

СНЕЖАНА САВКИЋ

ИЗМЕЂУ ПОЛИТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ: УМЕТНОСТ ТЕЛЕСНОГ У РОМАНУ „СТРАХОТЕ ПОДЗЕМЉА” В. Р. ТУЦИЋА*

САЖЕТАК: Културно-друштвени активитет Вујице Решина Туцића обухватао је три жаришта: Београд, Нови Сад и Зрењанин. Као један од главних актера новосадске Трибине младих али и група Јануар и Фебруар, у свом књижевном рукопису Туцић је успоставио једну „хибридну” уметничку парадигму, која је као сопствени конструкт активирала улогу тела – значајног „пројекта” (и) неоавангардне уметности – кроз које се сагледавају положаји естетичких и уметничких „константи” и „варијабли”, као и односи неоавангардних поетика према традиционалним естетским појмовима лепог и ружног. Циљ рада је да на примеру романа *Страхоте подземља* укаже на Туцићево схватање тела као првенствено социјалног, политичко-уметничког „референтног места остваривања и испитивања граница слободе... у једном друштву”. У овом роману тело није само аутономно поље уметности и средство субверзивне борбе са Робијом-Идеологијом него и зазивање идеје о сексуалности која „ступа у службу” говора, обавештења, зазивање везе прапочетка: секса, језика и смеха. Сексуалност тела и његови естетски потенцијали овде нису супротстављени него су обједињени, у јединственој идеји „отелотвореног језика” и „тела обдареног значењем”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Страхоте подземља*, политика, тело, поетика, естетика, сексуалност, језик.

* Рад је настао као резултат истраживања на пројекту „Српска књижевност у европском културном простору” које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Алтернатива – одредница која се односи на културални феномен *дружбости*, тј. на неинституционализоване уметничке праксе у доминантним оквирима друштва, постаје једна од кључних детерминанти неоавангардне уметничке сцене шездесетих и седамдесетих година XX века, када је југословенски концепт самоуправног социјализма подразумевао и „кодексно прописану културалну климу”.¹ У једном таквом друштвеном и културном окружењу *нова левица* и *нова уметничка ѡпракса*, као њен структурални елемент, декларишу се у кључу супротстављања ауторитативној левици, окорењеном традиционализму и догматском мишљењу, у чему је значајну улогу имао управо В. Р. Туѡић, и то у *крисѡализацији* представника две супротстављене струје у уметности: учесника нове алтернативне сцене и војвођанских традиционалиста.

Причу о уметнику који је веровао у основне концепте Система (много дубље него што су у тај систем веровали они који су њиме управљали) и уметнику који је значајан део живота провео управо као изгнаник тог истог Система (добиијајући етикету државног непријатеља, морално-политички неподобне особе, маргиналца и анархисте) можемо започети једним кроки-освртом на Туѡићев ангажман у оквиру самог феномена *нове уметничке ѡпраксе*, чији су представници, уз ауторе „филмско-позоришно-књижевног црног таласа”, били у југословенској култури најдоследнији заступници идеја *нове левике*, „која је инсистирала на томе да социјализам није и не сме бити раздвојен од персонализма, и доводила у питање ортодоксију конципирајући идеју реформског социјализма”.²

Културно-друштвени ангажман В. Р. Туѡића обухватао је три кључна жаришта: Београд, Нови Сад и Зређанин³, а његов бора-

¹ Вања Миловановић, „Алтернатива и њено значење у контексту позног социјализма Југославије” (2014). Преузето са: http://www.fmk.singidunum.ac.rs/content/artmedia/73_Vanja%20Milovanovic_Alternativa....pdf (24. 6. 2019), 75.

² Небојша Миленковић, *Традиѡија авангарде: Вујица Реѡин Туѡић*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад 2011, 8.

³ Туѡић је остао упамћен као књижевник и есејиста, концептуални уметник и уредник многобројних публикаѡија, при чему су његови радови увек били изван оквира традиционалних подела уметности – као провокаторска експериментална активност. Уређивао је часописе *Поља* (Нови Сад), *Улазница* (Зређанин), *Даље* (Сарајево) и *Тиса* (Нови Бечеј), а 1977. покренуо часопис *Адреса*, један од најзначајнијих неоавангардних часописа на просторима СФРЈ. Био је покретач и књижевне школе Традиѡија авангарде. Као резултат свог књижевно-есејистичког активитета, објавио је књиге: *Јаје у челичној љусци* (1970), *Сан и криѡика* (1977), *Слово је ѡукло* (1978), *Просѡак у ноћи* (1979), *Реформ ѡројеск* (1983), *Хладно чело* (1983), *Снећ веје, љубав је вечна* (1990), *Сѡрузање машиѡе* (1991), *Сѡрахоѡе ѡдземља* (1991, роман постхумно објављен и 2014), *Израч у свим ѡравцима* (2001), *Време фанѡма* (2005), *Гнездо ѡараноје* (2006). У току је и реализација значајног

