзина успева да избрише границе појединачног и стопи их у ковитлацу снаге и воље, али ипак остаје заробљена у властитој релативности. Роман тако ступа у неразрешиву амбиваленцију.

Кључне речи: брзина, Апсолут, *77 самоубица*, Бранко Ве Пољански, хипербола, роман, типографија, авангарда, зенитизам

Краткоћа и брзина неког текста не иду нужно једна с другом. Ипак, у случају *77 самоубица*, веза између брзине и краткоће има своје поетичко оправдање и потчињава се принципима конструкције овог типично авангардног остварења. У њему све буја од енергије, од промене, од тежње да се обухвати што више појединости и да се њихове границе расточе и раскују у тријумфу дела и воље. Не чуди, стога, што у свом поднаслову ово дело носи одређење: „надфантастичан *веома брз* љубавни роман“. Међутим, било би погрешно да се значење брзине у књизи Пољанског сведе само на примену општих авангардних начела или на утицај ранијих покрета, рецимо футуризма. Ти су утицаји несумњиви: преображујућа снага брзине и присуство техничких направа пружају подлогу читавом делу. Ипак, потребно је истаћи неколико разлика: карактер брзине као опасне, ризичне, деструктивне и свепрожимајуће, иако присутан код Маринетија, врло се често (чак и код надахнутих тумача као што је Де Торе) доводи у везу с могућношћу космополитизма, повезивања света, смањивања

* lazarb501@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-9291-5956>

дистанци, оснаживања комуникације (в. Де Торе 2001: 64). Јасно је да су у манифестима футуризма оба аспекта присутна, али неретко долази до изједначавања технике и брзине, а потом схватања технике као онога што служи човеку, појачава његову власт, олакшава живот. Код Пољанског је, чини се, наглашенији деструктивни, па и антихуманистички аспект брзине, аспект који надилази техничко утолико што брзину не своди на средство људског прегнућа. Она се врло лако окреће против човека и пориче његов метафизички темељ, што је касније послужило мислиоцима попут Вирилиоа да инсистирају на брзини као новој политичкој и онтолошкој парадигми. Она хијерархије и системе све више преводи из поретка логоса у поредак силе (в. Virilio 1977). Други аспект који улогу брзине код Пољанског разликује од њене устаљене слике у авангардном делу јесте то што она овде није само спољашња инспирација која стоји напоредо са књижевном структуром и новим поступцима стварања, већ постаје део унутрашње проблематике текста и ступа у тензију или чак у сукоб са литерарним поступком и формалним карактеристикама дела. Позната је Биргерова теза о авангардном делу као неорганском остварењу, које не скрива своју монтираност, него разноликост поступака, жанрова и фрагментата оставља видљивим (в. Birger 1998). Већ уврежена хетерогеност жанра романа, успела је, у случају *77 самоубица*, да обухвати песму, хронику, манифест, паролу, филмске елементе, фотографију. Шавови међу различитим сегментима сасвим су видљиви и чињеница да се они не скривају сведочи о непосредној суочености са променом основа стварања. Фингирање органског, кохерентног и континуалног – било би чиста лаж. Далеко дубља, онтолошка промена (а не тек артистичка мода) не дозвољава да се дело приказује органским. Ипак, показаћемо да управо брзина тежи кохеренцији, замућењу граница, вртложном поистовећивању и да се, у том смислу, поставља у тензију с монтажним и неорганским карактером романа. Брзина је сурогат ранијег спекулативно-логичког Апсолута. Она покушава нешто што је већ повесно-онтолошки осуђено на пропаст. Роман *77 самоубица* *настаје* из сукоба двеју сила – брзине која тежи Апсолуту и расипајућег, монтажног књижевног поступка.

