



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**Маријан К. Мишић**

**ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ  
МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2015.



UNIVERSITY IN NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Marijan K. Mišić**

**EROTICISM IN INTER-WAR AMERICAN AND  
SERBIAN FICTION ON WORLD WAR I**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2015.

**Ментор:**

др Дубравка Поповић Срдановић, редовни професор, Филозофски факултет  
Универзитета у Нишу

**Чланови комисије:**

др Радојка Вукчевић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета  
у Београду

др Стојан Ђорђевић, редовни професор, Филозофски факултет Универзитета у  
Нишу

др Новица Милић, редовни професор, Факултет за медије и комуникације  
Универзитета Сингидунум (Београд)

др Дејан Милутиновић, доцент, Филозофски факултет Универзитета у Нишу

У Нишу, \_\_\_\_\_

## ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

### Резиме

Докторска дисертација *ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ* има за циљ да испита проблем еротизма у контексту модернистичко-авангардне ратне прозе у америчкој и српској међуратној књижевности. Зато се у овој студији посебна пажња посвећује типологији француског филозофа и теоретичара еротизма Жоржа Батаја, који разликује три контингентна типа еротизма: еротизам тела, еротизам срца и сакрални еротизам. Разлог због којег дата типологија представља темељ истраживачког поступка у овој студији, лежи у чињеници да Батај у својим разматрањима инсистира на нераскидивој вези између еротизма и рата. Он сматра да рат, оргија и жртвовање имају заједничко порекло које је у вези са специфичном динамиком супротстављања устројених забрана слободи убилачких и сексуалних сила у човеку. Рат се, у складу с тим, одређује као облик друштвене институције инспирисане хуманом дијалектиком еротизма као противречног искуства мучног дисконтинуитета и ирационалне жеље за његовим превазилажењем у разорном континуитету. Полазећи од датих теза, ова студија показује да се, на супрот традиционалној имагинацији ратног простора као простора херојске утопије, рат у делима послератних писаца најмлађе генерације у америчкој и српској међуратној прози доживљава као форма лиминалног поретка у којем доминира раскалашно и развратно, путено и егоистично, односно чију динамику значајно одређује фантазија иживљавања потиснутих страсти и жеља изван свих граница обзира.

Доказивањем оперативности Батајевих теза у имагинацији простора рата у америчкој и српској међуратној прози, у овој се студији доводи у питање општеприхваћени став у контексту критичких разматрања, да аутори, најчешће непосредни сведоци ратног разарања, описују рат из перспективе тоталне алијенације, као нешто непријатељско и апсолутно страно човеку и његовој природи. Закључци овог истраживања се тако неминовно артикулишу у складу са постулатима нове парадигме у критичко-теоријским радовима о америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату, крајем 20. и почетком 21. века. Она недвосмислено почива на тежњи да се демистификује културни мит о „изгубљеној генерацији”, односно да се проблематизује традиционално утемељени став да најзначајнија дела међуратне прозе о Првом светском рату представљају аутентично антиратно штиво, примарно инспирисано страхотама ратног простора и пацифистичким тежњама аутора. Наиме, иако „дефетизам”, „разочарење” и „пораз”, односно „антиратни”, „антимилитаристички” или „пацифистички”, представљају општеприхваћене ознаке у конструкцији културног мита о „изгубљеној генерацији” и њеној „прози протеста”, према већини савремених истраживача овај наративни дискурс никада није напустио карактеристичан простор тзв. *мушког писма*. Без обзира на изразито критички ракурс у којем се наглашавају бесмисленост ратног разарања, страхоте масовног и безличног технолошког масакра, као и пораз традиционалне епске идеологије и херојског мита патријархалне културе, савремени критичари такође инсистирају на чињеници да се у овим делима, ипак, бескомпромисно реинтерпретира традиционална свест о рату као искључиво мушком простору и типично мушком „ратничком” искуству.

То значи да сваки облик наративизације који инсистира на аутентичном приказивању комплексног искуства ратног простора, одбацујући притом обрасце идеолошког и пропагандног формирања, не може да пренебрегне чињеницу рата као форме лиминалног поретка одређеног фантазијом деловања изван свих норми и забрана мирнодопске свакодневице. Зато се у овом истраживању инсистира на томе да разобличавање традиционалних канонских образаца који глорификују рат и херојску етику ратника, никако не подразумева отклон према фаличком еротизму и хегемоним аспектима ратничке мушкости. Иако се еротизам инкорпорира у функцији разобличавања традиционалних романтичарско-епских образаца у имагинацији ратног простора, тиме се, с друге стране, обликује нови тип јунака, ратника чије је деловање у основи инспирисано

ефемерним жељама, страховима, комплексима и потиснутим страстима, а не одбраном епских вредности и општим добром заједнице. Стога, уводећи тело и сексуалност у жижу наративног доживљаја, аутори испитиване прозе несумњиво наглашавају отклон према традиционалним обрасцима књижевне транспозиције рата и епске моралности, али не и према фаличким матрицама сексуалног понашања као парадигматској вредности патријархалне културе. У основи њиховог протеста због тога, не треба видети радикално одбацивање или оспоравање, већ првенствено тежњу ка естетском превредновању света и традиционалних образаца који не одговарају сензибилитету савременог човека.

На основу уочене динамике превредновања традиционалних образаца у наративној транспозицији непосредног искуства ратног простора, ова студија предлаже да се наративни дискурс америчке „прозе протеста”, односно српске модернистичко-авангардне прозе о Првом светском рату, третира као антиутопијски, пре него као антиратни или пацифистички. Смисао оваквог предлога проналазимо у чињеници да примарна ауторска интенција није утопистичка идеја „света без рата”, већ управо демитологизовање и десакрализација ратног простора као простора епске утопије. Разоткривање свеопште неутемељености доминантних митова националне идеологије и наглашавање фаталне динамике бића које је вечно разапето између забране и престопа, а који почивају у основи еротизма као специфичног феномена побуне, провокације и разобличавања, условљава немогућност генерисања утопистичког модела. Такав поступак обликује, с друге стране, карактеристичан авангардни модел *оптималне пројекције* који се темељно супротставља свакој идеји затвореног или идеално структурираног утопијског простора. С обзиром на то да недвосмислено одређује процес динамичког збивања и структуралних мена, дати модел несумњиво отвара могућност за различите проблемске приступе, као и за артикулисање закључака у складу са новом парадигмом читања најзначајнијих дела америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату.

**Кључне речи:** еротизам, Први светски рат, међуратна књижевност, америчка међуратна проза, српска међуратна проза.

**Научна област:** Српска и компаративна књижевност (Општа књижевност)

FILOLOGIJA H 004

- H390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика и теорија књижевности

# **EROTICISM IN INTER-WAR AMERICAN AND SERBIAN FICTION ON WORLD WAR I**

## Summary

Doctoral dissertation *EROTICISM IN INTER-WAR AMERICAN AND SERBIAN FICTION ON WORLD WAR I* aims to examine the problem of eroticism in the context of the modernist and avant-garde war fiction in American and Serbian inter-war period. For this reason, a special attention is focused on the French philosopher and theorist of eroticism Georges Bataille's typology which discerns three contingent types of eroticism: physical eroticism, emotional eroticism and religious (sacred) eroticism. This typology is of fundamental importance because Bataille insists on the unbreakable bond between eroticism and war. He argues that war, sacrifice and orgy spring from the same origin connected to a specific dynamics of prohibitions opposing the expressions of the existing human killing and sexual forces. Accordingly, war can be considered a form of social institution inspired by humane dialectics of eroticism as a contradictory experience of disturbing discontinuity and irrational desire of its overcoming in the devastating continuity. Based upon these assumptions this study shows that, contrary to the traditional form of imagining the war as a space of heroic utopia, in the works of postwar writers of the youngest generation war was interpreted as a form of liminal order dominated by the wanton and lewd, sensuous and egoistic, and significantly determined by the fantasy of living out suppressed passions and desires trespassing all the boundaries of concern. By proving the operability of Bataille's fundamental thesis in the war imagination of the American and Serbian

interwar fiction, this study questions a widely accepted critical position that the authors (often witnesses of the war devastations) describe the war from the perspective of total alienation, as something hostile and absolutely foreign to human nature. The conclusions of this research are, therefore, articulated in accordance with a new paradigm observed in the critical and theoretical works on inter-war American and Serbian fiction on World War I, in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century. The new paradigm is unquestionably based on a visible effort to demystify the cultural myth of “Lost Generation,” i.e. to make problematic reading the traditional critical position that the most important literary works of the American and Serbian inter-war fiction on World War I represent authentically anti-war texts, primarily inspired by horrors of war and pacifist convictions of authors. Although “defeatism,” “disillusion,” and “defeat” as well as “anti-war,” “anti-militarist,” and “pacifist” function as widely recognized labels in the construction of the “Lost generation” cultural myth and its “fiction of protest,” the majority of contemporary researchers believe that this narrative discourse has never left the distinctive area of the so called *masculine writing*. Despite of the extremely critical perspective on the war destruction, absurdity, horrors of mass atrocities, and impersonal technological massacre as well as the defeat of the traditional epic ideology and heroic myth of patriarchal culture, contemporary critics also insist that these literary works uncompromisingly reinterpret traditional awareness of the war as an exclusively male space, and “war” experience as typically male.

Any form of narrative transposition insisting upon authentic representation of complex war experience, tending at the same time to repudiate different patterns of ideological molding and propaganda, cannot fail observing war as a form of liminal order determined by a fantasy of acting beyond all norms and prohibitions of everyday life in state of peace. That is why this study insists that unmasking of the traditional canon forms that glorify war and heroic warrior ethics does not imply distancing from phallic eroticism and hegemonic aspects of martial masculinity. Although eroticism is used as a tool for unmasking traditional romantic and epic forms of war imagination, it also shapes a new kind of hero, a warrior whose activities are primarily inspired by ephemeral desires, fears, complexes and repressed fervors, and not by defense of epic values and the common wealth of the community. Thus, by focusing on the body and sexuality in the war experience narrative transposition, authors of the American and Serbian inter-war fiction undoubtedly emphasize a distance from traditional patterns of literary war transpositions and epic morality, but not from the phallic matrices of sexual behavior as



paradigmatic values of a patriarchal culture. Therefore, their protest should not be judged as a radical rejection or denial, but rather as striving for aesthetic reevaluation of the world as well as traditional patterns that do not match the sensibility of a modern man.