вак у Зрењанину (1963–1968) остао је у знаку изласка публикације *Памфлејши*, коју је, заједно са Јовицом Аћиним (у оквиру едиције Фул макс '68), приредио и објавио непосредно након чувених студентских протеста, а чија је основна намера била проглас са громогласним мотоом: *Ах, йодузмимо најзад йо йушовање дрско!* – проглас „отпора различитим уметничко-политичко-бирокуратским центрима моћи и позицијама са којих се покушавала вредновати ондашња култура и уметност”.⁴ Како Туцић и сам истиче, шездесете су за њега биле време

неспремности институционализоване културе да, кроз своје нееластичне канале емитује нову, креативну друштвену свест. Та институционализована неспособност испољила се путем политичких дисквалификација нове уметничке праксе и њених креатора и уједно, још чвршћом подршком ретроградним, конзервативним појавама у уметности.⁵

Туцић ће, већ у овом периоду, испољити и снажну критичку аверзију према систему вредности текуће критике, жестоко исмевајући импресионизам Драшка Ређепа. Остоја Кисић, у тексту „Вујица Решин Туцић: лирски песник из времена процвата самоуправљања”, сведочи да је то био и први озбиљан сукоб овог аутора са „лепом” књижевношћу и да „није било тог репресивног средства, испробаног у ранијим временима против литературе и литерарних стваралаца, а да није било јавно усмерено на овог аутора који је једва заборачио у свет литературе”.⁶

Његов бунтовни активитет у Новом Саду везивао се за Трибину младих (у оквирима перформативно-концептуалне праксе) као „простора интеграције уметности у друштвене активности тадашњице” и „једног од кључних институционалних упоришта духа интернационализма српске културе” у времену њене постепене либерализације⁷, али будући да је њено основно средство била провокација са циљем „испитивања крајњих граница толеранције система учауреног у властитој безидејности и самодовољности”, активности овог центра узнемиравале су власт и њихове

издавачког пројекта КЦНС-а – *Сабрана дела Вујице Решина Туцића* у два тома, од којих је први изашао 2018. године.

⁴ Исто, 15.

⁵ Вујица Решин Туцић, „Прошла су добра времена”, *Лейшойис Мајшце срјске*, год. 162, књ. 437, св. 2, фебруар 1986, 180.

⁶ Види: Остоја Кисић, „Вујица Решин Туцић – лирски песник из времена процвата самоуправљања”, у: *Сјиругање машице*, избор из поезије, Дневник, Нови Сад 1991.

⁷ Види: Н. Миленковић, нав. дело, 45.

идеолошке апарате, па је Трибина младих временом постала повод за бруталне обрачуне (од 1969. до 1973) са тзв. *црним таласом уметности*. У вези са тим, значајан сегмент биографије В. Р. Туцића тиче се његовог учешћа у групама Јануар и Фебруар, које су биле репрезентативни пример *уметности ексцеса*⁸, супротстављене манипулацији и злоупотреби културе.⁹

И група Јануар, и група Фебруар, окарактерисане су као опасна друштвена *девијантност* читаве младе генерације, а лист *Комунист* констатује како је некада угледна и узорна Трибина младих постала „поприште друштвено неприхватљивих испада, као и озбиљних политичких застрањивања”.¹⁰ Трибина младих неминовно доживљава свој пад драстичним разрачунавањем режима са алтернативом, чији представници бивају гурнути на друштвену, економску и културну маргину.¹¹ У случају В. Р. Туцића „кап која је прелила чашу” био је *анархофутуристички* хепенинг *Показана сиварност*, одржан 9. јуна 1972. године у зрењанинском Дому омла-

⁸ Са циљем уношења „озбиљних социјалних (политичких) поремећаја у традицију пригодничарске културе” (Н. Миленковић, нав. дело, 47). У скандалозном хепенингу *Радни дан згрује Јануар*, одржаном на Трибини младих у Новом Саду (не случајно, на дан обележавања смрти вође совјетске Октобарске револуције – В. И. Лењина, 21. јануара 1971), поред Туцића учествовали су и чланови расформираних новосадских концептуалних група.

