

Стеван Б. БРАДИЋ\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 8. 9. 2023.  
Прихваћен: 29. 2. 2024.

## ХУМОР И САТИРА КАО ФУНДАМЕНТАЛНИ УМЕТНИЧКИ ПОСТУПЦИ У ПОЕЗИЈИ ВУЈИЦЕ РЕШИНА ТУЦИЋА

У овом есеју истражује се употреба хумора и сатире у неоавангардној поезији Вујице Решина Туцића, на корпусу његових новообјављених *Сабраних дела*. Путем критичке анализе дискурса, показује се да његова употреба хумора и сатире не представља само субверзивну стратегију на тематском и садржинском нивоу, већ и на књижевно формалном, као начин деконструкције и дестабилизације традиционалних жанрова и конвенција. Његова поезија позива читаоца да се укључи у дистанцирано и иронично читање које преиспитује историјски успостављене конвенције производње значења, али и саме границе књижевности, прелазећи у домен визуелности путем конкретистичких колажа и експеримената. Осим тога, његова употреба хумора и сатире истиче однос између језика и моћи, откривајући начине на које је доминантни дискурс социјалистичке политике његовог времена конструисао и потврђивао друштвене хијерархије, доводећи тако у питање сопствена полазишта. Коначно, Туцићева поезија одраз је комплексности и флуидности савремене културе, а његова употреба хумора и сатире, као фундаменталних уметничких поступака доприноси ширем преиспитивању онога што књижевност може чинити и шта може бити и у нашем савременом контексту.

**Кључне речи:** комично, негација, историја, неоавангарда, јукстапозиција, превладавање.

Хумор и сатира имају своју дугу књижевну историју, која увелико превазилази неоавангардни контекст у коме се јавља песништво Вујице Решина Туцића (1941–2009). Строго говорећи могли бисмо да кажемо како је њихово постојање нераздвојно од саме историје књижевности, будући да на сваком месту на коме препознајемо књижевни израз, усмени или писани, увек већ проналазимо и различите облике комичног.<sup>1</sup> Са друге стране, како се у овом

---

\* [stevan.bradic@ff.uns.ac.rs](mailto:stevan.bradic@ff.uns.ac.rs)

<sup>1</sup> Тако се на пример често заборавља да је најстарији европски писани траг лирске поезије, песништво старогрчког песника Архилоха, из 7. в. п. н. е, управо сатирично песништво, у коме се

раду бавимо модерном поезијом, сматрам, да се морамо ограничити на новије интерпретације хумора, у које између осталих спадају Шилерова, Ничеова, Бергсонова и Бахтинова, док је за моју анализу најзначајнија она коју је понудио Г.Ф.В. Хегел. У *Феноменологији духа* Хегел обрађује комедију у склопу поглавља о религији уметности, где она представља последњи ступањ „духовног уметничког дела”, које подразумева кретање од епа, преко трагедије, до комедије. Како у епу тако и у трагедији Хегел костатује расцеп између општости и појединачности, маске и глумца, духа и тела.<sup>2</sup> Њихово јединство постаје могуће тек са комедијом, где „богови” по први пут, „као општи моменти не представљају никакво самство, нити су стварни” (Хегел 1986: 426), јер „стварно самство нема за своју супстанцију и садржину некакав такав апстрактни моменат” (426). У комедији, према томе дух „одбацује маску управо зато што жели да представља нешто истинско ... појављујући се овде у своме значењу као оно што је стварно”, тако да се на крају „поново показује у својој властитој голотињи и обичности, који показују да се оно не разликује од правог самства, од глумца као ни од гледаоца” (Хегел 1986: 426). Комедија зато подразумева субјекта који више не „приказују хероје у стварном говору”, већ суштину која је постала делатни субјект, укидајући описану „хипокризију” трагедије (Хегел 1986: 426). Другим речима у комедији се границе између глумца, улоге и публике укидају, а уметност више не *представља* стварност (еп), нити *инсценира* суштину (трагедија), већ постаје њен *рад*.