Based on the observed dynamics of the reevaluation of the traditional patterns in the narrative transposition of the immediate war experience, this study proposes that the narrative discourse of the American “fiction of protest” and the Serbian modernist/avant-garde fiction on World War I should be determined as “anti-utopian” rather than as “anti-war” or “pacifist”. This proposal is founded in the fact that the primary intention of the American and Serbian writers was not a promotion of an utopian idea of “the world without war,” but contrary to that, demythologization and desacralization of the war as a space of epic utopia. Exposure of the universal unfoundedness of dominant myths of national ideologies, as well as emphasis on a fatal dynamics of the human being permanently torn between prohibitions and transgressions, which lie in the foundation of eroticism as a specific phenomenon of rebellion, provocation and unmasking, condition these authors inability to generate any utopian model. Their writings shape, on the other hand, a distinctive avant-garde model of *optimal projection* fundamentally opposed to any idea of the closed or ideally structured utopian space. Since it unambiguously defines a process of dynamic events and structural changes, the given model undoubtedly opens up possibilities for different problem-based approaches, as well as it offers an opportunity to articulate the conclusions in line with the new paradigm of reading the most important works of inter-war American and Serbian fiction on World War I.

**Key words:** eroticism, World War I, inter-war literature, American modernism, Serbian avant-garde fiction.

**Research area:** Serbian and comparative literature (General literature)

PHILOLOGY H 004

- H390 General and comparative literature, literary criticism and literary theory

# САДРЖАЈ

## 0. УВОД

- 0.1. Предмет и задаци рада: Еротизам и рат (2)
- 0.2. Историја питања: Еротизам и сексуалност у контексту истраживања међуратне прозе о Првом светском рату (8)
- 0.3. Грађа: Корпус америчке и српске прозе о Првом светском рату (28)
- 0.4. Методологија истраживања еротизма у ратној прози (33)
- 0.5. Структура рада (34)

## 1. КА ФЕНОМЕНУ ЕРОТИЗМА (39)

- 1.1. Ерос у античкој културној традицији (43)
  - 1.1.1. Ерос и флуks: Ерос у космогонијској традицији (43)
  - 1.1.2. Ерос и логос: Ерос у теогонијској традицији (51)
  - 1.1.3. Тиранин Ерос: Ерос у контексту античке поетске традиције (55)
  - 1.1.4. Платонова еротологија (62)
- 1.2. Еротизам као феномен људског постојања (79)
  - 1.2.1. Феноменологија еротског субјекта (92)
  - 1.2.2. Дијалектика жеље (100)

## 2. ФУНКЦИОНАЛНОСТ ЕРОТИЗМА У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ (106)

## 3. ЕРОТИЗАМ И РАТ (135)

- 3.1. Еротизам и рат: угрожена фикција мушкости и фантазија континуитета (135)
- 3.2. Еротизам тела: перцепција еротског тела (156)
  - 3.2.1. Перцепција мушког тела (164)
  - 3.2.2. Перцепција женског тела (173)
  - 3.2.3. Фаличка перцепција у основи еротске оптике (184)
- 3.3. Еротизам срца: структурирање еротског идентитета ратника (191)
  - 3.3.1. Етос и ерос мушкости (191)
    - 3.3.1.1. Самоодређивање (ратник за себе) (197)
    - 3.3.1.2. Други за ратника (225)

- 3.3.1.3. Ратник за другог (243)
- 3.3.2. Ерос женскости у структури еротског идентитета ратника (257)
  - 3.3.2.1. Жена у рату (261)
  - 3.3.2.2. Жена за ратника (267)
  - 3.3.2.3. Ратник за жену (276)
- 3.4. Сакрални еротизам: жртвовање и ритуални континуитет (281)
- 3.5. Функционалност рата у структурирању идентитета мушкости (296)
- 4. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА НЕПОСРЕДНОГ ИСКУСТВА ЕРОТИЗМА И РАТА (307)
  - 4.1. Теорија концептуалне метафоре (309)
    - 4.1.1. Концептуална метафора (310)
    - 4.1.2. Концептуална метафора и неурална теорија језика (313)
  - 4.2. Концептуализација непосредног искуства еротизма и рата (318)
    - 4.2.1. Насиље над другим телом, комадање тела и фантазија прождирања (318)
    - 4.2.2. Пијанство, халуцинација и лудило (341)
- 5. ЗАКЉУЧАК (350)
- 6. ЛИТЕРАТУРА (355)
  - 6.1. Извори
    - 6.1.1. Примарни извори (355)
    - 6.1.2. Секундарни извори (357)
  - 6.2. Енциклопедије и речници (358)
  - 6.3. Студије и чланци (359)

## СКРАЋЕНИЦЕ

[TtW] – *Through the Wheat*

[LaCD] – *The Laurels are Cut Down*

[OofO] – *One of Ours*

[PoG] – *Paths of Glory*

[OMI] – *One Man Initiation: 1917*

[TS] – *Three Soldiers*

[SP] – *Soldiers Pay*

[FtA] – *A Farewell to Arms*

[SH] – “Soldier’s Home”

[IaC] – “In another Country”

[WYNB] – “A Way You’ll Never Be”

[CK] – *Company K*

[Plm] – *Plums*

[Matt] – *Mattock*

[JGHG] – *Johnny Got His Gun*

[Ст(I)] – *Српска трилогија (прва књига)*

[Ст(II)] – *Српска трилогија (друга књига)*

[Ст(III)] – *Српска трилогија (трећа књига)*

[Крл] – *Крила*

[Кб] – *Кроз буру*

[Нј] – *Незнани јунак*

[Дш] – *Дан шести*

[Нвб] – *Невидбог*

[Уст] – *Успут*

[Покп] – *Покошено поље*

[ДоЧ] – *Дневник о Чарнојевићу*

[Ftb] – *Fragmenta tragoedie belli*

[Гбк] – *Гробље без крстова*

[Цм] – *Црвене магле*

[Јаг] – „Јагње”

[Рд] – „Ресимић добошар”

[Пац] – „Пацко”

[Којо] – „Ко је он”

[Ијс] – „Исповест једног сметењака”

[Рк] – „Реконвалесценти”

[Унк] – „Ускрс на Кожуфу”

## 0.

# УВОД

Предмет ове студије представља испитивање еротизма у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату. Оно је инспирисано, с једне стране, личним афинитетом аутора према англофоној књижевности и култури, док је, с друге, обележено жељом да се одређени сегмент српске прозе међуратног периода постави у шири компаративно-аналитички контекст. Циљ овог истраживања, свакако, није покушај да се утврде или препознају могући међусобни утицаји двеју књижевности, јер смо свесни чињенице да се ради о два културно-књижевна контекста који се развијају потпуно независно један од другог, већ да се испита начин и функција наративне транспозиције једног егзистенцијалног феномена у имагинацији Првог светског рата који је значајно одредио рану стваралачку фазу многих писаца америчке и српске међуратне књижевности. Иако смо свесни да свако уопштавање овог типа носи са собом реалну опасност од извођења непотпуних или противречних закључака, сматрамо да дато истраживање може допринети, у најширем смислу, темељнијем разумевању међуратне прозе о Првом светском рату, као и отварању нових простора за интензивнија компаративна истраживања америчке и српске књижевности међуратног периода.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> У складу с тим, веома је значајна примедба Драгише Витошевића, у тексту „Послератна авангарда и Милош Црњански”, којом се недвосмислено истиче несумњива продуктивност и потреба оваквих компаративних истраживања: „Зоран Гавриловић је извршио занимљива поређења наших и америчких књижевнотеоријских погледа у годинама после Првог светског рата, утврђујући неочекиване сличности и објашњавајући их општом сродношћу ‚младих култура’, којима је, без већег терета традиције, било, психолошки и историјски лакше усвојити *промену* као принцип стварала-

## 0.1. Предмет и задаци рада: Еротизам и рат

У култној студији о еротизму<sup>2</sup> Жорж Батај инсистира на тези да рат, оргија и жртвовање имају заједничко порекло које је у вези са постојањем забрана супротстављених слободи убилачких и сексуалних сила у човеку.<sup>3</sup> Следећи тезе савремене полемологије, то свакако значи да Батај рат сматра обликом друштвене институције инспирисане хуманом дијалектиком еротизма као противречног искуства мучног дисконтинуитета и ирационалне жеље за његовим превазилажењем у разорном континуитету. Наиме, иако је свако искуство еротизма недвосмислено одређено смрћу, односно жељом да се разоре границе дисконтинуираног бића, оно је такође, с друге стране, одређено противречном жељом да се по сваку цену опстане у дисконтинуитету. Управо зато, тврди Батај, „еротизам представља потврђивање живота, чак и у смрти”: „У еротизму живот није осуђен да нестане, он само треба да буде помућен, крајње поремећен”, а да се притом стално опире смрти и бори за опстанак дисконтинуиране индивидуалности (Bataj 2009:13).

---

чких чинова.’ Било би, свакако, не мање занимљиво позабавити се, изван критике, сродностима између неких наших и америчких прозних писаца и песника.” (Витошевић 1972:10)

<sup>2</sup> Žorž Bataj, *Erotizam*, JP Službeni glasnik, Beograd 2009.

<sup>3</sup> На самом почетку ваља нагласити да је за правилно разумевање теза које поставља Батајева студија неопходно одбацити крајње поједностављене ставове Жила Ернста о батајевском еротизму као чистом нагону смрти, односно као крајње деструктивној сили која негира сваки витализам, па и живот сам.

„Најзад, када је реч о аргументу који припада књижевности, они који, служећи се намерно фројдовским изразима, говоре о супарништву између Ероса и Танатоса у књижевности, заправо чешће имају у виду сродство ових двају сила него њихову супротност. Читање савремених писаца попут Батаја утицало је без сумње много на ово поједностављено гледање. Али за Батаја, овде то још једном морамо истаћи, еротизам није један од елемената неког дуализма који би спајао смрт и Ероса чувајући специфичност сваког од њих; еротизам ништа не гради, напротив, он све уништава; тачније, у оквиру јединственог поимања Ништавила, он је смрт у животу, смрт као егзистенцијална појава (наравно, део живота који није ‚проклет’ задржава своја права, али ту нема еротизма).” (Ernst 1992:22)

Овакав став, наиме, почива на изненађујућем превиду суштинских теза Жоржа Батаја да је еротизам, у основи, потврђивање живота чак и у смрти, и да, у складу с тим, у еротизму живот није осуђен да нестане, већ само треба да буде помућен и доведен до крајњих граница. У еротизму долази до изражаја „криза живота” као последица доживљаја индивидуалног дисконтинуитета, али тај се живот у еротизму не предаје смрти, већ се грчевито супротставља ирационалној жељи да буде расточен у том континуитету.