В. Р. Туцић 9. фебруара 1971. године у београдском Дому омладине, без обзира на многобројне притиске режима, поново учествује у перформансу, сада већ групе Фебруар, насловљеном *Закуска нових уметности*. Овај перформанс окарактерисан је у јавности као скандалозна појава („сиромашна уметност без резултата”), која је добила најоштрију критику медијских представника, међу којима је био и Б. Тирнанић, новинар *НИН*-а:

„Декларишући се тако против једне културе као целине они, иако неуртврђени, нису у стању да своју егзистенцију замисле никако другачије него баш у култури у којој делују и која је по њиховом мишљењу дужна да им створи простор за акцију. Њихова 'сиромашна уметност', остаје то по својим резултатима, али се, на другој страни, не жели одрећи ниједног од права које 'класична уметност има онда када обави своју друштвену функцију’” (текст под насловом „Инциденти – ко су момци Фебруара” објављен је у *НИН*-у, бр. 1050, 21. фебруара 1971).

⁹ Можда чак и више од самих акција ових група, директно „гурање прста у око” структурама политичке бирократије репрезентовало је „Отворено писмо југословенској јавности као експлицитни захтев за реформски социјализам. Познато је да је писање прогласа иницирао управо В. Р. Туцић, а ово писмо, послато на више од педесет адреса, међу којима се налазила и адреса Ј. Б. Тита, поред Туцића потписали су и Б. Андрић, С. Богдановић, Ч. Дрча, Ј. Коцијанчић, В. Копицл, Б. Мандић, М. Мандић, А. Раковић, Д. Сабо, С. Тишма и М. Живановић, захтевајући демократизацију културе и укључивање уметности у друштвене процесе у складу са изворним идејама самоуправног социјализма.

¹⁰ Н. Миленковић, нав. дело, 53.

¹¹ У једном од својих интервјуа, Вујица Решин Туцић сведочи о томе како је писао Државној безбедности постављајући директно питање: Зашто нас прогоните? Одговор је уследио у најкраћем року: „Прогањамо Вас јер слабите одбрамбене рефлексе нације: проповедате међународну сарадњу, љубав и сличне глупости. Па кад дође до агресије, нећемо се моћи одбранити” (Вујица Решин Туцић, „В.Р.Т.ларство у језику”, *Поља*, год. 53, бр. 449, јануар–фебруар 2008, 70).

дине, на којем је Туцић, између осталих провокативних сегмената наступа, на отвореној сцени „шутирао макете покрајинских и политичких институција”, притом пуштајући магнетофонске записе изрицања пресуде С. Богдановићу и М. Мандићу, осуђеним због непријатељских иступа и писања. Након овог „непријатељског хепенинга”, „због прекршајног дела вређања социјалистичко-патриотских осећања грађана” Туцићу се првостепено изриче казна затвора у трајању од два месеца¹², а истовремено се у Окружном суду Новог Сада подиже нови поступак против њега, овај пут за „кривично дело непријатељске пропаганде”, због чега је Туцићу претила казна и до 12 година. Интервенцијом Оскара Давича, као члана Централног комитета СКЈ, ова истрага је обустављена.

Даља судбина В. Р. Туцића постаје *судбина иџнорисања*, како од стране државних, тако и од стране културних институција, након чега се, без изгледа за озбиљно ангажовање у културним делатностима, запошљава у предузећу „Вез и рубље” као физички радник и ноћни чувар. Тај предстојећи део свог живота Туцић назива *Азилум*.¹³

ТЕЛО! ЕСТЕТИКА! ПОЛИТИКА!

Овај кроки осврт свакако нас уводи у комплексност оних координата којима се Туцић *морао* кретати у основном циљу свог како културног, тако и друштвено-политичког бића, у свој тој „затрости блиставој као борбеност код Маркса” (Јовица Аћин), а као резултат једног оваквог посвећеног активизма, Туцић је уметности понудио песничку и уметничку парадигму активистичке хибридности.

Таква „хибридна” уметничка парадигма свакако је као сопствени конструкт активирала улогу *ишела* – значајног „пројекта” (и) неоавангардне уметности – тела кроз које се сагледавају поло-

¹² Поводом ове судске интервенције, Туцић је записао: „У Зрењанину, судија за прекршаје осудио ме на два месеца затвора, због вређања социјалних и патриотских осећања грађана. Жалио сам се. У *Теледramу* сам објавио текст-анкету 'Естетика запушених уста' о војвођанској кинематографији. (...) Ова кампања покушава да ме прогласи лудим, да ме морално дисквалификује. Видећемо хоће ли успети” (В. Решин Туцић, „Прошла су добра времена”, 39).