Роман почиње вешћу о самоубиству главног јунака, Никифора Мортонa, да би се, након повратка у прошлост која даје филозофско-психолошку позадину таквога чина, завршио, кружно, описом самоубиства.¹ Јунак овога романа дијаболична је фигура мефистофелског надахнућа, са једином мишљу да је све „саграђено да буде урушено“ (Пољански 2014: 200). Његов је наум да свет уништи до краја и поново га створи у складу са својом вољом. Свој разорилачки план исписује црвеним мастилом, за

¹ О утицајима романа *Секунда кроз мозак* Мелхиора Фишера на *77 самоубица*, па и о дубљем значењу кружне структуре в. Вучковић 2011.

које суседи мисле да је људска крв. Његов хладни, воштани лик бди над гомилом списа у малој просторији која личи на гробницу. Повученост и чекање на преображај властитог бића одају и фаустовску црту његовог лика. Потреба да се свет обухвати, разори, па опет створи у јединственом покрету воље, да његове законитости буду из темеља престојене, покушај је да затворени субјект докучи апсолутно и да превазиђе своје старе границе. Тај покушај, међутим, разликује се радикално од контемплативног, теоријског откривања апсолутне субјективности. Он није сазнајан, већ делатан. Ту се Мортонова фигура разликује од Фаустове, мада следи онај Фаустов превод у којем „реч“ постаје „дело“, а смисао беснило енергије. Иако развијена у некој врсти „засвођене готске собе“, Мортонова замисао не узда се у старо Ја=Ја, способно да превазиђе сваку споредност и да у себи обухвати свет и доживи га као законит развој представа. Овде јунак не верује у филозофски закључак и дијалектички пут превазилажења и укидања. Његов покушај обухватања света и постајања апсолутним уништитељем и творцем заснован је на афективности, брзини, техничким направама, енергичном гутању свега што га окружује, на мултипликацији кроз 77 тела која ће се убити у истом тренутку у 77 градова света. То разобручење Мортоновог субјекта сјурјује све око себе у безобличност, ништавило, покрет, али му не може обећати некакав нови лик који чека с друге стране уништења и у којем ће се створитељ огледнути, потврдити, изједначити са самим собом. Једнакости нема – нема истог, нема склада и аналогije, постоји само трајно бујање разлика, дисконтинуитета и релативности.

Нешто измиче Мортоновој замисли, престиже је и задаје интервал који тек треба прећи. Тај интервал представља управо оно што треба мислити, што треба изразити поетски, у језику, али што, парадоксално, више не лежи у моћи мисли и језика. Тај раскорак и расклад јесу права, изнутра доживљена драма авангарде и њеног повесног тренутка. Ако се осврнемо на типографију овога романа, на његове контрадикције и претеривања, на силовитост и брзину којом се смењују сцене и исписује идентитет Никифора Мортонa, видећемо да се конструкција не темељи на мотивима и закључку, на контемплативном проширивању и напредовању, већ на нагласку, паролу, бесној речи сасутој у лице читаоца. И сама радикализација типографије, при чему ликовни елементи² често постају доминантнији од језичких, скреће пажњу са кохерентног језичког ткива на непосреднији визуелни утисак (в. Петровић 2008: 271). Текст пун узвика и врисака, неартикулисаног и афективног казивања држи се на окупу само својом узаврелошћу и брзином. У својој студији о српском роману између два рата, Станко Кораћ поводом *77 самоубица* каже следеће:

² За продубљенији увид у ликовни карактер дела, изглед насловне странице и тумачење геометријских фигура на њој в. Kruljac 2023: 100.

Како су Мортонове перцепције скоковите, сад једна, сад друга, а нису ни у каквој вези, ми у томе препознајемо несистематичан дух који не може да живи у миру и посматра. Те скоковите и летеће перцепције захтијевају нову организацију књижевног текста у којој се негира све што је епско: мирно приповиједање, систематично описивање, еуклидски геометријски простор и физичко вријеме (Кораћ 1982: 129).