На основу изложеног можемо већ успоставити конкретну паралелу комичног са авангардним песничким праксама, које захтевају укидање и превазилажење институције уметности, тако што ће се уметност идентификовати са свакодневним животом.<sup>3</sup> Попут комедије, авангарда према томе, превазилази „хипокризију” модернизма, раздвојеност уметности и стварности претендујући да уметност учини самим радом стварности. Југословенска и српска неоавангарда у потпуности прихвата овај принцип, као што то уосталом експлицитно наводи Туцић у документарном филму *Играч у свим правцима*: „Ми смо хтели у ствари да изједначимо сопствени живот и књижевност. Ми смо живели онако како осећамо и хтели смо да свет дише и осећа и да срце

---

подједнако излажу смеу хомерски идеални јунаци, као и Архилохови савременици, противници, па чак и љубавне партнерке.

<sup>2</sup> У епу, тако, „екстрем општости”, богови, повезани су са „појединачношћу” посредством „средине посебности [коју] чини народ са својим херијма ... са певачем”, али су „само представљени и услед тога у исто време општи, као и ... богови” (Хегел 1986: 419). У трагедији, потом, „језик услед тога што улази у садржину престаје бити приповедачки, као што садржина престаје бити представљена садржина” (Хегел 1986: 422), а стваралачки субјекти „јесу људи, који навлаче на се особености хероја приказујући их у стварном говору, не приповедачком, већ властитом” (Хегел 1986: 422). Али ни у трагедији „још не постоји право уједињење”, а „јунак који се појављује пред слушаоцем распада се у своју маску и у глумца”, па тако „самосвест јунака мора да се појави из своје маске и да се прикаже онако како себе познаје као судбину ... самих апсолутних сила” (Хегел 1986: 426).

<sup>3</sup> Према чувеној анализи П. Биргера: „Интенција авангардиста је превазилажење уметности – превладавање у Хегеловом смислу: уметност не треба да буде једноставно уништена, него пренета у животну праксу, где би иако у измењеном облику, могла да буде очувана” (Биргер 1998: 17).

света куца онако како наше срце куца” (Пејовић, Милошевић 2009: 5.26–5.41).

Последњи значајан моменат Хегелове анализе тиче се саме критичке природе комедије, односно, њене очекиване субверзивности. Она за своју садржину узима „елементарна суштаства”, која се у трагедији јављају као „божанства”, али које можемо да у нашој анализи проширимо на било коју фиксирану категорију људске заједнице (морал, идеологију, државне институције, универзалне идеје итд.), само да би разоткрила да оне „не представљају никакво самство, нити су стварне” (Хегел 1986: 426), те их показује у њиховој контигентности, случајности, историчности, односно, као празне форме. Ово међутим не значи да је комедија пука негација, нити рад појединачности наспрам општости, тела наспрам духа, стварности наспрам идеала, већ да је она рад самог духа, његово кретање и превазилажење сопствених контрадикција, које су у историјској свести задобиле неки специфичан вид (нпр. божанства). Хегел тако закључује:

*Појединачно самство* јесте негативна сила, услед које и у којој ишчезавају богови, као и њихови моменти: постојећа природа и мисли њених одредаба; у исто време то појединачно самство није празнина ишчезавања, већ се одржава у самој тој ништавности, налази се код себе и представља једину стварност (Хегел 1986: 429).

Истинска комедија је, према томе, сила негације, која није ништа друго до сам дух у својој стварности, у сопственом кретању, на коме и почива његова „субверзивност”.<sup>4</sup>

У Хегеловој анализи, међутим, остаје отворено шта је то специфично комично у описаном самопревазилажењу. Полазећи од његових становишта Аленка Зупанчич, у својој студији *The Odd One In: On Comedy* (2008), пружа одговор на ово питање. Било који симболички поредак (који из хегелијанске перспективе јесте сам објективни дух, на одређеном ступњу свог историјског развика), сачињен је од елемената који се налазе у мрежи међусобних релација – али се исто тако специфични елементи у њему налазе на „дистанци” која је „уграђена у саму његову структуру” (Зупанчич 2008: 56). Ова дистанца није пуко одсуство односа, већ конституише један специфични однос, „који у сопственом одсуству омогућава повезивање постојећих елемената” (Зупанчич 2008: 56). Одсуство ове везе „никада није просто видљиво ... али је имплицирано у начину на који је поредак (‘позитивно’) формиран, које елементе повезује и на којим местима” (Зупанчич 2008: 56). Комедија, према њеном схватању, „омогућава материјализацију ове јединствене везе” и то путем две фундаменталне процедуре:

Једна је нагли пробој друге стране, праћен ‘немогућом артикулацијом’ обе стране у исто време ... Друга ... је комично убрзавање или пренаглашавање ... Започињемо са одређене тачке а онда у једном скоку или секвенци стижемо до друге стране, што ... ствара ефекат јукстапонирања две међусобно искључиве тачке, њихову заједничку артикулацију (Зупанчич 2008: 58).