¹³ О недаћама и егзистенцијалним проблемима са којима су се *иpођнани* уметници суочавали, Туцић је такође писао у својим дневничким записима, међу којима наилазимо и на следећу ситуацију: „Након две године, после обећања Душка Поповића да ћу добити посао, после бројних консултација у Покрајинском комитету, са М. Гвозденовићем и Л. Варгом, извесни главни уредник српске редакције Радио Новог Сада, Никола Цветковић (писао као дописник *Комуниста*, брутално тољагашки о групи Фебруар), наместио ми је зврчку и нисам примљен на конкурс.” Запис је датиран 28. јула 1975. (В. Решин Туцић, „Прошла су добра времена”, 49–50).

жаји естетичких и уметничких „константи” и „варијабли”, као и односи неоавангардних поетика према традиционалним естетским појмовима *лейоџ* и *ружноџ* – дакле, инкорпорирање *шела* као „епистемофилијског” и „естетског” пројекта. Поред тога, Туцић је у тексту „Човеково тело, медиј есејизирања света” указао и на оно схватање тела као првенствено социјалног, политичко-уметничког „референтног места остваривања и(или) испитивања граница слободe... у једном друштву”.¹⁴ То је јасно видљиво и у његовом фото-перформансу *Моје менстируације*, у којем друштво у дело улази као „конструкт” (Биргер), а властито тело се актуелизује као медијум, у својеврсном пародирању фигуре уметника као друштвеног субјекта.

Може се рећи да *Тело* као *Језик* једне уметничке праксе у случају Вујице Решина Туцића постоји на „пресеку” естетике и политике¹⁵, али је свакако у вези са подизањем свести о телу и сексуалности шездесетих и седамдесетих година прошлог века, чијем је „утирању пута” допринела и историјска авангарда¹⁶ својим утицајем на еротске и анархистичке покрете. Тај период, који је Лидија

¹⁴ Н. Миленковић, нав. дело, 21.

¹⁵ Ово нас свакако води ка једном од водећих филозофа данашњице – Жаку Рансијеру – и његовој полемичкој интервенцији „на пресеку естетике и политике” које „покушавају да скрену пажњу на саму естетску (чулну) природу политичког, као позорнице на којој се остварује универзални захтев за једнакошћу” (Стеван Брадић, „Политика и естетика” – приказ књиге Ж. Рансијера *Судбина слика / Подела чулног – Лейојис Мајице српске*, год. 190, књ. 494, св. 5, новембар 2014, 738).

¹⁶ Подсетићемо се само неколико значајних чињеница: У оквиру експресионизма дошло је до хиперматерализације еротике и сексуалности која је у вези са високим вредновањем „рушења табуа”, „виталистичких концепата” и критике рационализације и цивилизације. Исто тако, слављење витализма и анархизма повезало је дадаизам са футуризмом и експресионизмом, а касније и са неоавангардом. „Фројдов постулат по коме су корени идеје лепог у сексуалном узбуђењу, за надреалисте постаје једна од ’база’ уметности” – познат је и Бретонов позив уметницима на *12 разговора о сексуалности*, са акцентом на табу темама попут оргазма, мастурбације, содомије итд. Утицајем на еротске и анархистичке покрете историјска авангарда имала је значајну улогу чувене 1968, али и у развоју *underground филма* (примарна смерност „нападнута” голотињом и сексуалним фантазијама – нпр. филм *Злајно доба* Луиса Буњуела по сценарију С. Далија). Својим експерименталним ставовима истакли су се и представници тзв. Бечке школе (Нич, Фронер, Шилинг, Брус...) који су пропегларали идеју да функцију платна преузме управо људско тело (Тело као *мајеријал*) – једна од првих акција овог типа била је *Поштање женског шела* Ота Мила. Као део детабузирања сексуалности, у делима историјске авангарде и неоавангарде, варира се нпр. и мотив гениталија што је резултирало многобројним уметничким остварењима: *Сањарење једне садистичкиње* (Г. Грос), *Антропоморфни хлеб*, *Девојка која сања* (С. Дали), *Синовање* (Р. Магрит), *Молимо, дирајте* (М. Дишан), *Сијаривање* (П. Пикасо), *Неваљала жена* (Х. Белмер), *Серија хомоеротских цртежа* (Е. Ворхол), *Испинише ирече* (С. Кала) ... (в. *Лексикон авангарде*, прир. Хуберт ван ден Берг, Валтер Фендерс, прев. с немачког Споменка Крајчевић, Службени гласник, Београд 2013).