Ипак, за разлику од Кораћа који у роману Пољанског види пре свега бујање метафоричког језика, сматрамо да аутентично обележје реторике овог дела јесте: хипербола. У тексту *Хиперболе* Женет продубљује разлику између метафоричног и хиперболичког израза на примеру барокног песника Спонда, чија поређења и фигуре нарушавају устаљене реторичке обрасце. Метафора и метонимија подразумевају, каже Женет, извесно схватање Природе као подлоге свим међусобним везама, аналогијама, симболима који дејствују у песничком језику. Тај поредак захтева да се људска осећања и дела културе пореде са ранијим и фундаменталнијим природним светом, на пример: „очи као звезде“. Спонд, међутим, прави поређења која нису саморазумљива и чија је улога и да изненаде. Отуда Женет разликује фигуре кохеренције, склада, као што су метонимија и метафора, карактеристичне за класицизам и романтизам, и, с друге стране, фигуре хетерогености, несклада, раздвајања, као што је хипербола, заједничка барокној и модерној поезији. За разлику од параболе, која све своје чиниоце доводи у везу испуњену савршеним смислом, хипербола се заснива на силовитом спајању, натезању поређења, везивању чинилаца који су једни према другима смисаоно индиферентни (в. Genette 1966). Стога бисмо осуђеност на хиперболички језик препознали као темељиту одлику авангарде, и то управо зато што ранији појам кохерентне Природе престаје да постоји. И као што се у *77 самоубица* структура одржава кроз убрзање и силу, а не кроз систем спекулације и симболике, тако нису више доминантне параболоа и метафора, иза којих стоји склад и природно, аналошко одсликавање бића једних у другима, већ сила, скок, везивање дисјунктног и пропадање у тежиште појединачне воље која би желела себе учинити апсолутном. Јунак, са изразом лица „као да је малочас повешао 100 милијуна зликоваца-људи“ (Пољански 2014: 198), јунак у мраку који „лаје улицом“, под месецом који „сече ноћ“ (Исто: 200) не може се више вратити у свет аналогије, одраза и склада. Он је препуштен парадоксу и хиперболи, нагласку и сили. Нема индиференције старог логичког Апсолута, једнакости којој се може вратити. Нема субјекта изједначеног с објектом. Отуда он и не може поднети мир, равнодушност и правилност логике, те узвикује: „Зар неодређеност?! Без пропасти?! Без тријумфа?! Не! Само то не!!! То не сме бити! Црно или бело. Бело или црно“ (Исто). Ова опредељеност за афективну истину закључује се једним масним и истакнутим „или-или“, не случајно и насловом познатог Кјеркегоровог дела које означава прве напрслине старог Апсолута и бездомност модерног субјекта.

Међутим, отклон од индиференције може постати управо супротност таквом неснађеном и неодлучивом или-или. Тако је Константиновић ограничење авангардности Пољанског видео управо у ставу бескомпромисне опредељености за црно или бело. Она се најпре може учинити као потируће све или ништа, најдубљи зов ништења и стварања из негације, дах и наговештај апсолутне новине. Али таква опредељеност, монолитност, апсолутизација властите воље, тврди Константиновић, фундаментално се разликује од медијумског отварања новине, присутног у надреалистичком аутоматском писању. Док надреалиста прелази у став пасивности и омогућује да се, кроз препуштање бујању језичког, забораве и превазиђу стара ограничења грађанског субјекта, „хајдучко“ Да или Не (како каже Константиновић), не дозвољавају ван-умном да ступи у подручје стварања. Одрешитост воље, сигурност Ја које потврђује једино себе, не допушта изненађење, већ све држи под контролом, унутар обзора које себи одређује субјект (в. Konstantinović 1983: 489). Ова једностраност и недијалектичност представља, за Константиновића, ограничење зенитистичког нихилизма. Радикална новина настала из бескомпромисног и тврдог Ја, обуздана би била границама класичног, здраворазумског мишљења, једноставног идентитета. Показаћемо, међутим, како карактер брзине којим се та дефинитивна одлука потврђује, поново доводи поетику Пољанског у неразрешиву амбиваленцију.