<sup>4</sup> О наличју истинске комедије, конзервативној комедији, видети: Брадић 2017, 435–445.

Управо је ова „немогућа артикулација”, односно, јукстапонирање двају елемената поретка који су у суштинској нерелацији „прави комички објекат” (58). То значи да се путем истинске комедије разоткрива оно што је за поредак конституивно, али истовремено невидљиво и неизрециво.

Смех, према томе, није само забава већ може да представља значајно поље артикулације друштвених контрадикција. Зато нам је важно да разумемо историјски тренутак у коме се јавља поезија В. Р. Туцића. Он, наиме, почиње да објављује своје прве песме у СФРЈ током шездесетих година 20. века, у склопу зборника *Тишина говори о људима* (1964), а потом и *Памфлета* (1968), док је његова прва самостална збирка *Јаје у челичној љусци* (1970). Ово је период у коме долази до свеобухватних реформи изазваних економском кризом, које доводе до познате југословенске синтезе планске привреде са тржишном, док се на политичком плану продубљује децентрализација земље.<sup>5</sup> Захваљујући економским реформама финансијски капитал задобија своје место унутар социјалистичких координата, тако да је омогућена концентрација богатства и моћи у рукама банкарских технократа, што на дужи стазе отвара простор за озбиљан пораст неједнакости и класних тензија у друштву. Упркос чињеници да је ова реформа довела до прерасподеле друштвене моћи од горе, њена је либерализацијска димензија *од доле* посматрана као шанса да се у пракси оствари самоуправни модел и да моћ коначно доспе у руке оних у чије име се и вршила, у руке радничке класе Југославије, стварајући од ње истински демократско социјалистичко друштво.<sup>6</sup> Врхунац тензија изазваних овим процесима можемо свакако препознати у протестима који избијају '68. године, на београдском, загребачком и љубљанском универзитету, а који дају тон политичкој динамици у земљи наредних неколико година, поготово у уметности.

Вујица Решин Туцић свој уметнички хабитус проналази у Новом Саду, у коме су у овом периоду посебно значајне Трибина младих и часопис *Поља*, као места на којима се формира и артикулише неоавангардна уметничка сцена.<sup>7</sup> Реч је о периоду у коме управљање Трибином преузима песникиња Јудита Шалго, када се оснива и делује група КОД, а потом и групе „Јануар”, „Фебруар” и „Атентат”. Туцић је тада члан уредништва *Поља*, одакле сарађује

<sup>5</sup> Како нас обавештава Хрвоје Класић, реформе су се одигравале у неколико етапа, а обухватале су мини реформу из '61, доношење новог Устава '63, као и пакет економских мера усвојен '65. на основу којих је заузет став „да је даљњи развој могућ једино измјеном екстензивног модела привређивања интензивним. Уз наставак обрачуна с још увек свеprisутним елементима бирократског етатизма и стварање увјета да највећим дијелом акумулације и проширене репродукције непосредно располажу подuzeћа” (Класић 2018: 6).

<sup>6</sup> Управо је овај импулс био значајан за улазак неких будућих „шездесетосмаша” у Партију средином шездесетих година, како и сведочи Лазар Стојановић: „Може да изгледа парадоксално што сам 1965, након објављивања реформе ушао у партију”, али су га колеге увериле да је Партија, „једино место где се о било којем значајном питању у вези са универзитетом, а понекад и са неком широм друштвеном ситуацијом, може разговарати без потребе да се човек закљичне на верност догмама, чак да доста против тих догми може да се уради управо у партији а изван ње не може никако. Након реформи тако је некако стварно и било. Резултат тога показао се '68. када се видело да велики број чланова на универзитету управо тако гледа на партију и кад смо успели да неколико организација поставимо насупрот врху те партије” (Стојановић 1998: 16).

<sup>7</sup> Искрпну анализу њених постичких карактеристика видети у: Брадић 2012: 13–49.