Мереник именовала као југословенски *baby-boom*¹⁷, „краткотрајни полет ведрог потрошачког друштва, који ће трајати до почетка осамдесетих година”¹⁸, резултирао је делима неоавангардно-постмодерних уметника – Мирослава Мандића, Слободана Тишме, Саве Дамјанова, Војислава Деспотова, Каталин Ладик, Атиле Черника, Богданке Познановић, Марине Абрамовић, Јудите Шалго, Желимира Жилника, Душана Макавејева, Живојина Павловића, Вујице Решина Туцића и др. – у којима тело истовремено бива „објект друштвене експлоатације и субјект друштвене побуне”, „естетски артефакт и његова жива негација”¹⁹.

Сексуалност као борба против „десубјективизације живота” нарочито је присутна у Туцићевом роману *Страхоте подземља*, који је након првог издања из 1991. објављен и постхумно 2014. године, а који смело, провокаторски, кроз сексуални дискурс „између еротграфије и порнографије”, активира идеју *Тела* као *Текста* и *Текста* као *Тела*, укрштајући потенцијал три врсте „подземља”: политичко-идеолошког, језичког и телесног. У маниру „Маркизовог театра марионета”, овај роман о социјалистичком Београду седамдесетих година прошлога века јесте *роман менијеја*, неоавангардни хибридни рефлекс античког жанра менипејске сатире, и можда га је на најбољи начин описао управо Сава Дамјанов када је, у оквиру рубрике часописа *Поља* (1991) посвећене књижевној критици нове продукције, овај роман одредио као „антипатетични роман-поток”, тиме алудирајући на контрапункт „роману-реци”²⁰. Туцић је, уистину, избегао „искушење” да се ухвати укоштац са жанром *романа-реке*, „склизнувши” у *роман менијеју* који поетички здружује винаверовску и раблеовску игру језика, врхунску пародију и сатиру, персифлажу и травестију, иронију, карикатуру и афирмацију „дивљег Ероса” / Порноса!

Нераскидива веза *тела* и *ирриповедања*, у којој се „сексуални чиновници” протагониста претварају у „травестију друштвених улога” одређује људско тело као „коначно поље из којег се целокупан симболизам екстрахује и опет у њега враћа”, дакле реч је о телу

¹⁷ Наслов реферише на волонтаристичку снагу *baby-boom* генерације (коју је Сусан Сонтаг именовала синтагмом „стилови радикалне воље”), а која је најпре изложила Тело у име „сексуалне револуције и успостављања новог, другачијег родног уговора” (в. Драган Ђорђевић, „Идеје концептуалне уметности у савременој српској књижевности 1960–2010”, докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд 2016, 153).

¹⁸ Исто.

¹⁹ Татјана Росић, *(Анти)утопије тела – репрезентација маскулинијетета у савременој српској прози*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2014, 225.

²⁰ Сава Дамјанов, „Антипатетични роман”, *Поља*, год. 37, бр. 394 (децембар 1991), 4.

„ишараном значењем из домена жеље”, о чему пише Питер Брукс указујући на најчешће „нестабилан положај” тела између два екстрема – „за психоанализу оно је објекат примарног нарцизма; за религиозну естетику опасан противник духовног савршенства” – бивајући истовремено „субјект и објект задовољства, неконтролисани произвођач бола, побуњеник против разума, и оруђе – смртности”.²¹ Управо ова „нестабилност”, мада је можемо назвати и „мултисемантичност”, и у Туцићевом случају показује напор да се „тело уведе у језик”, „да се представи” и постане „део човековог семиотичког и семантичког пројекта – тело обдарено значењем” с једне стране, док у обратном процесу „језик тежи да се ремотивише као симбол са изворним референтом у телу: да постане отелотворени језик”.²²

На примеру романа *Сѝрахоѝе ѝодземља* „отелотворени језик” и „тело обдарено значењем” могу бити управо оне синтагме које дефинишу неке од аспеката Туцићевог односа према језику, али говоре и о својеврсној „естетици тела” која је за Туцића не само аутономно поље уметности и средство субверзивне борбе са *Робијом-Идеологијом* него и зазивање идеје о сексуалности која „ступа у службу” говора, обавештења, зазивање везе *ѝрайочетѝка*: секса, језика и смеха; у крајњој инстанци идеја секса као почетка језика. Секс (готово антропоморфан) истовремено је и субјект и предмет спознаје, обзнањивања највиших *истѝина*, а протагонисти романа – Лепосава и Панта Реи (Panta Rhei) – у пренаглашеној сексуалној игри јесу само „материјал” којим Тело исписује *Причу*. Оваква веза између телесности и језика не може а да нас не подсети на есеј С. Винавера, насловљен као „Раблеова жетва”, у којем одјекује она звучна реченица: „Е, ту смо! Стигли смо! Да: беспримерна скаредност”. Када предочава сопствено виђење везе Језика и Секса, Винавер каже:

Секс је почетак језика... Верујем да је сексуална симболика, гестовима и разголићавањем – нешто као „говор цвећа” – била у стању да пружи недвосмислена мисаона и осећајна обавештења, сваком и свему. Верујем у присну и прастару везу између секса и језика... Секс је, и даље, у језику, и у његовим најразвијенијим фазама: Али је виспрено сакривен. Током културе лишавали смо се његове помоћи у знатној мери; али чим бојна труба јекне, чим заједничке потребе неодложно захтевају ускоренији, крепкији тон,

²¹ Питер Брукс, „Тело и приповедање”, прев. с енглеског Брана Милацинов. Преузето са: <https://www.scribd.com/doc/134746422/P-Bruks-Telo-i-Privedanje> (12. 6. 2019).

²² Исто.

који се схвата без пò муке – ето и секса у најгрубљем виду да нам помогне, да нас извуче из платке. Из сваке платке уљуђеног и усклађеног чојства.²³

За Винавера дискурс сексуалности је „рудник језика”, а секс „идеална метафора, свакоме јасна”. Док читам *Сйрахойе йодземља*, овај роман као да прати Винаверов траг, сада у поетичком кључу неоавангардно-постмодерног експеримента са језиком и формом, у игри са „високим” и „ниским” симболима „Циркуса Историје”, где се идеолошки амблеми доживљавају као лишени садржине, а касније и референта, што води ка стварању текста према законима хиперреалности и карневализацији симбола.²⁴

Тело из домена жеље и дискурса сексуалности доживљава своје језичко отелотворење кроз призму три (анти)јунака романа: Панту Реи, Лепосаву и Пају Југославију, који нам приређују „надреално поигравање прокламованим друштвеним вредностима” и „паролама некадашње СФРЈ”. Панта Реи („све тече”) добија, не случајно, овакво име које алудира на добро познату фразу коју је први изрекао Симпликије како би описао један од концепата Хераклитове филозофије, а која је означила и фиктивно тајно друштво у роману *Фукоово клајно* Умберта Ека. Стога не чуди да је Туцић изабрао управо ову фразу да именује свог карикатуралног протагонисту – „суперхероја у масератију” који води тајну борбу са интелектуалцима – „отпацама људске врсте”, „подривачима друштвеног живота”, „најокорелијим примерима београдског подземља”, тзв. егземплерима који ремете живот „морално-политички подобних људи”. А све то као члан разних друштвенополитичких организација („тајни ухода” који се кроз серију шпијунажа инкорпорише у „подземље” у улози „лажног песника”) и „борац за правду и бољу будућност женечанства и човечанства”. Ништа мање карикатурално и пародијски није представљена ни Лепосава, која као „девица претворена у похотницу”, на почетку жртва покушаја силовања, а онда „незасита нимфоманка”, прати његов модел „етике”, „морала” и „идеала”, у којем заједно уче „велику науку љубави” у „револуционарном, аклиматизованом и на интелектуалце отпорном шестособном стану”, где „из туша тече плаво-бело-црвена вода” обавијена „ружичастом” паром док се Пантин моћни полни орган („28 центиметара у надигнућу”) „клатари међу бутинама”. Оваква

²³ Станислав Винавер, „Раблеова жетва”. Преузето са: <https://www.xxzmagazin.com/rableova-zetva> (24.6.2019).

²⁴ Види: Снежана Савкић, Јелена Марићевић, „Либертенски дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма”, у: *Сйолеће сигнализма*, зборник, Еверест Медиа – Међународна културна мрежа „Пројекат Растко”, Београд 2014, 53–68.

слика сва у сексуалности и „загрљају идеологије” само је један од многобројних примера у којим се Туцић на подсмешљиво-ироничан начин обраћа оном систему који је требало да буде „социјализам са људским ликом”, о којем се сањало са „ружичастим начарима на очима”. Тако Лепосава постаје „сведок и Марко Ристић његовог живота и смрти” у „обостраном свршавању и демократском централизму узимања и давања”. Упечатљиво је присуство још једног јунака ове приче, трећег протагонисте романа, а то је Паја Југославија, највећи Пантин противник, који, гле случајно!, јесте управо спој радника и интелектуалца – уљез, или како то Панта Реи изговара „хибрид”, „полутан”, „мелез” и „мулат” који мисли да „радник може бити начитан, а интелектуалац радник”. Поигравајући се једном од његових опсесивних тема у контексту „третирања интелектуалаца” од стране Режија, Туцић бира управо дискурс сексуалности да детабузира и размаскира оно лицемерство једног таквог система, а као победника борбе проглашава Пају Југославију који Панту побеђује управо „телесним чином” – најпре над њим („Борио се Панта, годинама за напредну ствар – али није знао да ће му страдати чмар! (...) Сину светло, обасја плафоне, а Панти су бриделе задње полутке оне”), а онда и над Лепосавом („Угледаше Лепосаву нагу, као богињу у ренесансном раму, великих сиса, гузату – али не саму! (...) Пренеражен је био ко Бановић Страхиња, зар рогове ми наби моја љубљена монахиња”).