Ослањање на брзину, афект, опасност, пре него на дијалектику и логику, у случају *77 самоубица* није само општа одлика авангардних књижевности која налази своју примену. Проблематика је овде доживљена изнутра, и утолико више се са сећањем на оно што јој је претходило, живо и с неумитношћу оцртава радикалност расцепа чија је авангарда последица. Књижевна конструкција овога романа, отуда, избегава произвољност, мада не и лебдећи случај, апсурд, гротеску. Њихово место припремљено је онде где дозрева старија отвореност једног проблема: односа мишљења, језика и бића. Мортонова ситуација, са становишта реторике и херменеутике романа, представља чист пакао без могућности повратка на старо и без икакве стваралачке испуњености на видуку.

Тај пакао, међутим, привидно бива поколебан спознајом руже-девојке, Мирјанђеје, која оправдава један од ироничних поднаслова дела: „невероватна љубавна збитија господина Никифора Мортонa“. Мало је оних који су о овом роману писали, а који у сценама са Мирјанђејом нису препознали најочевиднији паланачки кич и мелодраму (в. Вучковић 2011: 167; Konstantinović 1983: 477). Од девојчиног имена – тек за нијансу бољег од Стеријине Чимпеприч – до повезаности са цветањем и цветом, све је пуно сладуњавих клишеа и фраза. Било да се овај кич приписује иронијској намери аутора или незрелости укуса, он ипак има и поетску функцију.

Никифор Мортон почиње да одбројава своје дане од када је на прозору преко пута свог дома угледао тајанствену ружу која се постепено

преображава у девојку. На структурном плану текст се сегментира и удаљава од ранијег филозофско-психолошког описа Мортоновог лика и рутине. Роман се убрзава и постаје нека врста интимне псеудорелигиозне хронике са поднасловима који обележавају колико је дана прошло „после спознања руже“, што звучи чак и помало окултно. Ружа, а потом девојка Мирјанђеја, пребива у прозорском окну и чека да Мортон увече дође пред свој прозор како би започели тајновит дијалог. Та симболичка комуникација разнежава и развеселава Мортону и, ако већ не успева да га одврати од нихилистичког настројења и плана да уништи свет, онда концентрише у себи сву доброту и сентименталност која лежи на дну његовог бића. Прозорско окно у којем се ружа појављује, а које може бити и оквир Мортонове имагинације и пројекције, мистификује реално постојање Мирјанђеје. Она би могла бити само објективација оне „последње врлине“ о којој се говори на самом почетку романа. Ако тако схватимо појављивање Мирјанђеје, онда је на делу управо својеврсна пародија дијалектике, која неће омекшати Мортону и сузбити вољу за апсолутним уништењем, већ ће је само јаче утемељити. Тако би Мортонова дубинска „прадоброта“ била пројектована вани, отеловљена у објекту, Мирјанђеји, а првобитни, разоритељски субјекат очистио би се од сваке доброте и препустио бујању ништавила. Мирјанђејина смрт, која наступа убрзо након њиховог првог сусрета на улици, изван прозорског окна, утолико више иде таквом тумачењу у прилог. Прозорско окно представља оквир за постварење, објективацију преостале Мортонове доброте, а у тренутку када тај објект почиње да задобија самосталност, да напушта окно и омета Мортонovo настројење – бива препуштен смрти, ослобађајући главног јунака и последњег знака доброте и људскости. Чињеница да није реч о стварном односу два лика, о несводивом и непредвидивом преплитању разлика, већ о једној пародијској дијалектици, поетички оправдава устаљеност фраза и лаж читавог „љубавног збитија“. Управо то што је лажно, што се читује у шаблонима и окошталим фразама, указује на чињеницу да се драма између Мортону и Мирјанђеје одвија на једном дубљем нивоу, чија је улога потпуно утврђивање главног лика у ништавилу. Да некаква права и равнодушна дијалектика није могућа, показује и то што је сцена изношења Мирјанђејиног ковчега пропраћена необузданим смехом, дакле, афектом који ремети сурову и нему правилност дијалектичког кретања. Након смрти последњег, ситног трага доброте, који је заправо само траг сентименталности, Мортон се, без икакве задршке, препушта идеји коначног уништења.