и учествује у бројним новоформираним уметничким инцијативама. Са овог места ће, међутим, бити избачен већ 1971. године, заједно са руководством Трибине младих (Јудитом Шалго и Дарком Хохњецом), након провокативних наступа уметничких група „Јануар” и „Фебруар”, у Београду и Новом Саду, у којима и сам учествује, а које изазивају оштре реакције представника културних власти. Убрзо потом следе и судски процеси, који не заобилазе ни Туцића, а коме је после наступа „Показана стварност” у Дому омладине у Зрењанину 1972. године, првостепеном пресудом изречена казна затвора у трајању од два месеца „због прекршајног дела вређања социјалистичко-патриотских осећања грађана” (цит. у Миленковић 2011: 60). Од извршења казне и даљег кривичног гоњења Туцић је ослобођен након личне интервенције Оскара Давича.<sup>8</sup>

Дате контекстуалне податке не наводим из биографистичких разлога, већ управо зато што је актуелна друштвена стварност предмет, у садржинском и формалном смислу, Туцићеве поезије, док је поступак којим је обрађује суштински комичан, пре свега у његовим ранијим радовима, попут *Памфлета* и збирке *Јаје у челичној љусци* (1970), али и потоњих дела *Сан и критика* (1977), *Простак у ноћи* (1979) и *Стругања машице* (објављено 1991, настајало у периоду 1970–1982). У збирци *Реформ гротеск* из 1983. године, међутим, комични поступак се повлачи пред другим модусима, које бисмо могли да окаракеришемо и као елегичне, што се понавља и у његовој последњој збирци *Гнездо параноје*, објављеној 2006. године.

Комични поступак код Туцића подразумева управо „немогуће артикулације”, о којима говори Зупанчич, односно, непрестана јукстапонирања и колажирања међусобно искључивих елемената владајућег симболичког поретка. Овај поступак је очигледан већ у *Памфлету*, али је систематично спроведен у његовој првој самосталној збирци. Он ће се у *Реформ гротеску* и *Стругању машице* појавити и као колаж у дословном смислу те речи, будући да у обе књиге аутор на страници комбинује исечке из најразличитијих извора (новине, романи, сликовнице, стрипови итд). У овом процесу јукстапонирања, начелно говорећи, он суочава „високи” и „ниски” језички регистар. За нашу анализу важно је конкретизовати садржај ових крајности, што ћемо учинити путем неколико одломака:

Сироти креденац / и седморо врата / ко да су од злата. / Ко да беде више вреде / од победе. / Ко да САВЕСТ / добра вест је / гладном оку. / ОЈ МОРЕ ДУБОКО. / Та, ра, рата, та, та, та, та, тааа! / (МАРШ НА ДРИНУ, УМРИ ЗА ДОМОВИНУ!) / „БРИСТОЛ” ДЕОДОРАНС, САНС! / Кад сковерац машира, / сав се тигањ тресе! / ОЈ СКОВЕРЦИ СА СИРОМ – / УЈЕДИНИТЕ СЕ! (Туцић, „Окренимо се креденцу сиротињском”, 2018: 62)

Дајте ми мало пара / жену и кућу, / а уз кућу керче ЖУЋУ – / збогом ПОЛИТИКО! / Одобрено одлуком санитарне инспекције СРС. / ... Збогом идејна слико! / Нисам се свико! / МАРХ, / ЕНГЛЕЗ, / ЛЕЊИР. / Пустите ме да перем каду. / Окупају се. / Субота увече! / Хеј! / Субота! / ЖЕНО МОЈА БИЋЕШ МИ ГОСПОЈА. (Туцић, „Ми смо изрјадни”, 2018: 51).

<sup>8</sup> О судским процесима вођеним против новосадских неоавангардних уметника и околностима у којима протиче суђење Туцићу видети: Пекић 2018: 39–81.

Прокисло је цвеће што ме више неће. / ... Месо по 900 старих. / Песме су оно што се не сме. / Нема те на тањиру, / боц, боц! / ... Добра комовица, / каже свастика / и прдне у мастионицу (Туцић, „Добра комовица”, 2018: 24).

У мом шпајзу има маса старих ципела / Тамо је као на КОНГРЕСУ / КОМУНИСТИЧКЕ ПАРТИЈЕ, / кад се окупи много људи, / а цела земља зна за то. / На пример, она велика, велика сала / негде у Совјетском Савезу (Туцић, „Ципеле”, 2018: 29).