Имајући у виду пресудну улогу забрана без којих је еротизам као аутентично хумано искуство незамислив, односно без којих људска сексуалност никада не би изашла из домена анималности, Батај успоставља нераскидиву везу еротизма и рата, тврдећи да је рат, као форма лиминалног поретка, такође немогућ без забране, те да у том смислу „забрана убиства иде упоредо са сексуалним забранама” (Bataj 2009:28). Рат тако, сматра Батај, представља форму организованог насиља које је строго подвргнуто правилима и иако је одређено разузданим махнитањем оно у себи нема ничег анималног. Анималност, односно бестијалност оргијастичког или ратног махнитања које представља неодвојиви аспект имагинације ових облика друштвених институција само је рефлекс фантазије континуитета, односно снажне ирационалне жеље да се дисконтинуирана индивидуалност расточи у разорном континуитету изван сваке патње, чежње или потребе.

Слично Батају, савремена полемологија истиче да је рат несумњиво друштвена институција неодвојива од процеса цивилизацијског развоја, те да психолошки узроци рата, поред друштвено-историјских, геополитичких или економских, чине веома значајан аспект његове динамике. Према Франку Форнарију, рат као друштвена институција подразумева екстериоризацију деструктивних интерних конфликта и као таква има двоструку улогу – „одбрана физичког опстанка заједнице, која је уперена против реалног непријатеља”, и, што је још значајније, „одбрана њеног психичког опстанка која подразумева екстерну трансформацију интерних конфликта и њихово разрешење у форми спољашњег непријатеља” (Fornari 1974:XVI). У прилог томе говори чињеница да примитивни племенски ратови имају све одлике обреда у оквиру којих се у преломним тренуцима за колектив проглашава улазак у лиминални период укидања темељних друштвених забрана зарад одбране угрожених вредности, структурних друштвених митова или самог опстанка заједнице. Гастон Бутул, један од утемељивача савремене полемологије, тако у рату препознаје шест суштинских обележја обредне свечаности, ритуала у тесној вези са аграрним митовима плодности и обнављања. Дати облик подразумева окупљање чланова групе, ритуално расипање нагомиланог обиља, кршење или модификацију одређених моралних закона, ритуал колективне егзалтације, достизање стања физичке неосетљивости и жртвовање.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Bouthoul 1951. (Цитирано према: Fornari 1974:23)

Да у основи рата заиста лежи потреба разрешења унутрашњих конфликта, односно да рат представља друштвену институцију која „омогућава колективу решавање психотичких криза”, а појединцу да у форми деловања ослобођеног свих стега свакодневице „социјализује сопствено лудило”, говоре и чињенице тесне повезаности ратног простора и иницијацијских обреда ратничке мушкости, императива бескомпромисног оправдавања ратног похода, такозване „етике праведног рата”, или фантазирања рата као сексуалне утопије фаличког еротизма. Слично Батају који тврди да је свирепост у рату увек јасно помешана са сексуалним задовољењем (Bataj 2009:65), односно да непогрешиво указује на оперативност сексуалних фрустрација, савремена полемологија уочава имплицитно сексуалне мотиве у основи рата: силовање туђих жена, одбрана жена од силоватеља, сексуални симболизам оружја или одликовања. Ово несумњиво представља значајан доказ о нераскидивој вези еротизма и рата, односно сексуалности и насиља. Почевши од древних ратничких изазова карактеристичних за примитивне племенске ратове у оквиру којих се доводи у питање мушкост противника, па све до изразито сексуалне мотивације у савременој ратној пропаганди која у први план истиче угрожену мушкост нације (с обзиром на то да је рат одувек строго родно оријентисана активност), намеће се закључак да еротичка основа рата није изоловано обележје примитивних племенских сукоба, већ представља објективни аспект рата као друштвене институције.

Разлог због којег је еротизам веома често крајње редукован или у потпуности прећуткиван у домену наративизације ратног искуства почива у чињеници да је у питању феномен лиминалности који је у вези за карневалском топиком снижавања и иронијског разоткривања. Због тога је директно супротстављен тежњама ратничких култура ка устројавању епске слике света и савршено-завршене прошлости у складу са херојским етосом патријархалног колектива. С обзиром на то да рат као и херојски кодекс ратника представљају централне концепте институционалног и аксиолошког утемељења патријархалне заједнице и њене митологије, еротизам је, као субверзивни и подривалачки елемент, симбол „телесног”, „ниског”, „прљавог” и „срамотног”, строго табуизиран у сфери приватног живота. Како „еротизам омогућава да се назре наличје једне фасаде чија се беспрекорна спољашњост никада не доводи у питање; наличје које открива осећања, делове тела и поступке којих се обично стидимо” (Bataj 2009:89), традиционална приповедачка естетика ратног наратива најчешће прибегава његовом редуковању. У том контексту он се функцио-



нално усмерава на представљање дивљачке природе непријатеља у складу са императивом етике праведног рата или пак потпуно прећуткује у циљу постизања патетичне узвишености у функцији глорификације или наглашавања колективног или индивидуалног трагизма.

Први светски рат као екстремно искуство до тада историјски непознате форме масовне деструкције и безличног технолошког масакра, озбиљно доводи у питање оперативност традиционалних културних образаца и условљава радикалну промену како културне тако и књижевноестетске парадигме. Суочивши се са ратом у којем доминирају машине и чији ток одређују финансијски и производно-индустријски потенцијали, перфидна ратна пропаганда и масовност људства, што у потпуности обесмишљава темељне епске концепте индивидуалног херојизма, аутори између два рата уводе у ратни наратив тему еротизма као специфичан одговор на дате промене у циљу експресије новог књижевноуметничког сензибилитета. Наиме, како рат ни својом формалном организацијом, реалним токовима али ни исходима, није одговарао традиционалним моделима романтичарско-епске имагинације ратног простора, а на основу којих је регрутована безмало сва снага и мотивација за његово вођење, снажан протест који обележава најзначајнија дела међуратне књижевности о Првом светском рату представља логичан одговор на изневерено очекивање и екстремно искуство суровог разобличавања доминатних колективних митова. Насупрот облику епске утопије у којој се у преломним тренуцима за опстанак заједнице појединцу пружа прилика да се оствари у контексту најзначајнијих вредности епског колектива, бранећи национално достојанство, слободу и право слабијих и незаштићених, као и личну част, у делима такозване „прозе протеста” рат се доживљава као форма лиминалног поретка<sup>5</sup> у којем доминира

---

<sup>5</sup> У антропологији *лиминалност* (лат. *limen* – праг) означава стање амбигвитета и дезоријентисаности, као средишње фазе ритуалног обреда у којој учесници губе свој преритуални статус, а да још увек нису усвојили статус којем се тежи на крају ритуалног процеса. Управо зато лиминалност означава стање „на прагу”/“in-betweenness” које карактерише разарање пређашњих и „не-још” устројавање структура којима се тежи кроз „ритуал преласка” (*rite de passage*). У складу с тим, за лиминалну фазу обреда карактеристично је одсуство доминатних обележја свакодневице, односно привремено суспендовање свих норми и обзира који обликују свакодневни живот изван ритуалног контекста. У лиминалној фази, сви облици пређашњих социјално устројених хијерархија подлежу темељној разградњи, односно поступку преиспитивања и релативизације њиховог важења, чиме се ствара простор за изграђивање новог система. Иако је појам настао у домену антрополошких истраживања (Арнолд ван Генеп и Виктор Тарнер), он данас има широку примену у различитим

раскалашно и развратно, путено и егоистично, односно чију динамику темељно одређује фантазија иживљавања потиснутих страсти и жеља изван свих граница обзира. Приказујући ратни простор као простор масовне деструкције, простор прљавштине, болести и умирања лишеног сваке узвишености, у који се улази зарад испуњења интимно-егоистичних тежњи и бекства од учмале свакодневице и обесмишљене егзистенције, а у којем се друштвено неприхватљиво деловање маскира испразном ратном реториком или системом круте војничке хијерархије, млади интелектуалци који су у рату доживели епифанијско искуство разарања свих илузија предратног друштва, разобличавају у својим делима традиционалне митове патријархалне културе.<sup>6</sup> Преносећи у својим делима *другачије* искуство ратног простора, они изражавају протест против традиционалне естетике и културних образаца који у контексту романтичарско-епске традиције, односно патријархалне херојске митологије, теже глорификацији рата и његових исхода.

Инсистирајући у свом протесту на аутентичној експресији непосредног искуства ратног простора, односно следећи авангардно начело укидања естетске дистанце између уметности и стварности, ови аутори отварају простор за изучавање истинске динамике рата као форме лиминалног поретка. У том смислу, од значаја је запажање Богуслава Зјелинског који у наративизацији доживљаја Првог светског рата уочава модел натуралистичко-експресионистичке традиције, што, по његовом мишљењу, представља „значајну дискурзивну трансформацију традиционалне романтичарско-епске стилистике” (Зјелински 1999:23–36).<sup>7</sup> Наглашавајући свепри-

---

областима хуманистичких наука, означавајући трансформативно стање у којем се деконструишу све претходно устројене структуре и трага за могућностима нових конструкција. (О овоме детаљније у: International Political Anthropology Vol. 2 (2009) No.1 (<http://www.international.politicalanthropology.org/index.php/jipa-2009/issue-1>) - темат посвећен појму лиминалности у домену хуманистичких наука); <http://en.wikipedia.org/wiki/Liminality>)

<sup>6</sup> Највећи број аутора уврштених у аналитички корпус америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату рођен је у последњој деценији 19. века.

<sup>7</sup> Говорећи о романтичарско-епској традицији, Зјелински има у виду (псеудо)историјске романе 19. века, у којима се историјска слика рата трансформише у контексту косовског мита. У њима се, наглашава аутор, „примећује велики утицај јуначког епа на књижевну слику рата”.