Туцић се већ на почетку сопственог активизма сусрео са ситуацијом у којој су интелектуалци били критиковани да негирају потребе руководеће идеологије и политичке улоге СКЈ, као и због преношења те „усмеравајуће улоге на изнад друштва постављену интелигенцију”²⁵, и имао је потребу (и) у *Страхотима њодземља* да се, из странице у страницу, на посве хуморан начин разрачуна са Системом, па тако победу Паје Југославије – радника-интелектуалца – обзнани као пораз „режија који је појео самог себе”, а све то кроз причу о судбини некадашњег уништитељског, дезинфекционог спреја „за интелектуалце”. Још једна чињеница око које Туцић често формира тематска језгра романа свакако је „цинкарење”, које је у то време постојало међу уметницима, и „куповина успеха” по принципу *морално-џолићички њодобно и њеџодобно*. Слободан Тишма потврдио је да су уметници имали мање проблема са политичарима, а више са уметницима „потказивачима”, док Туцић о овим „забринутим грађанима”, а у ствари „професионалним потказивачима” записује: „Уметници су цинкарили уметнике по

²⁵ О. Кисић, „Вујица Решин Туцић – лирски песник из времена процвата самоуправљања”, нав. дело, 16.

комитетима и у полицији а они од имена грејали су гузице по Матици српској и другим надлештвима”. Ни у *Сирахошама* није одолео да се насмеје и „поткачи” овај „књижевни талог”, у сцени „живе атмосфере” Друштва књижевника:

Држава писце није мазила. Ал како пишу, добро је пазила
Имали су они велику слободу – само ако не боду!
Исток и Запад дају писцу много пара. Зато он мора државну
политику да заговара.

Наш је писац слободан и достојанствен.
Живи како хоће, сиромашан и достојанствен.

Бећу подобњаци послушни ко овце.
Волели су власт и љубили новце.
Неподобни су ширили лажне вести.
Да лоше пишу ниси их могао навести.
Неподобне морам, хитно, истребити!
А подобне добро употребити!

А леваци? Њима није тесно!
Живе удобно и обесно.
Чиме су они леву страну заслужили?
Шта су својој радничкој класи пружили?
Цинкарили су колеге и властима их тужили.
А глумци, откуда они на левој страни?
Да цинкарошима буде веселије у кафани.²⁶

Телесност, као „семантички материјал” Туџићеве естетичке и језичко-стилске „мисије”, Ерос и Порнос уобличава у својеврсну „метатекстуалну свест” која у мноштву плутајућих идентитета целу озбиљност једне друштвено-политичке ситуације у субверзивном огледалу исписује „телом које тријумфује” и, као што је већ речено, језик тежи да се ремотивише као симбол са изворним референтом у телу: да постане отелотворени језик.

Игре оваквим језиком су у роману неисцрпне, и веома често наилазимо на говор који је апаратизован, скопчан са „машинским имагинаријумом”, у којем је једина „жртва” перверзне машине у десадовском маниру – сам језик²⁷, на шта наилазимо и код других аутора постмодерно-неоавангардних тенденција попут В. Деспо-

²⁶ Сегменти из романа цитирани су из следећег издања: Вујица Решин Туџић, *Сирахоше йодземља*, Лево крило, Београд 2014.

²⁷ Види: С. Савкић, Ј. Марићевић, нав. дело, 49.

това, С. Дамјанова и М. Тодоровића. Туцићев роман обилује живим, обесмишљеним дијалозима који „фингирају” дискурс сексуалности. Мењајући позе (*мисионарум, бесџионарум, арум, еџи џеџера*), протагонисти романа воде „озбиљне” дијалоге о сопственој улози у датом друштвенополитичком окружењу, и како расту „несагласност” и „неравнотежа” између „високог” – друштвеног, идеолошког, филозофског и „ниског” – жаргонског, колоквијалног, бестидног, тако расте и ефекат хуморности у пародијској травестији друштвених улога и друштвених препрека:

Таман Лепосава скиде гаће, кад – Панти спаде!
Јебена литература! Пожали се Панта. Кад год обиђем
књижаре, три дана ми се не диже. Фафај га мила, орално!
Одмах, љубљени! У љубави све је морално...
Ко дудлање крије, боље да га није!
(...) Дедер сад ја теби!, предложи пријатељски и благонаклоно.
Тако је и било.
Тури Панта главу у Лепино крило.
Ја ћу теби, ти ћеш мени...
Дивне речи које пристају мужу, љупко стоје и жени.
Љубав је неуништива чак и на голој стени.