Важно је указати на још једну околност Мирјанђејине смрти када је реч о немогућности опстанка старог идеалистичког Апсолута. Та смрт Мортону бива наговештена, како каже, „мозговним радиограмом“. Некакав талас казује о догађајима који ће се тек одиграти. Они стижу пре него што их мисао и језик могу обухватити. У том смислу, бивствовање

увек прстиже мисао и реч, не допуштајући им да се у себи затворе и са собом изједначе. Талас се креће одређеном брзином. Ако она навешћује Мортону догађај смрти, онда она увек путује брже од саме мисли, то јест брже од старог једначења мисли и предмета, субјекта и објекта. Нешто измиче мисли, језику и они покушавају да то стигну, напињући се, заборављајући на аналогију и метафору, предајући се хиперболи, натезању, сили, убрзању, свему ономе што темељито одређује реторику овога романа. Примарност таласа и брзине над једнакошћу мисли и опажаја јесте заправо суштински темељ књижевне композиције овога дела и његове авангардности. Она у себи носи трагове бергсоновског полета који измиче свакој интелигенцији и који се одвија неухватљиво, у динамици неиздељеног покрета. Отуда, по Бергсону, филмска уметност, као и људска реч, мисао и интелект уопште, не могу никада сустићи полет, могу га само симулирати у кадровима који се смењују огромном брзином, у залеђеним сликама које се надовезују једна на другу. Тако и филмски утицаји који се често истичу када је реч о *77 самоубица* и Пољанском уопште, овде, у проблему саме књижевне конструкције добијају своју несумњиву основу. Опис Никифора Мортонa пореди се са изгледом Чезареа, јунака филма *Кабинет гр Калитарија* (1919), а изглед просторија у којима Мортон борави са *Носфератуом* (1922) Фридриха Мурнауа (в. Петровић 2008: 275). Може се рећи да су колорни и светлосни аспекти романа Пољанског, такође, дати сасвим експресионистички. Ипак, поред утицаја немачког експресионизма на естетику, простор и свет овога романа, питање филма стоји у равни с питањем језика и мишљења. Сва три домена стоје у паралели с полетом, са самом брзином бивствовања, коју не могу да сустигну. И филм и језик и мисао тек су низ појединости које симулирају живи, недељиви покрет. Тек смрт тога низа и његове расцепканости, омогућује приближавање паралела и убрзање ка полету. Такво приближавање, међутим, није загарантовано ни Пољанском ни његовом јунаку Мортону. Отуда телеграфски стил дела као да указује на судбину расцепканости која тежи да превазиђе себе и пређе у јединствени покрет смисла. И сâм ритам романа значајно се убрзава како се ближи крај – текст постаје сегментиранији, а Мортонова кретања и мултипликације све радикалније. Последњих једанаест минута његовог живота представљају прави хаос узаврелих преображаја и настојања јунака да надиђе самог себе и у брзини стекне апсолутну моћ разарања и стварања. Овој судбинској расцепканости и рашчлањености покорава се и „паклена машина“, Мортонa изум који ће експлодирати у његовој кући и разнети је у тренутку када се он буде убијао у 77 градова. Та паклена машина „давала је дојам фотографског апарата“. Кад она експлодира, „кућа ће се разлетети у своје саставне делове – цигле“ (Пољански 2014: 210). Није ли управо ова машина скица односа у којем се налази сâм субјект који тежи Апсолуту полета, док је осуђен на парцијалност и филмску,

фотографску симулацију целине?³ Паклена машина раставља кућу старог бића на делове, али неће моћи да сустигне незаустављиво бујање полета као једини залог Апсолута у будућности.