„Из традиције народне поезије писци су преузимали тип креације јунака заснован на придавању јунацима бајковито-легендарних особина, на хиперболизацији индивидуалног и групног јунаштва, вери у победу добра и истине. косовска оријентација друштвене свести

сутну тензију између ослобођене бестијалности људске егзистенције и покушаја да се дата егзистенција врати у напуштене антрополошке и хуманистичке цивилизацијске оквира, натуралистичко-експресионистичка стилистика недвосмислено реинтерпретира еротску дијалектику коначног и бесконачног, ограничења тела и фантазије апсолутног уживања, пружајући, на тај начин, специфичну аналитичку могућност за испитивање кључних карактеристика еротичког дискурса у домену ратне прозе. Отклон према традиционалној форми имагинације ратног простора огледа се и у чињеници да је у центру пажње лик мушкарца-ратника, али не као епског хероја или хришћанског витеза-крсташа, већ као младог интелектуалца, занатлије, трговца, авантуристе, беспосличара или сељака, човека садашњости, почетка двадесетог века, који се представља са свим својим страстима, дилемама и илузијама, и који је неминовно одређен друштвеним дискурсима и културним стереотипима, што га неминовно чини бићем дисконтинуитета.<sup>8</sup>

Дакле, разлог због којег феномен еротизма испитујемо у контексту наративизације непосредног искуства рата, лежи у чињеници да као суштински феномен људског бића, еротизам одређује његову егзистенцију у свим аспектима. Посебно не сме бити занемарен његов однос према смрти, који према Фројду и Батају, представља основу егзистенцијалне дијалектике човека. Наиме, пошто је еротизам одређен трансгресијом као својом суштинском карактеристиком, због чега га Батај види као сталну тензију између дисконтинуитета и континуитета, односно коначности и бесконачности, рат као специфични домен лиминалности креира илузију коначног разрешења суштинске егзистенцијалне тензије у достизању апсолутног задовољства коју диктира фантазија мистичног континуитета као парадоксални дијалектички ентитет дисконтинуираног бића.

Управо зато такозвана „проза протеста“, односно модернистичко-авангардна проза америчких и српских писаца између два рата који на различите начине у својим делима реализују начело превредовања традиционалних образаца у имагинацији Првог светског рата, представља адекватан материјал за испитивање

---

означава да о преткосовским и покосовским биткама писци ,приповедају' косовским језиком митологизације, васкрсавају епско време ,величине' и ,почетака'". (Зјелински 1999:26)

<sup>8</sup> Говорећи о роману *Дневник о Чарнојевићу*, Милоша Црњанског, Предраг Петровић у Рајићу види типичног модернистичког јунака – усамљени, децентрирани субјект заглаван у дубине властите интима – који је „изведен из орахове љуске на свеисторијску позорницу и приморан је да свој идентитет промишља спрам епохалног слома свих вредности“. (Петровић 2014:54)

еротизма. Отварајући простор за наративизацију дотада непризнатих, скрајнутих или табуизираних елемената културне, језичке или друштвене стварности, ови текстови пружају могућност за испитивање специфичне динамике бића у лиминалном простору рата који је инхерентно одређен интимном фантазијом разарања темељних друштвених забрана. То значи да се рат изван традиционално задатих морално-естетских образаца у уметности, а у циљу аутентичне транспозиције искуства рата, појављује у имагинацији ових аутора и као простор апсолутног ослобађања бића од свих стега учмале и испразне мирнодопске свакодневице и најскривенијих жеља и страсти које иначе остају дубоко скривене и негиране.

## **0.2. Историја питања: Еротизам и сексуалност у контексту истраживања међуратне прозе о Првом светском рату**

За Алфреда Кејзина и Драгишу Витошевића, америчка, односно српска модерна књижевност, рођене су у протесту (Kazin 1942; Витошевић 1972). У америчком културном контексту то је отпор писаца млађе генерације на почетку 20. века према стерилној викторијанској „култури отмености” и њеном утицају на формирање поетичко-естетичких канона у уметности, а у српском, скоро идентично, супротстављање „младих” нормативном естетицизму и уметности као форми моралне акције. Први светски рат, за обе културе, представља преломни тренутак, врхунац кризе која започиње крајем 19. века и која се у послератној књижевности манифестује коначним раскидом са роматичарско-епским канонима, са праксом глорификације институција поретка, патетичним и парадно-свечаним виђењем рата, естетицизмом и морализмом грађанске културе.

Описујући суштину модерности, Кејзин се позива на Метјуа Арнолда за којег „буђење модерног духа представља освешћивање у ригидном систему институција, установљених чињеница и прописаних догми, уврежених мишљења, обичаја и правила која долазе из времена не-модерног”, односно почивају на миту о епској прошлости, идеологији патријархалног морала и њеној аутентичној утемељености. Насупрот томе, живот у таквом систему неминовно је, испод површине, оптерећен осећањем неприпадања, сумње у његову оправданост и доживљајем ограничености другачијег сензибилитета вођеног другачијим жељама, сумњама и страстима (Kazin 1942:1). У том смислу, не треба да чуди што Стенли Куперман и Радован Вучковић, грозничаву предратну еуфоричност „милитантног пацифизма” међу америчком

омладином, односно целокупну футуристичко-експресионистичку митологију и митоманију предратне „нове модерне”, тумаче као противреакцију на „тадашње загушљиве услове живљења” (Cooperman 1967:6–7; Вучковић 2011:51–52).

Управо у томе се, према Драгиши Витошевићу, огледа врхунски значај Првог светског рата за формирање послератне генерације „младих гневних људи”, због чега је „велико и надалеко прослављено „изгубљено поколење””, за њега, ништа друго до пандан европским авангардним уметницима међуратног доба (Витошевић 1972:9). Рат је ту „заједнички именоватељ нашег модернизма и уметничких кретања у свету”, с обзиром на то да је „за све младе људе који су, кад је требало да ступе у живот, ступили у рат, овај, као што је познато, био пресудан, преломан историјски догађај”.

„Без обзира на то са које зараћене стране су се налазили, да ли су били у рову или позадини, они су се осетили нагло отрежњени и разочарани. Победа једне стране није ту ништа изменила: поменута вера у Европу, разумност, науку и човека – била је уздрмана или уништена.” (Витошевић 1972:9)

Сличну тезу проналазимо у оквиру уводних разматрања Мила Ломпара у студији *Модерна времена у прози Драгише Васића*, којима се наглашава пресудна улога Првог светског рата за коначно и недвосмислено формирање „поетичко-епохалног хоризонта модернитета у српској послератној прози” (Ломпар 1996:8). Насупрот „акцидентијалним моментима модерног духа” који се, према аутору, у српској књижевности јављају већ половином 19. века, тек после рата може се говорити о артикулацији истинског нихилистичког искуства као аутентичног искуства модерности одређеног *свеисторијским превратом* традиционално признатих вредности и истина.

„Свеисторијски преврат означио је, међутим, у послератној српској литератури епохалну свест о нихилизму као нечему што одређује искуство модернитета не само као искуство нестанка трансценденције, већ и као искуство њених епохалних – естетичких, социјално-критичких, хуманистичких, религијских, техничких – супстанција које попримају смисао апсолута.” (Ломпар 1996:10)

Према мишљењу Јована Деретића, Први светски рат има пресудан књижевно-историјски значај за развој српске књижевности, јер иницира епохалну промену која подразумева напуштање „реалистичке и просветитељске традиције наше литературе XIX века” и озбиљан критички отклон према вредностима „националне литературе коју су очи рата кодификовали ауторитети српске књижевне мисли

Јован Скерлић и Богдан Поповић” (Деретић 2002:1059). Поетички дисконтинуитет који је означио Први светски рат, допринео је, с друге стране, суштинском заокрету ка интеграцији српске међуратне књижевности у шире интернационалне токове.<sup>9</sup>

Све то, наглашава Стојан Ђорђевић, допринело је да „послератном *обновом* књижевног стварања српска књижевност, заправо, уђе у стање највећег еволутивног динамизма, несвакидашње програмске и поетичке разноврсности и бујности, што доноси и вредносно померање и преиспитивање, односно оспоравање једне и успостављање нове хијерархије књижевних вредности” (Ђорђевић 2010:155).

У уводу текста који представља аналитички преглед критичке рецепције америчке међуратне прозе о Првом светском рату, Џоу Вен и Лиу Пинг, слично Витошевићу и Ломпару, наглашавају парадигматску вредност рата за формирање специфичног поетичко-естетичког комплекса у делима послератне генерације америчких писаца. Они инсистирају на чињеници да је за америчког војника Први светски рат значио и коначан слом свих илузија, културних образаца предратне цивилизације, вере у поредак, друштвене конвенције и моралне норме, који су до тада бескомпромисно управљали његовим деловањем и одређивали његов поглед на свет. Млади амерички интелектуалци који у рат одлазе опијени еуфоричним духом прогресивизма и заводљивом крсташком митологијом, после рата схватају да је немогућ повратак старим вредностима, јер су многи од њих у рату били непосредни сведоци њихове неотпорности, неутемељености и разарања. Управо зато, наглашавају аутори, у њиховим се делима отвара простор за увођење скрајнутих или табуизираних елемената језичке, друштвене и културне стварности. Наводећи став Френсиса Хекета (F. Hackett) који у Хемингвејевом делу препознаје тежњу, инспирисану аутентичним искуством ратног простора, да се „зарони у дубину бића како би се спознао његов исконски примитивни витализам”, Џоу Вен и

---

<sup>9</sup> „Наша књижевност обнавља се у интернационалној духовној клими антиратног расположења, дефетизма и опште кризе традиционалних вредности грађанског друштва. У њој се збивају исти процеси као и у другим литературама, па и у онима од којих је она традиционално зависила. Тај моменат није само обележје првих послератних година него и читавог међуратног раздобља. Сви основни покрети и струјања имали су интернационално обележје, сви су се развијали у тесној повезаности с књижевним збивањима у Европи и другим земљама света. Они се нису јављали само као одјек покрета који су зачети у великим страним културама, него као израз истих или сличних прилика и расположења.” (Деретић 2002:1059)

Лиу Пинг сматрају да је таква теза уметничка истина читаве Хемингвеје генерације (Zhou & Liu 2011:117–120).

Сличан став, чини се, заступа и Драгиша Витошевић, говорећи о случају Милоша Црњанског. Он, наиме, у његовој поезици модернистичке побуне препознаје снажну жељу читаве генерације да се „сладострасно обрачуна са некадашњим сними и заблудама, да њихову лаку златасту паучину раздере до краја”. Као рефлекс такве жеље која пружа „сладострасно уживање у светогрђу и скрнављењу”, „заструјао је снажан ветар промене”. Витошевић наглашава да је специфичан „грч младенства” означио отклон од позитивизма Тена и Гијоа, и показао интересовање „за Бергсона и његову интуицију, за ирационално и *elan vital*; уместо обожавања Реда, долази – слављење Нереди; уместо Вечне Лепоте – лирски каприси”. Подвлачећи несумњиве трагове младалачког активизма и витализма у основи њихове побуне и тежње ка естетском превредновању света, аутор истиче да су ти млади људи, враћајући се из рата, „ипак били пуни наде, ако ни у шта а оно у уметност, нову уметност, у стварање, неопходне преображаје, преврат; у своју младост”. У складу с тим, враћа се и поверење у чула, па се „из ,куле од слоноваче’ украшене древним племићким сликама силази међу кочијаше и рибаре, графичке раднике, блуднице, гоље и рите; отаџбина до јуче гледана као светиња, у новим, младим очима постаје занемарљива; кафана и чаша, на злу гласу код предратне ,елите’, поново долазе до неких својих права, па чак и до заносних похвала” (Витошевић 1972:20–41).