Када је реч о „ниском” регистру, Туцић увлачи у текст различите фрагменте свакодневице и масовне културе, од бећараца и других популарних песама („Жено моја бићеш ми госпоја”), преко реклама („БРИСТОЛ ДЕОДОРАНС”), новинских вести („Месо по 900 старих”), личне перцепције („У мом шпајзу има маса старих ципела”) и исхране (комовица, месо, сковерци), и сви они представљају једну крајност тада актуелне стварности. Са друге стране налази се „високи” регистар, који обухвата фрагменте идеолошког говора, било у дословним формулацијама и њиховим варијацијама („Сковерци свих земаља уједините се”, „MARX, / ЕНГЛЕЗ, / ЛЕЊИР”), било у смислу имплицираних социјалистичких вредности (једнакост, материјално благостање, задовољење духовних потреба, дужност, патриотизам итд). На једној страни симболичког поретка се, дакле, налазе политичке паролe и формулације које повлаче за собом и санктификацију појединачних фигура „револуције”, чланова Партије, материјалистичких филозофа, политичара и уметника (које можемо разумети као историјске ликовe Хегелових „елементарних суштатава”), а на другој конкретна стварност са економским проблемима, класним раслојавањем, комодификацијом културе, деполитизацијом појединаца (и читаве радничке класе), малограђанским вредностима, одбацивањем савремене уметности, историјском превазиђеношћу владајућег система и партијске номенклатуре итд.

Немогуће артикулације Туцићеве поезије према томе сучељавају материјалну стварност и идеолошки говор о тој стварности, као и вредности на које се овај говор позива, тако да постаје очигледно да је он могућ само уколико избегава своје материјално наличје. О овом закључку се у песмама по правилу не говори експлицитно, али је он услов смеха који оне изазивају, чиме смех постаје доказ нерелације коју поредак потискује и чини невидљивом, како би се легитимисао. Југословенски социјализам са краја ’60. и почетка ’70. се, дакле, показује у комичним раскораку између сопствене идеологије и парализоване и стагнантне стварности, упркос спроведеним реформама.

На овом месту треба да се вратимо Хегелу и његовом разумевању комедије, која је негативна сила „услед које и у којој ишчезавају богови”, али која истовремено није „празнина ишчезавања”, већ представља дух који се налази „код себе и представља једину стварност” (Хегел 1986: 429). Управо на овај начин морамо разумети и Туцићеву комедију: тиме што излаже контрадикције тадашњег друштвеног поретка хумору и сатири, она фигуре тог поретка показује као историчне, контингентне, случајне, препознајући их као препреку *себи самима* у сопственој опредељености за историјско кретање и самопревазилажење. Као таква његова поезија и сама наступа са становишта историјског кретања, а сопствену силу негације усмерава ка друштве-

ној стварности која је у опасности да оповргне сопствене принципе, другим речима, она захтева превладавање затечених „елементарних суштастава”. То значи да његово јукстапонирање „високог” и „ниског” регистра није ту да би укинуло било једну било другу страну, већ у извесном смислу обе, у њиховој издвојености и дистанцираности. Наспрам тога он обнавља изворно револуционарни, материјалистички захтев у коме су ове инстанце међусобно условљене, у коме је „дух” суштински повезан са материјалним условима производње па је и уметничка и културна продукција последица околности у којима су се затекле у одређеном историјском тренутку. У складу са тиме, његова поезија представља леву критику социјалистичког пројекта Југославије, која наступа из самих принципа на којима овај поредак почива, али које је на путу да у датом тренуку изневери.

У наредним књигама долази до варирања истог поступка, почевши од *Сна и критике* (1977), која је најчистија конкретистичка збирка у његовом опусу и у којој комично почива на јукстапонирању семантичког и асемантичког говора. Потом следи *Простак у ноћи* (1979) који наставља ранију референцијалну поезију, али сада у колажу са илустрацијама, инсистирајући на изразу који је доминантно заснован на физичкој комедији. Одлучујући пресек, у његовом стваралаштву следи, међутим, са збирком *Реформ гротеск* (1983), у којој се комично јавља само у завршној, колажној поеми. *Стругање маште*, које настаје 1970–1981. и које је објављено 1991. је сложен артефакт, будући да је у питању обимно дело у потпуности сачињено од колажа и да због тога у овом раду немамо простора да га детаљније коментаришемо – једино што вреди напоменути јесте да и она спада у ранији Туцићев корпус и да је зато ближа комичном изразу. Последња његова збирка *Гнездо параноје* (2006) наставља се по тону на *Реформ гротеск*, дистанцирајући се од комичног. Иако их дели више од две деценије, обе ове збирке последица су једног суштинског преокрета у становишту према материјалној стварности, како читамо већ у првој песми *Реформ гротеска*:

Сви се повлаче, сви су заћутали / младост им је прошла. / Не треба престрого судити / о земљи чудеса. / Бићемо грађани. / Сви смо били млади, / сви се сећамо. / Нит неке несреће још нас везује. / Сенка лажи се надвија, / свет почиње мукло да јеца (Туцић, „Сви смо били млади сви се сећамо”, 2018: 201).

Комични тон у овој збирци замењује елегични, а негација уступа место носталгији, и ово није ни случајан ни произвољан преокрет. У овоме се може препознати и његова дубока одређеност за модернистичку еманципацију, артикулисану најпре од стране Шилера, који је сматрао да модерни песници могу да буду сатирични или елегични.<sup>9</sup> Конкретан разлог за овај преокрет

<sup>9</sup> Шилер у спису „О наивном и сентименталном песништву” износи схватање према коме ће приказ стварности „сентименталног” песника бити, „или сатиричан, или ће бити елегичан ... Сатиричан је песник када за своје предмете узима удаљеност од природе и опречност стварности са идеалом ... Ако песник природу супротстави уметности, и идеал стварности, тако да приказ првога има превагу и допадљивост другога постаје владајући осећај, онда ја њега називам елегичним” (Шилер 2008: 301–306). У модерном добу, за разлику од антике, „идеал” и „стварност”, речи и ствари се разилазе, па песништво једино може да сведочи о овом разилажењу, било са



проналазимо у самој песми: лирски субјект констатује да је револуционарно и утопијско обећање југословенског пројекта окончано. Након тога, истинској комедији више нема места, управо зато што је код Туцића она почивала на утопијском. Нема више потребе разоткривати контрадикције поретка, јер је његово историјско кретање окончано. Читава збирка је дубоко одређена овим песимистичним али истинитим увидом, који можемо разумети и као локализовану дијагнозу фамозног „краја историје” (Фукујама), пре него што се он кристализовао на глобалном плану. Његов пандан у уметности и теорији је појава поставангарде и постмодерне<sup>10</sup> унутар којих се формира идеја о „слому великих Наратива” (Лиотар 1984: 15). Након њиховог окончања, нема више поделе на „високе” и „ниске” регистре, нема више „немогућих артикулација”, будући у овом периоду „све иде” (Лиотар 1984: 76). Туцић као песник одбија да се упусти у даље уметничко саучесништво и практично излази из поезије током наредних деценија.

Постоји, међутим, један постскрипtum комичног у његовој последњој збирци *Гнезду параноје* (2006), који се ослања на његову верност утопијском. Туцић, наиме, успева да пронађе „немогућу артикулацију” и у постисторијском периоду у коме се и данас налазимо, а која се тиче управо напуштених великих наратива. О чему је реч постаје јасно у песми „Шкрипи ћерам, ко је у бунару”:

Ако лишће пјева жаловите пјесме. / Премда залуд прети понор пакла (имамо цигаре)  
/ Или све птичице са горе. / Можда сред пушака, бајонета / Ипак, нећемо те ником дати. /  
Али страже око нас (Туцић 2018: 474).

Читава песма је структурирана путем конкретистичког колажирања реченичних конектора који релативизују садржај сваког стиха и фрагмената различитих песама из периода СФРЈ, укључујући, у наведеном одломку, њену химну, потом „Билећанку”, „Све птичице из горе”, „Живела Југославија”, а у остатку песме и многих других. У постисторијској стварности управо то је „немогућа артикулација”, која сада почива на нерелацији апсолутног захтева „великог наратива” социјализма са релативизујућом стварношћу постмодерне: једно друго искључују. Као и у претходном поретку и у новом постоји оно неизрециво, сада је то сама *утопија*.