Након што је Никифор Мортон разнео својих 77 тела, чита се на трговима његов тестамент: „Песма о новом Бабилону у пушчаној цеви на дну васељене“. Та песма представља коначно убрзање романа, његов парадоксални врхунац, гротескну, ироничну, месијанску химну хаосу Вавилона. Тај хаос јесте управо она неумољива дискрепанција између језика и бића, усуд њиховог несустизања. Песма позива на раскивање свих познатих облика, на превазилажење грађанских обзира и ситничавости и на апсолутну отвореност чуду која се може постићи само потпуном пропашћу васионе. Стихови „Живот мора бити вечито ново чудо“ и „Чудом чудо зачудити“ (Исто: 222) којима песма поентира, савршено се уклапају у опис агонизма како га види Пођоли:

[A]gonistički stav nije pasivno stanje duha, kojim isključivo dominira osećanje neumitne katastrofe. Naprotiv, on nastoji da katastrofu pretvori u čudo. Akcijom i njenim neuspehom on teži ka rezultatu, opravdavajući i prevazilazeći samog sebe (Pođoli 1975: 99).

Сан о сјуривању васионе, о пометњи у Сунчевом систему, о дестабилизацији космоса јесте стога услов отворености *бугућем*. Отвореност, међутим, не зна чека ли је ишта друго осим ништавила. Она се буни против свих филозофија, али та побуна није само произвољност, већ и немогућност било какве филозофије. Реч је дакле о фундаменталној дестабилизованости која надахњује стихове: „О бедо кантовска / Колико ће вас накопити још ова земља / Да пишете дебеле лажи / За мишеве и лудачке кошуље / Од Платона до Ајнштајна“ (Пољански 2014: 218). И пре него што песма о Бабилону почне каже се: „Нема релативности. Филозофију дижи ноге. Ја ћу бити почетак“ (Исто: 213). Није реч, дакле, само о надобудности и произвољности, већ о темељном изокретању мишљења и делања, чистог и прљавог, ума и воље. Међутим, подухват уништења не заснива се ни на простом избору друге парадигме, на пример волунтаристичке уместо интелектуалистичке. Док год се остаје у опозицијама, остаје се и у разговору, дебати, дијалогу. А управо монолог самовлашћа, олујна силовитост чина јесте оно што раскива простор опозиција и отвара их неизвесности. Отвореност тежи да створи надмонументално и надфантастично, оно што неће никада дати своје коначне обресе. Јасно је да се поводом надфантастичног можемо запитати како се оно односи према надреалном. Показује ли се тиме покушај Пољанског у начелу радикалнијим од онога што чине

³ „Слике ван реда, а то значи гротескне слике видимо као основну организацију књижевног текста у овом Мицићевом љубавном роману“ (Кораћ 1982: 130).

надреалисти? Носи ли овај деструктивни набој собом и превазилажење сна, фантазије, ирационалног, усмеравајући се, бескомпромисно, белини будућег? Та би се теза могла заговарати, чак и ако не бисмо желели да поновимо опште место о радикалнијој нихилистичкој природи дадаизма у односу на надреализам. Оно што, међутим, овде привлачи пажњу, па и призива својеврсни опрез херменеутичара, јесте могући повратак „бедног Канта“ баш кроз надмонументално и надфантастично. Јер шта су друго та два појма но само значење узвишеног како се оно даје у *Кришици моћи суђења*? Имати пред собом опажај који превазилази моћи чулности и који баш због своје неухватљивости јесте не-опажај, чини се овде присутним кроз оно што превазилази имагинацију (надфантастично), а и кроз надмонументално када прочитамо следеће реченице романа:

Најволео је велике архитектонске објекте: храмове, берзе, катедрале [...] – Њега није веселила монументалност као израз човечје културе, која пркоси (!) простору. Њега није веселила монументалност ни као оптички доживљај. – Не. – Он је имао највише „естетско“ весеље. Он се саживљавао у једном часу са фактом како би то одиста грандиозно било, видети такав објекат у моменту рушења! (Пољански 2014: 199)