Управо у том простору који, како у америчкој, тако и у српској књижевности, представља лиминални простор између једног света који се урушио и чије су доминантне вредности показале општу неотпорност у „таквој светској катастрофи каква је била Први светски рат”, и „тек зачете глади младе генерације за новим митовима и новим облицима вредности” (Вучковић 2011:5), отворила се могућност за естетизацију дотада табуизираних елемената „изванестетске” стварности. У свету у којем старе норме више нису биле обавезујуће, а традиционална уметност крајње несразмерна новом духу, уметници који су видели смрт старе Европе, њеног поретка и њених вредности, и који су „међу лешинама, под отровим гасовима осетили и те како ,хипермодерне’ сензације” (Црњански 1993:290), бескомпромисно трагају за новим изразом и новим облицима уметности. Тако дотада крајње редуковани, идеолошки упрошћавани или естетички банализовани елементи човекове егзистенције који се тичу тела, сексуалности, еротског идентитета и жеље,

постају равноправни аспекти интегралистичког захвата у тему рата и описивања његове динамике.

У једној од најзначајнијих студија о америчком роману о Првом светском рату, Стенли Куперман наглашава значајну улогу сексуалности и еротизма у разумевању специфичног односа аутора такозване „прозе протеста” према рату и времену које се тиче предратне еуфорије и постратне револуције. Освртом на веома агресивну сексуално мотивисану ратну пропаганду, Куперман разоткрива инхерентну фасцинираност ратом у америчком друштву с почетка 20. века, која почива на условима угрожене фикције мушкости, материјалне презасићености, моралне ограничености и духовне скучености.<sup>10</sup>

“Propaganda – the rhetoric of [sexual] atrocities, of religious cause, of race hate, and of glory-through-battle – was only a single factor in the bold journey which was to stall and turn back in mud and blood. Propaganda was a stimulant, but young men at the time of World War I were often looking for a stimulant and were bored for lack of it. Their idealism was real enough, whether or not provoked by opinion campaigns; but the idealism of war was embraced all the more enthusiastically because it sanctioned a release from a world increasingly set and materialistic.” (Cooperman 1967:44–45)

Имајући у виду темељну кризу „америчке беле мушкости” која почетком двадесетог века пролази кроз турбулентан процес дезинтеграције доминантног културног модела „викторијанске човечности” и тежње ка афирмацији примитивног витализма у контексту „аутентичне мушке енергије”,<sup>11</sup> Куперман сматра да проблеми психолошке кастрације ратника и фаличке фантазије у имагинацији рата заслужују посебну пажњу у испитивању романа постратног протеста (Cooperman 1967:57–125). Управо зато, аутор у свом разматрању посебно поглавље посвећује роману *One of Ours* Виле Катер. И поред значајних недостатака и сентименталистичке наивности „женског писма о рату” коме је искуство ратног простора било доступно само посредно, овај јединствени роман, односно његов први део, према мишљењу аутора, представља изванредну студију еротичке мотивације рата (Cooperman 1967:129–136).

---

<sup>10</sup> Основу датог пропагандног модела чинила је фантазија о разузданој сексуалној енергији непријатеља („тевтонске звери”), који масовним силовањима и бесрамним злочинима мора изазвати гнев праведних и часних ратника. (Cooperman 1967:3–56)

<sup>11</sup> О томе ће се у овој студији детаљније говорити у одељку „Еротизам и рат: угрожена фикција мушкости и фантазија континуитета”.



У покушају да што темељније опише противречни феномен „агресивног/милитантног пацифизма”, који препознаје као суштинску одлику америчког националног идентитета, односно да разоткрије механизам националне хистерије мотивисан пропагандним конструктом развратних сексуалних злочина, Куперман наглашава строго табуизирање сексуалности у америчком предратном друштву, као и специфичне одлике ратног и сексуалног искуства као ритуалних, а не вербалних чињеница. Тако се та „херојска авантура” (“bold journey”), која је на површини била одређена „бескомпромисном етиком праведног рата” усмереног против мрачних сила хаоса и деструкције, са циљем „да се свет учини безбедним за демократију” и „да се овим ратом заврше сви будући ратови”, имплицитно проблематизује и као перверзни чин задовољавања интимних страсти и потиснутих жеља.<sup>12</sup>

“As a breaking-factor in World War I literature, sex experience – like combat and military experience – must be seen in terms of initial expectation. [...] Young people, however, authentically stirred by the ideals of the Great Crusade, were also aware of its opportunities and looked forward to a breaking-away that could not otherwise be achieved except with the harshest social penalties. Combined with the basic assent to what Mr. May<sup>13</sup> calls ‘sacred’ nineteenth-century moral imperatives, in other words, there was the expectation of some release, from the imperatives themselves.” (Cooperman 1967:114–115)

У складу с тим, у жељи да се разоткрије реалност ратног простора насупрот његовој идеалистичко-сентименталистичкој имагинацији у контексту прогресивистичке и религиозне пропаганде, млади аутори „прозе протеста” уводе у језгро наративног доживљаја традиционално скрајнуте и естетски неприхватљиве елементе ратног простора. Приказујући раскалашно понашање војника, њихове разуздане жеље и успалене страсти далеко изван граница конзервативних моралних норми, ови аутори разарају за то време доминантан културни мит о америчким војницима-крсташима који наоружани хришћанском врлином и крајње невиним

---

<sup>12</sup> “Young men in offices, factories, or salesrooms, were bored despite the better wages, were bored of better wages, were bored because there seemed no way in the slow roll of solidifying citizenship to prove themselves while still young. When the war did arrive it was seized as the very breath of glory, as the Big Chance, by the young aesthete, humanist, and commercial men alike.” (Cooperman 1967:7)

<sup>13</sup> У питању је веома утицајна студија Хенрија Меја *The End of American Innocence: A study of the first years of our own time 1912 – 1917*, у којој аутор доказује темељну кризу традиционалних вредности и наслеђених културних парадигми у америчкој култури и књижевности у првим деценијама 20. века.

жељама одлазе у романтични поход како би „силовану Европу спасили из канџи *тевтонске звери*, а свет учинили безбедним за демократију”.

У истом кључу, тврди Куперман, треба читати и паралишуће страхоте технолошког масакра који разара мушкост ратника, у потпуности га одвајајући од чина као његовог традиционалног услова. На фронтима широм Европе умире се пузећи или лежећи у рововском блату међу пацовима и лешевима, далеко од праве акције у болничким креветима од последица гротескних рана и отровних гасова, умире се од глади, болести или досаде. На тај начин, најсуровије се разобличава перфидна ратна пропаганда, али и наивна романтична фантазија америчког друштва о рату као простору витешке акције и епског хероизма.

Ипак, такав поступак натуралистичког сликања фронта као простора гротескне смрти и понижене мушкости, добија, с друге стране, противтежу у сликама раскалашног војничког живота у позадини. Говорећи о Хемингвејевом роману *A Farewell to Arms*, у одељку карактеристичног наслова “Death and Cojones” („Смрт и муда”), Куперман наглашава да мотиви психолошке кастрације у форми суочавања са бесмислом обезличене масовне деструкције на фронту мотивишу потребу да се угрожена мушкост и изгубљена контрола поврате „у кревету” (Cooperman 1967:185). Иако апсолутног испуњења нема ни на другој страни, јер и „у кревету” ратник тражи управо оно немогуће, за чим трага и у простору рата, он ипак у контексту дате динамике недвосмислено признаје оправданост жучних полемика у вези са терминологијом такозване „Школе очаја” (“School of Despair”) у ратној књижевности. Закључујући своју студију, Куперман ће нагласити да појмови „пораз”, „очај”, „негација”, „дефетизам”, „изгубљеност” и „разорене илузије”, којима се најчешће одређује искуство ратног простора у делима писаца „изгубљене генерације”, представљају пре „камен спотицања” него „темељ” критичке рецепције (Cooperman 1967:196).

Уочавајући дату противречност, на сличан начин ће о овој књижевности и њеним главним представницима говорити и Џон Олдриџ у студији *After the Lost Generation*, у којој се дело америчких писаца међуратне прозе протеста разматра у компаративно-критичком контексту на супрот писцима после Другог светског рата. Говорећи о Хемингвеју и његовом култном роману *A Farewell to Arms*, Олдриџ, слично Куперману, закључује неминовни пораз мушкости која након што је дубоко разочарана у рат и идеале ратничке културе покушава да компензацију пронађе на другој страни, у жени. Након смрти Кетрин Беркли (Catherine Barkley), наглашава

се апсолутни пораз Фредерика Хенрија (Frederic Henry) који на крају романа остаје одређен сазнањем да је остао ускраћен за обећано испуњење за које је веровао да ће га пронаћи у љубави, изван ратног простора, разочарења и разорених илузија (Aldridge 1985:10). Ипак, да Хемингвејево дело никако не заговара идеју коначног, тоталног пораза мушкости у суочавању са смрћу, односно силама далеко моћнијим чије је деловање изван човекових могућности, сведочи аутобиографско запажање Џона Олдрица, у истој студији, о скоро митском статусу Ернеста Хемингвеја међу послератним генерацијама, које у њему виде узор аутентичне америчке мушкости.

“For members of my generation, the young men born between 1918, roughly, and 1924, there was a special charm about Hemingway. By the time most of us were old enough to read him he had become a legendary figure, a kind of twentieth-century Lord Byron; and like Byron, he had learned to play himself, his own best hero, with superb conviction. He was Hemingway of the rugged outdoor grin and the hairy chest posing beside a marlin he had just landed or a lion he had just shot; he was Tarzan Hemingway, crouching in the African bush with elephant gun at ready, Bwana Hemingway commanding his native bearers in terse Swahili; he was War Correspondent Hemingway writing a play in the Hotel Florida in Madrid while thirsty fascist shells crashed to the roof; later on he was Task Force Hemingway swathed in ammunition belts and defending his post singlehanded against fierce German attacks.