Конечно, Вујица Решин Туцић представља песника који кроз читаву своју стваралачку каријеру доследно стоји на позицијама превладавања контрадикција актуелне стварности на основу принципа материјалистичке дијалектике, што се и манифестује у његовом опредељењу за комични поступак. Оног тренутка када овакво превладавање више не изгледа могуће, његов израз почиње да се ослања на елегичу. Али још од његових првих песама, од којих се у својој каснијој каријери дистанцирао, комично се налази на хоризотну, као нпр. у песми „Очеви” где лирски субјект каже: „И опет / Нека туга

становишта „идеала”, чиме постаје елегично, било са становишта саме дистанце, самог раскорака, када постаје сатирично (као што је на пример видљиво код Балзака и Стендала, Хајнеа и Бодлера, итд).

<sup>10</sup> Више о овоме видети у: Брадић 2012: 44–49. и Брадић 2014: 41–50.



/ За глупим вицевима / Погинулог друга” (Туцић 2018: 14). Метафорички говорећи, можемо да констатујемо како је његов хумор управо непрестани и непоколебљиви говор „погинулог друга”, на чијој жртви је заснована социјалистичка Југославија, и који се путем његових песама враћа као радосна опомена и као захтев да се са револуцијом истраје и да се њена полазишта не напусте. Историјска стварност, међутим, сведочи да овај глас није саслушан, ни пре, а наравно, ни после њеног распада.

## ЛИТЕРАТУРА

- Биргер 1996: P. Birger. *Teorija avangarde*, Београд: Narodna knjiga-Alfa.
- Брадић 2012: С. Брадић, *Симулација и гастрономија*, Београд: Службени гласник.
- Брадић 2014: С. Брадић, „Авангарда између делатности и аутономије”, *Златна греда*, Год. 14, бр. 155/156, септ.-окт. 2014, стр. 41–50.
- Брадић 2017: С. Брадић, „Карневализација у поезији Новице Тадића”, *Карневализација у српској књижевности*, Београд: Међународни славистички центар.
- Зупанчич 2008: А. Zupančič. *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge: MIT Press.
- Класић 2018: Н. Klasić, *Jugoslavija i svijet 1968.*, Smederevo: Heliks.
- Лиотар 1984: J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Миленковић 2011: N. Milenković, *Vujica Rešin Tucić: tradicija avangarde*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Пејовић, Милошевић 2009: Д. Пејовић, Н. Милошевић, *Играч у свим правцима*, Нови Сад: Радио телевизија Војводине.
- Пекић 2018: М. В. Пекић, *Уметност у Србији од 1968. до 2000. године – политике конфронтација*, Београд: Филозофски факултет, докторска дисертација.
- Стојановић 1998: Ј. Стојановић, „Ко беху дисиденти”, *Република*, Београд, година X, бр.182, фебруар, стр.16–28.
- Туцић 2018: V. R. Tucić. *Sabrana dela*, Knj. 1, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Хегел 1986: G.V.F. Hegel. *Fenomenologija duha*, Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Шилер 2008: Ф. Шилер. „О наивном и сентименталном песништву”, *Познији филозофско-естетички списи*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 279–348.

Stevan B. Bradic

HUMOR AND SATIRE AS FUNDAMENTAL ARTISTIC PROCESSES  
IN THE POETRY OF VUJICA REŠIN TUCIĆ

(Summary)

This essay explores the use of humor and satire in the neo-avant-garde poetry of Vujica Rešin Tucić, based on a corpus of his newly published *Collected Works*. Through a critical discourse analysis, it is demonstrated that his use of humor and satire represents not only a subversive strategy at the thematic level but also at the literary-formal level, serving as a means of deconstruction and destabilization of traditional genres and conventions. His poetry invites the reader to engage in a detached and ironic reading that reexamines historically established conventions of meaning production and challenges the boundaries of literature by venturing into the realm of visuality through concretist collages and experiments. Furthermore, his use of humor and satire highlights the relationship between language and power, revealing how the dominant discourse of socialist politics in his era constructed and reaffirmed social hierarchies, thus undermining its own founding principles. Ultimately, Tucić's poetry reflects the complexity and fluidity of contemporary culture, its relation to the material conditions and in particularly political and economic context. His use of humor and satire, as fundamental artistic devices, is understood as a progressive critique of the socialist Yugoslav project, a demand to overcome its contradictions, and establish a concrete utopia. Tucić is thus seen as an emancipatory poet, resistant to post-historical and postmodern turn of the late 20th century.

**Keywords:** comical, negation, history, neo-avant-garde, juxtaposition, overcoming.