Управо „естетско“ весеље у надвладавању монументалног, у превазилажењу огромног тако да оно више не може бити обухваћено фантазијом, јесте и одлика кантовски схваћеног узвишеног. Карактеристичан је моменат убрзавања и рушења као начина да се постигне узвишено.⁴ Постигући брзину у којој се губе све границе појединачног, јунак се, на путу ка Апсолуту, изругује узвикујући: „Сервус друштво! Све је ‘релативно’!“ (Исто: 213). Међутим, тај дух који се изругује релативности и који хоће дефинитивно или-или, казује и: „Руке пружамо да ухватимо крај / Па? / Даљине нам опрже прсте“ (Исто: 215). Текст заробљава самога себе. Што више убрзава, што постиже већу силу и усијање, то релативни карактер брзине постаје јаснији. Брзина се увек развија унутар извесног односа и док год је мерљива, ма како велика била – остаје релативна. Хиперболичка напетост језика која тражи дефинитивно или-или, само једно од та два, једно као Апсолут – остаје усмерена неодређеној будућности за коју се, што је брзина већа, све мање зна је ли ништавило или ново стварање.

Онај који тражи само убедљиво и искључиво „Да“ или „Не“ – добија оба одговора и креће се ка неразрешеном или-или, заробљен у јуришању за Апсолутом који неумољиво измиче.

⁴ У свом тексту о убрзању и авангардним манифестима, Драган Бошковић непрестано се осврће на Канта као филозофа чији је дискурс „спор“ (в. Бошковић 2021). Та се теза може бранити, нарочито са становишта стила писања. Међутим, узвишено које се јавља као пренапрегнута чулност, као ковитлац опажаја, на другачији начин осветљава питање Кантове „брзине“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОШКОВИЋ, Драган. „Авангардни манифести и убрзање књижевности“. *Наслеђе*, 50 (2021): 423–435.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.
- ДЕ ТОРЕ, Гиљермо. *Историја авангардних књижевности*. Прев. Нина Мариновић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- КОРАЋ, Станко. *Српски роман између два рађа 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Авангардни роман без романа*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
- BIRGER, Peter. *Teorija avangarde*. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- GENETTE, Gerard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- KONSTANTINOVIĆ, Radimir. *Biće i jezik*, knj. 6. Novi Sad: Matica srpska; Beograd: Prosveta, Rad, 1983.
- KRULJAC, Vesna. *Branko Ve Poljanski (1898–1947)*. Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti, 2023.
- POĐOLI, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Prev. Jasna Janičijević. Beograd: Nolit, 1975.
- VIRILIO, Paul. *Vitesse et politique*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

ИЗВОРИ

- ПОЉАНСКИ, Бранко Ве. *77 самоубица*. У: *Антологија српског дадаизма*. Предраг Тодоровић (прир.). Београд: Службени гласник, 2014, 197–222.
- POLJANSKI, Branko Ve. *77 samoubica*. Zagreb: Reflektor, 1923.

Lazar Bukva

SPEED AND THE ABSOLUTE: BRANKO VE POLJANSKI'S 77 SELF-KILLERS

Summary

Poljanski's novel *77 samoubica* (*77 self-killers*) is defined as a „very fast novel“ in its subtitle. However, the relevance of speed cannot be reduced to a typical avant-garde motif. In this paper, the concept of speed is examined as a surrogate for the no longer possible metaphysical Absolute. The main character, Nikifor Morton, attempts to destroy the entire world and present himself as a new creator. His striving to become an Absolute subject through power and velocity is reflected in the literary structure of the novel. Hyperbolic figures dominate, signaling the absence of the natural analogy and coherence between objects. The novel is constructed using common avantgarde practices and techniques, such as montage, the combination of different genres, and accentuated typography. The attempt to construct an Absolute subject is ultimately suspended, due to the necessarily relative nature of speed – leaving the novel's meaning irreducibly ambivalent.