But even without the legend he created around himself, the chest-beating, wisecracking pose that was later to seem so incredibly absurd, his impact upon us was tremendous. The feeling he gave us was one of immense expansiveness and freedom and, at the same time, of absolute stability and control. We could put out whole faith in him and he would not fail us. We could follow him, ape his manner, his cold detachment, through all the doubts and fears of adolescence and come out pure and untouched. The words he put down seemed to us to have been carved from the living stone of life. They were absolutely, nakedly, true because the man behind them had reduced himself to the bare tissue of his soul to write them and because he was a dedicated man.” (Aldridge 1985:23–24)

Такође, насупрот горком искуству пораза у романима *One Man Initiation – 1917* и *Three Soldiers*, Олдриц запажа снажан активистички дух Дос Пасосове прозе, али и крајње противречни витализам јунака који под теретом пораза редовно проналазе снаге за још једну побуну и још један, макар и последњи, пркос (Aldridge 1985:66–67). У том смислу, писци као што су Хемингвеј, Дос Пасос и Камингс, сматра Олдриц, представљају искуство читаве генерације која је сурово отргнута од

традиције, детињских прича и темељних вредности „старе” Америке, а након повратка из рата суочила се са остацима те још увек довољно моћне „старе културе” која им се на сваки начин супротстављала, негирајући чињеницу своје посусталости и непродуктивности у контексту новог времена.

Једино што су тада знали било је да насупротив рушевинама старог света, разореним илузијама и свргнутим митовима изграде свој свет, приповедајући о једином животу који су познавали и јединој истини у коју су веровали. То што су насиље, сексуалност, раскалашне пијанке и рат, суштински аспекти тог новог света, последица је управо чињенице да су између рушевина старог и неког новог будућег, они били сигурни једино у овај, свет Капорета и западног фронта, свет смрти и бордела, суровог разарања и бесмисленог деловања, који бескомпромисно захтева нови израз, нове вредности и уметност која одговара таквом сензибилитету.

“For writers like Hemingway, Dos Passos, and Cummings, the experience of their generation – the bitterness, the monumental disbelief which the war had taught – was the only tradition. They had been uprooted from the world of their childhood with its unwavering ideals and trusts and plunged into the world of Caporetto, Western front, the ‘enormous room’ of the war. [...] If they understood only the immediate present and past, if they worshiped only the gods of sex, liquor, violence, and art, it was because they had known nothing else. Life for them would forever after be perceived and lived within the frame of the war and the emotions of war.” (Aldridge 1985:14)

У скаду с тим, значајно је запажање Малколма Каулија да „књижевни календар” модерне америчке књижевности почиње 1910. године. Веома значајна чињеница тог почетка, између осталог је и тријумфални улазак фројдизма међу америчку интелигенцију која припада новом књижевном покрету – побуни против конвенција „традиције отмености” и стерилног естетизма који уметност радикално одваја од свега профаног, свакодневног и реалног. Појава веома утицајног књижевног концепта „телесног мистицизма” (“carnal mysticism”), око 1916, у оквиру којег се на основама фројдовске теорије афирмишу појмови слободне љубави, примитивизма и плоти у свим њеним манифестацијама, као и разорно искуство разочарења у простору рата, омогућили су, сматра Каули, да припадници најмлађе генерације америчких писаца после 1920. створе јединствену књижевну поетику која ће означити коначни раскид са естетичким нормативизмом и конзервативним морализмом у америчкој књижевности и култури 20. века (Cowley 1967:167–172).

“They had found, moreover, that the older conventions had lost their power and that young men of the 1920’s could do just about what they pleased, as long as they have money to pay for it. They could make love without being thwarted or forced into hypocrisy by puritan restrictions [...] they could drink without being bothered by public disapproval [...] they could mingle with people of all nations without any sense of inferiority at being Americans. [...] Yet out of all this advantages, which the prewar writers had fought to achieve, they derived no sense of lasting satisfaction. Having tasted the joys of a free life having gone on the loose in Greenwich Village, got drunk in Paris cafes and visited the bullfights in Spain, they felt even more despondent than Sinclair Lewis in a prairie town or Theodore Dreiser on the banks of the Wabash – and especially after 1930 they began writing some of the most doleful novels and poems that this country has produced.” (Cowley 1967:177)

Ипак, и поред привидног пораза животног витализма у делима ових писаца који је последица искуства рата као простора лиминалног поретка, аутор дату студију закључује региструјући, слично Куперману и Олдрицу, неразориви активизам и енергију промене која неминовно одређује њихово стваралаштво. Траг који њихова дела остављају у америчком културном контексту и утицај који имају на касније генерације писаца, као и на културно-књижевну климу уопште, у потпуној су супротности, верује Каули, са њиховим доминантним осећањима и вредностима њихових уметничких светова, у којима се приповедају лични порази и обесмишљено трагање за утемељењем у простору свакодневног живота (Cowley 1967:182).

Последње деценије 20. и почетак 21. века доносе значајан заокрет у третману најзначајнијих дела америчке међуратне прозе о Првом светском рату, структурирајући нову парадигму која много темељније разоткрива дате противречности. Аутори који несумњиво припадају или своје тезе темеље на наслеђу четвртог раздобља америчке критике ратне прозе о Првом светском рату,<sup>14</sup> озбиљно доводе у питање традиционално уврежено мишљење да суштинска мотивација за наративну транспозицију искуства Првог светског рата у америчкој међуратној књижевности почива на монструозности ратног простора и разорном ефекту *дезулзуионизације*. Неке од најзначајнијих, које су на специфичан начин инспирисале структурирање аналитичког концепта реализованог у овој дисертацији, свакако су студије Кита

---

<sup>14</sup> Према Џоу Вен и Лиу Пинг, четврто раздобље америчке критике ратне прозе о Првом светском рату одликује се специфичним истраживањима у домену савремених лингвистичких, културолошких и родних теорија. (Zhou & Liu 2011:125–126)

Гандала, *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*, Карстена Пајпа, *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I* (и рад “Modern Understanding: Gender and Race Politics in American World War I Writings”), као и књижевно-историјска студија Мајкла Адамса, *The Great Adventure: Male Desire and the Coming of World War I*.

У студији посвећеној најзначајнијим представницима америчке „изгубљене генерације”, Кит Гандал се одмах у уводу одлучно ограђује од традиционалних критичарских „митова” везаних за дефетизам и разорене илузије у делима Хемингвеја, Фокнера и Фицџералда. Дефинишући циљеве своје истраживачке методологије, он наглашава суштинску важност тема сексуалности, мушке ратничке фикције и меритократије у америчкој војној хијерархији, за разумевање ауторских ставова према рату. Насупрот традиционалном ставу, Гандал истиче да за тумачење ратне прозе ова три аутора, нису од пресудног значаја искуства разорног технолошког масакра, бесмислене кланице и разарања епске митологије рата, већ управо чињеница њихове маргиналне улоге у читавом том контексту.

“In fact, in a departure from the common understanding, this book will show that the ‘quintessential’ male American modernist novelists were motivated, in their celebrated postwar literary works, not so much, as the usual story goes, by their experiences of the horrors of World War I but rather by their inability in fact to have those experiences. The famous sense of woundedness, diminishment, and loss in these works, the sense of mourning for fallen worlds [...] stems, not principally from the disillusionment or the alienation from traditional values brought on by the crisis of the Great War or the failure of civilization it represented [...] but instead from personal rejection by the U.S. Army. Fitzgerald, Hemingway, and Faulkner were all, for different reasons, deemed unsuitable as candidates for full military service or command, and the result was that they felt themselves ‘emasculated’: again, not because of their encounters with trench warfare in a mechanized army or their consciousness of mass slaughter, but because either they got nowhere near the trenches or because they got to them in ‘trivial,’ noncombat roles.” (Gandal 2008:5)

Слично Гандалу, Карстен Пајп у наведеној студији сматра да ратну прозу најзначајнијих представника америчке постратне генерације писаца недвосмислено треба посматрати у светлу значајних друштвених промена, социјалних тензија и нарушених родних митова, који су у послератном америчком друштву претили да озбиљно поремете структуру друштвених односа. Позивајући се на тезу Фредрика Џејмсона да књижевно приповедање никада није чисто уметничка рефлексивна

историјске реалности, већ мора бити посматрана као „социјални симболички чин”, односно форма друштвеног ангажмана (Džejmson 1984), Пајп верује да и „реторика протеста” несумњиво има за циљ „редефинисање, реafirмацију и обнављање идентитета одређене друштвене групе” (Piep 2009:XI). С обзиром на то да у ратним романима Ернеста Хемингвеја и Џона Дос Пасоса доминира перспектива „белог мушкарца средње класе” (“white male middle-class perspective”), Карстен Пајп закључује да теме сексуалности и еротизма, поред неких других тема, морају бити разумеване у контексту новонасталих друштвених прилика и трансформисаних социјалних односа.

“Thus, in shifting the focus from artistic responses to modern warfare ‘over there’ to literary interventions in the political battles ‘over here’, I am departing from most previous studies by starting from the assumption that American World War I novels were actively engaged in the class, gender, and race conflicts that threatened to explode the nation’s social fabric.

For as historian David M. Kennedy reminds us, ‘Americans went to war in 1917 not only against Germans in the fields of France but against each other at home. They entered on a deadly serious contest to determine the consequences of the crisis for the character of American economic, social, and political life.’ (f. 28) Based upon these suppositions, I contend that literary representations of the Great War are shaped less by sudden and universal insights into modern society’s futility and self-destructive horror than by concerted and often conflicting efforts to fashion the realities of (class, gender, race) warfare in ways that create, stabilize, or heighten particular group identities.” (Piep 2009:9)

Значајно је такође навести и студију Мајкла Адамса у којој се проблем уочене привречности у дискурсу „прозе протеста” радикално разрешава ситуирањем у домен типично „мушког писма”. Анализирајући духовни контекст америчког друштва између два рата, Адамс наглашава депласираност широко распрострањеног уверења о недвосмислено пацифистичким тежњама и бескомпромисно антиратном ставу припадника „изгубљене генерације”. Он иронично закључује да, иако дати појам (“Lost Generation”) најчешће евоцира патетичну слику меланхоличних ветерана који презиру и осуђују рат, преносећи хуманистичку идеју свеопштег помирења будућим генерацијама, ствар је, у основи, много сложенија. Његова основна теза почива на чињеници да у послератном периоду у англо-америчкој култури није дошло до суштинске трансформације става да је рат строго родно профилисана активност која разликује праве мушкарце-ратнике од плашљивих и

млитавих цивила, аутсајдера и жена. Чак и у делима оних аутора код којих се на први поглед може тврдити да експлицитно негирају вредности ратничке културе и андроцентричног патријархалног света, аутор препознаје њихову темељну реинтерпретацију.<sup>15</sup> Посвећујући, у оквиру наведене студије, читаво поглавље карактеристичног наслова “Good-Bye to All That?” разматрају различитих форми наративне транспозиције непосредног ратног искуства у англо-америчкој књижевности између два рата, а узимајући у обзир све релевантне чиниоце датог културног контекста одређеног оштрим сукобом између традиционалиста и припадника такозване „изгубљене генерације”, Адамс закључује да и поред радикалног критички оријентисаног ракурса, ови аутори у основи не напуштају неке од суштинских вредности традиционалне културе. Њихов доживљај, иако одређен поступцима проблематизовања канона, демитологизације и десакрализације хероја и херојске етике, у основи, веома често реинтерпретира суштински традиционалистички стереотип да је рат типично мушка активност и да је учествовање у рату ствар која служи на част сваком ко се из њега вратио.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “The term Lost Generation conjures an image of sad-eyed veterans denouncing war and urging peace upon future generations. The reality is more complex. Much feeling in Britain and America remained as positive about the value of war after 1914–1918 as it had been before. Some thorough antiwar material was produced but many attitudes were essentially unchanged. The twenties saw more pro than antiwar books. Writers who, on the level, appear to condemn war wholeheartedly can be saying something more ambiguous, less pacific, when viewed from another angle. In part, the less obvious message is this: ‘Yes, it was hell, but it made men of us and you who didn’t serve should be filled with awe and envy. For there is no experience quite like battle.’ War still separates the lean Spartans from flabby civilian men and women.” (Adams 1990:113)

<sup>16</sup> “If Carrington had been less angry, he might have seen that his literary antagonists had much in common with him. Despite their critical stance, they in many ways validated traditional views, especially with regard to war as a special male experience. They show ambivalence about 1914–1918 and in some sense are basically proud of having served. This message they gifted to the future along with their more obvious caustic attitudes.