У датом примеру, Панта у додиру са „интелектуализмом” и књижарама губи своју сексуалну моћ што активира јасну симболику, али постоје и други сегменти романа у којима се гениталије и сексуални чиновни доводе у везу са паролама, појмовима и оним идејним „маркерима” – прокламованим друштвеним вредностима. Тако појам упућеност бива замењен укрупњеношћу, класна свесност осликава се сексом („Ето, на пример – да ли си ти класно свесна? (...) Ја мислим да јесам. Навикла сам да трпим оскудицу у туцању док тебе нисам срела”), пуцање химена сигнализује губитак вредности и сл.

Попут многобројних дијалога у роману, претходно наведени егзистира на граници прозе и поезије, будући да „веселе риме” додатно повећавају ефекат „распеване сексуалности”, а веома често наилази се и на оне игре речи које пародирају и погрешно испишују цитате, преводе, фразе, или пак деконструирају познате жанровске образце:

Много цура штипао сам прије, много жена гњечео у тами –
Јесењин

Amat Victoria curam – бринем да ти га угурам
De regum natura – јебање с тура

О немој, немој јоште крући бити
И лако њему крило саломити,
И пустити га одити по дољи,
У жудења преголемој бољи; –
Ол пусти га да лети, оли га затуци, –
У твојој тако не држи га руци.

(Стихови Бранка Радичевића)

Исто тако, у деконструкцији „патетичних пасажа” из жанра „љубића” Туцић се користи оружјем сексуалности:

– Спушта се вече, пада тајанствена ноћ. Небо над милионским Београдом препуно је слутњи. Усамљени вечерњи авион затрепери између облака и нестане, нечујно, као рука у раскопчан шлиц.

– Чита моје гузе мисли, као да смо целог живота заједно кисли.

Претећи да постане „шунд роман са много секса”, ова књига у језичком мајсторству писца успоставила је равнотежу између два творачка принципа – Ероса и Порноса – која су, како то наводи Сава Дамјанов у тексту посвећеном управо овим феноменима, „два комплементарна, али сукобљена принципа” која егзистирају у културној традицији „каткад у њеним главним токовима, каткад на њеним граничним подручјима као својеврсне алтернативе”²⁸, остварујући високо естетизован текст, у славу *шела* и *револуца*.

Туцић је експлицитно наглашавао да га посебно интригира „утицај политичког у уметности”, јер „нити књижевно дело, нити политика не могу се остварити уколико не постану друштвени однос, уколико се не остваре као реална друштвена интеракција”.²⁹ Као и у другим својим књигама, тако и у роману *Ситрахоише йодземља*, указивао је на немоћ Партије за нужне промене, тј. на *смрћ социјалистичког йлурализма* од стране идеологије која је сама себи задала велики ударац. (Анти)јунаци овог романа, Панта Реи, Лепосава и Паја Југославија, јесу оне марионете савременог десадовског позоришта у Игри *Ероса* (симбола „светле творачке страсти”) и *Порноса* (симбола најтамније, али такође творачке жудње) – која сасвим експлицитно, дискурсом сексуалности, осликава

²⁸ Сава Дамјанов, *Српски еројикон*, Службени гласник, Београд 2012, 28.

²⁹ Вујица Решин Туцић, „Књижевност, политика и тзв. случајеви”, *Ситав – часопис за културу, друшћивени живои и умейноси*, год. 10, бр. 31 (1985), 11.

смрт једне идеологије у хуморно-пародијском и менипејском кључу. С друге стране, ова књига слави уметност телесног – уметност која помера „идеју апстрактног Лепог ка идеји конкретно узбудљивог, провокативног, па и својеврсне естетике ружног”.³⁰ Егзистирајући на *пресеку* естетике и политике, еротографије и порнографије, „сексуалност тела и његови естетски (и уопште дискурзивни!) потенцијали овде нису супротстављени него су обједињени”³¹, у јединственој идеји „отелотвореног језика” и „тела обдареног значењем”.

Мср Снежана М. Савкић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
ssnezada@hotmail.com

³⁰ С. Дамјанов, нав. дело, 274.

³¹ Исто, 278.