Siegfried Sassoon is a good example. His erstwhile friend Robert Graves recognized that Sassoon was divided about the war. A letter would begin by saying the war was purposeless. ‘Yet he wrote the next paragraph in his happy-warrior vein, saying that his men were the best he’d ever served with.’ Graves felt that ‘I had never been such a fire-eater as he,’ for Sassoon killed with relish. But he was also more outspoken against the war. The ambivalence can be seen in Sassoon’s memoirs of his war service. After he publicly denounced the war, he was placed under psychiatric care. To escape this, he returned to the front. Once there, he slipped into being the happy warrior. ‘I was lapsing into my rather fackless 1916 self,’ he



У контексту српске критичке мисли о међуратној прози о Првом светском рату, може се пратити скоро идентична трансформација ставова према самом дискурсу, као и према специфичној функционалности тема еротизма и сексуалности у њему. На пример, у студији *Српска авангардна проза* Радован Вучковић наглашава да „две теме (ерос и рат) доминирају у укупној српској прози двадесетих година и с те стране оне је највише приближавају експресионизму и онда кад је писана изван поетичких оквира тога покрета” (Вучковић 2000:36). У његовом тумачењу ерос и рат уско су повезани, описујући „разорну сатанску силу која дезинтегрише телесне и душевне моћи човека, свдећи га на ниво животињства”, односно одређујући рат као „пакао у коме се разара људска супстанца и нестају гомиле и појединци” (Вучковић 2000:36).

Изгледа да се, према Вучковићу, рат као сила „која ослобађа супрегнуту чулну енергију која се празни у грозоморним сценама на граници патолошких ексцеса”, у делима српских авангардиста ипак подређује моралној процени имплицитно заснованој на принципима традиционалног дуализма душе и тела, интелектуалног и телесног. У том кључу, Вучковић ће говорити о еротизму код Црњанског и Кракова, наглашавајући да се у њиховим делима паралелно приказују „разарање човековог физичког бића [на фронту] и деструкција моралних норми у еротским оргијама” (Вучковић 2000:56). Претпоставка овакве позиције авангардног аутора као (мало)грађанског моралисте чини се помало проблематичном, имајући у виду да сам аутор на почетку своје друге студије *Поетика српске авангарде* наглашава да суштина послератне авангарде почива на свеопштем превредновању „старог света који се срушио” заједно са својим митовима, моралом и системом вредности (Вучковић 2011:5).<sup>17</sup>

---

confessed. 'It was, in fact, what I called playing my natural game.' He recalled after one attack, 'It had been great fun, I felt.' ” (Adams 1990:127)

<sup>17</sup> У прилог томе, може бити илустративан став Миодрага Михајловића Световског, који инсистира на Краковљевој типично модернистичкој, „аеропланској” перспективи, датој „у ритму музике тими, *pas saccades*, у модернистичком кораку и поретку, пуном грча, похотљивости и презира старих норми, морала и религија очева наших”.

„Краков је доиста доказао да живи у гордој 1922. години, која тражи своје сопствене изразе, за осећања и чудна преживљавања душе. Данашњи човек није више Аделар, који стидљиво воли Хелоизу, нити један стари чистунац који црвени над првом књигом Раблеа и одмах трчи

Значајно је нагласити да у већ наведеној студији о поетици српске авангарде Вучковић утврђује суштински континуитет послератне авангардне књижевности са поетичко-естетичким токовима предратне „нове модерне”, у оквиру које се инсистира на синтетичком и интегралистичком схватању уметности у циљу обједињавања на филозофском и теоријско-естетичком плану две тада доминантне филозофско-литерарне струје: виталистичке и активистичке (Вучковић 2011:82). Такође, говорећи о теми оргија и колективних баханалија у прози Растка Петровића, Вучковић, насупрот Црњанском и Кракову, наглашава да се у датом контексту несумњиво „слави распусна чулна љубав као израз снажног примитивног човека” (Вучковић 2000:52).

Сличан став који подразумева негативно вредновање еротизма у циљу истицања хуманистичке критике рата, проналазимо и у већ навођеном тексту Богуслава Зјелинског. Наиме, позивајући се на ставове Марије Јанион, Зјелински тврди да натуралистичко-експресионистичка стилистика „експонира ефекат алијенације рата”, представљајући га у контексту осећања немира, страха, ужаса - „осећаја и уверења да се рат не може припитомити, да представља стање монструозног кошмара, који нико и ништа са човекове тачке гледишта не може да оправда и аргументује” (Зјелински 1999:31). У складу с тим, насупрот романтичарско-епској традицији у којој рат „омогућава човеку да заблиста у светлу најбољих људских особина”, натуралистичко-експресионистички концепт „представља рат као нешто непријатељско човеку и његовој природи: рат као инферно (пакао), препун страве, страха и смрти, апсурдно искуство човечанства”, због чега се „експресионистичка стилистика у опису рата окреће ‚бестијалности’ људске егзистенције” (Зјелински 1999:34). У том смислу није тешко приметити суштинску противречност у ставовима Богуслава Зјелинског, с обзиром на то да доминантна тема „озверавања људскости”, односно „бестијалности” људске егзистенције која се препознаје као тематско и проблемско језгро експресионистичке стилистике, с друге стране, озбиљно доводи у питање тезу да се у натуралистичко-експресионистичком приступу „рат представља као нешто непријатељско човеку и његовој природи”.

Нешто другачије виђење „мотива љубави” заступа Мирољуб Јоковић у студији *Имагинација историје: проблем историјске и књижевноестетске дистанце у*

---

у библиотеку да потражи *Sumi* од побожног Св. Томе Аквинског, већ је безобзирно еротичан, као сатир.” (Световски 1991:148)

*српском роману о Првом светском рату - европски контекст.* Наиме, иако код неких аутора препознаје еротско као најдоследнију осуду рата, Јоковић ипак првенствено инсистира на његовој поетичкој функционалности у контексту авангардног поступка естетског превредновања света и тежње ка укидању дистанце између непосредне искуствене датости и њене уметничке транспозиције. Закључујући поглавље о најзначајнијим делима српске међуратне прозе о Првом светском рату, аутор наглашава да „сви романи о којима је овде реч имају једну занимљиву одлику” која упућује на специфичан ауторски однос према рату, што, у ствари, подразумева чињеницу да „ниједан од писаца који су на различите начине учествовали у рату, или у зони фронта, или у зони позадине, не пишу отворену антиратну књигу” (Јоковић 1994:120). С обзиром на то да „готово сви без изузетка схватају да је рат једна врста ирационалног догађаја, појава која је инхерентна људском бићу и друштвеној заједници”, Јоковић наглашава да у фокусу њиховог уметничког поступка треба видети тежњу ка разарању традиционалног романтичарско-епског канона и утемељењу нове уметничке парадигме у оквиру које се рат не осуђује, већ се приказује као „нераскидиви део људске природе и фундаментални чинилац историје и живота” (Јоковић 1994:120).

Посебно говорећи о роману *Дан шести* Растка Петровића, у којем се темељно трага за „разјашњењем тајни живота”, односно у којем се аутор „са таквом страшћу занима и упиње да продре у бит и суштину сила немерљивих” које леже у основи самог живота, Јоковић наглашава да ерос, у том смислу, никако не може бити значењски антипод рата. На сексуалне силе се у Петровићевом роману гледа „из угла апсурда и трагичног као основних параметара људског живота”, што значи да еротизам недвосмислено наглашава трагичну динамику бића „одређујући битно људско понашање у простору и времену”. Сугеришући да је биће трајно одређено жудњом за другим и трагичним сазнањем да је дистанца основни услов привлачности, Јоковић наглашава да „тема рата у овом роману служи као предтекст за много сложеније тајне живота”, а да се, обратно, функција и снага ероса налазе у основи разматрања теме рата као „глобалне визије људског живота, која ставља под знак питања идеје среће, историје и друштва” (Јоковић 1994:111).

Бавећи се проблемом лирског романа српског експресионизма, Бојан Јовић, слично Јоковићу, отвара простор за позитивно вредновање еротизма у контексту уметничких тежњи експресионистичке прозе. Како „експресионистичка уметност покушава учинити видљивим стања душе и силовита чувства која бујају из

најдубљих слојева свести”, због чега и „настаје експресионистички култ примитивног, као фазе у којој се стања душе још нису филтрирала кроз разне слојеве свести”, Јовић у наративној транспозицији искуства елементарног, екстремног и екстатичног открива основе експресионистичке поетике која недвосмислено почива на тежњи „да се допре до темеља људске душевности, или обухватније, суштине бића” (Јовић 1994:87). Иако не говори експлицитно о еротизму у лирском експресионистичком роману, узму ли се у обзир четири основне категорије помоћу којих се моделира свет експресионистичког дела, а које аутор одређује као *интензитет*, *дихотомичност*, *дисторзију* и *активизам*, можемо претпоставити позитивно вредновање еротизма. Као темељни егзистенцијални феномен одређен трансгресивном динамиком и стањем трајног осцилирања бића између мучног дисконтинуитета и мистичне фантазије разрешења у растакању дате индивидуалности, он свакако одговара конститутивним тежњама експресионистичке уметности.

Оно што је посебно значајно, јесте чињеница да већина аутора које Бојан Јовић наводи у свом покушају што непосреднијег оцртавања основних критеријума препознавања експресионистичких текстова, побуну против стварности и разобличавање поремећених релација субјекта и света никада не види у форми огољене негације, већ бескомпромисно инсистира на енергији обнављања или преображаја у складу са активистичком димензијом експресионизма.<sup>18</sup> Активизам, као „врло широко схваћена тенденција да индивидуални субјект превазиђе своју пасивност и да [бескомпромисно] делује у свету који га окружује”, указује на инхерентну повезаност и суделовање противречних енергија у естетском тоталитету књижевног дела у коме је „снажно изражена многилика тежња за променом како човека тако и средине у којој он постоји” (Јовић 1994:90).

У том смислу, посебно је значајна већ навођена студија Мила Ломпара, *Модерна времена у прози Драгише Васића*, у којој се проблем сексуалности посматра на фону „поетичко-епохалног хоризонта модернитета”, као нераскидиви аспект артикулације новог уметничког сензибилитета у српској послератној књижевности. Наиме, сексуалност разоткрива аутентично искуство двоумице (дисконтинуитета) у самом језгру *бити*, које условљава трагично деловање јунака у покушају самопревазилажења и остваривања у начелу моћи. „Недостатак моћи је

---

<sup>18</sup> У том смислу посебно су значајне тезе Џона С. Милетића, Герхарда Кнопа и Бојане Стојановић, које Јовић наводи са циљем адекватне аргументације сопствених ставова. (Јовић 1994:91–92)

недостатак сексуалности”, закључује Ломпар, дефинишући на тај начин темељну повезаност *етоса* и *ероса*, чија дијалектика недвосмислено одређује деловање *мушког начела* у роману (Ломпар 1996:42). Насупрот Вучковићу, који у артикулацији искуства еротизма и сексуалности у ратној прози види растакање аутохтоне херојске есенције ратника, за Ломпара сексуалност представља домен сурове борбе за моћ, у којој се разобличава мит о интегралној и моћној мушкости, а наглашава се разорно искуство двоумице у њеној основи.

Мушкост је, наглашава аутор, одређена двома крајностима егзистенцијалне двоумице, тако да њено деловање, у основи, представља „тумарање на обрамици антиномије између сексуалности и моралности” (Ломпар 1996:48). Свака од ових крајности нуди илузију искорачења из изворног искуства двоумице, али је коначно разрешење немогуће и неминовно резултира поразом и понижењем. Покушај остварења у домену моралности и етоса епске ратничке културе подразумева „узалудан и анахрони покушај спасавања начела свакидашњег живота у битној ситуацији”, с обзиром на то да неминовно резултира осујећењем сексуалности, која „мора бити враћена”. Препуштање жељи, с друге стране, нарушава „психолошко залеђе мушкости”, односно доводи у питање сам концепт „мушке снаге” као основне *залоге* мушкости и њене сексуалности.<sup>19</sup> Тако дијалектика двоумице представља основни делатни импулс и непогрешиво води јунака из једне крајности у другу. Она доказује његов егзистенцијални дисконтинуитет, односно указује на инхерентну несагласност *бити* и „идеала који је поникао у јунаковој неистоветности са самим собом” (Ломпар 1996:49).

У складу с тим, значајно је, такође, запажање Васе Павковића, који у тексту „*Крила Станислава Кракова*” *еротичност* посматра као изразити рефлекс мушког витализма. На тај начин се, с једне стране, наглашава најдиректнија повезаност жи-

---

<sup>19</sup> „Када Јелена каже да је одбацила Христића зато што ‚ја волим човека, ја волим јунака, ја волим... ја волим храброст и снагу.’ (I, 59), онда је реч ‚снага’ у отвореној комуникацији са психолошким залеђем мушкости: ако мушка снага јесте залога мушког поноса, онда Христић – без тог поноса, дискредитован у очима своје жене – јесте и без те снаге. То је кореспондентно са објављивањем његове кастрираности (и, доследно, не-моћи да је убије) када га она погледа главом Медузе. Откуд сазнање да је он без снаге? Јер је лишен моћи: ту мотивација Јелениног одређења надилази психолошко залеђе мушкости. Моћ самопостављеног субјекта је еквивалент ‚снаге’ као амблема мушкости: она воли ‚човека... јунака... храброст и снагу’, јер воли моћ. Недостатак моћи је недостатак сексуалности.” (Ломпар 1996:42)

вота и смрти, односно разоткрива нераскидива спона ероса и танатоса, док се с друге, рат тумачи као нека врста мистичног деловања човека којег у ратном простору обузима перверзна жеља за убијањем. На основу тога, Павковић доводи у питање сваку могућност *антиратног* одређења овог романа, инсистирајући на чињеници да Краковљев текст „одбија да буде једноставно и јефтино национално и антимилитаристички ангажован, већ уместо тога покушава да буде роман-фреска о једном трагичном историјском времену, сведочанство о трагичности људског живота и судбине у рату” (Павковић 1999:138).

Још директније ову динамику ероса и танатоса разрађује Александар Јовановић у тексту „Умирање у веселом бунилу”. У типично батајевском погледу на феноменологију субјекта у раскалашном простору рата, Јовановић у тексту посвећеном односу романеског и документарног у Краковљевој имагинацији непосредног искуства ратног простора, недвосмислено закључује да „ратна веселост јунака *Крила* није превасходно романескна творевина, већ је заснована на искуственој подлози” (Јовановић 1999:127). Наглашавајући да се у роману *Крила* успоставља суштинска веза између ова два концепта која није заснована на обеснаживању једног другим, већ напротив међусобним потврђивањем и инспирисањем, аутор закључује да је „крајњи смисао еротизма призивање смрти; и обрнуто: да је умирање својеврсно еротско сједињење са свиме што нам је било ускраћено, и највећа, вечита радост” (Јовановић 1999:130).

Узме ли се у обзир да се у хаосу ратног махнитања неминовно разграђују сви механизми и навике свакодневног живота, односно да су крајње „поремећени готово сви вредносни критеријуми и забране”, чиме се бескомпромисно инспирише „поновно оживљавање тамних и дубоких слојева човековог бића и оног најдревнијег што крије у себи” (Јовановић 1999:131), а што подразумева мистичну привлачност насиља и еротски квалитет деструкције и смрти, постаје потпуно јасно због чега Александар Јовановић, као ни Васа Павковић, не може да прихвати могућност да се *Крила* посматрају као антиратни роман. На основу тога, он у свом тексту експлицитно доводи у питање чак и само реално постојање такве одреднице изван контекста јефтине пацифистичке пропаганде (Јовановић 1999:123–124).<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> У овом контексту свакако би вредело поменути и текст Зоране Опачић „Ерос и Танатос: два вида истога” (*Алхемичар приповедања Станислав Краков*), у којем се наглашава значај еротизма за структурирање комплексне визије рата у роману *Крила*. Разматрајући еротизам у домену типично

На крају, значајно је навести и тезу Тихомира Брајовића, који у тексту „Аутсајдерска парадигма и рат”, слично Мајклу Адамсу, читав концепт српске модернистичко-авангардне ратне прозе не посматра изван традицијски повлашћеног вида аутентичног „мушког писма”. Иако експлицитно не говори о датом дискурсусу, испитујући аутсајдерску парадигму у српском роману двадесетог века, Брајовић закључује да „савремена српска књижевност не обилује оваквим и сличним примерима романескног сликања рата из другачије, ‚искошене’ и ‚изврнуте’ перспективе, што само по себи довољно говори о типу културе и њеној аксиолошкој монолитности” (Брајовић 1999:89). С обзиром на то да се, према аутору, аутентична аутсајдерска парадигма у српском роману о Првом светском рату јавља тек у другој половини 20. века, можемо закључити да Брајовић и поред недвосмисленог критичког ракурса и антиутопијских тежњи, у дискурсу српске међуратне прозе имплицитно препознаје „све оне одлике и пориве који се културноисторијски и антрополошко-психолошки приписују афирмацији тзв. *мушког начела*” (Брајовић 1999:87).

Одређујући се према датој синтези, основна идеја ове дисертације јесте да анализирајући изворне текстове, пронађе темеље и узроке уочених противречности у наративној транспозицији непосредног искуства ратног простора, али и функционалности елемената еротизма и сексуалности у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату, а с обзиром на јединствени став критике о несумњивом значају ових елемената за поетику такозване „прозе протеста”. У складу са одговарајућим тезама савремене полемологије, културолошких и родних студија, као и еротолошких истраживања, у овој се студији полази од чињенице да у рату као простору лиминалног поретка долази до разоткривања неутемељености друштвених митова и моралних норми у контексту доминантне националне идеологије, али у којем се такође разобличава и сама природа бића као ексцентриране индивидуалности. Наиме, биће одређено трагичном динамиком еротизма, трајно је разапето између мучног дисконтинитета и илузије мистичног континуи-

---

батајевског дискурса, ауторка инсистира на две доминантне функције – потврђивање живота (животног витализма) у смрти и реализација естетике шока. С једне стране, у питању је манифестација парадоксалног животног принципа који отвара пут ка смрти грчевито јој се опирући, а с друге, то је представљање несвакидашњих и сасвим специфичних еротских догађаја, у оквиру којих се, између осталог, разарају неки од темељних митова патријархалне културе. (Опачић 2007:86–92)

тата, те разрешење неминовно замишља у форми радикалног насиља, прекорачењу темељних забрана и смрти. У том смислу, тема рата постаје суштински оквир у којем се испитују много дубље истине темељних механизма егзистенцијалног деловања, а супстанција бића проблематизује као несводива динамика деструктивности и витализма. Насупрот ставовима негативног одређења еротизма у функцији хуманистичке критике рата, у овој студији се инсистира на његовој двострукој функционалности која почива на духовном контексту међуратне авангарде, а тиче се чињенице незадрживог продора уметности „у живот”. То подразумева „не само освајање новог семантичког простора, него и грчевито тражење нових функција уметности у превредновању моралном, етичком, социјалном и политичком” (Flaker 1982:40). Зато се у овој студији пледира у корист чињенице да тема еротизма, с једне стране, несумњиво представља окосницу културног и књижевног протеста, односно обрачуна са традиционалним канонима на основу којих се у књижевности прилази проблему рата. С друге стране, пак, она одређује темељну афирмацију мушког начела у значајно измењеним околностима, обликујући свет по мери новог човека чија је будућност означена као оптимална пројекција, одређена вечном динамиком дисконтинуитета.

### **0.3. Грађа: Корпус америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату**

Кључни критеријуми при дефинисању изворног корпуса били су, с једне стране, тематско-мотивски комплекс, односно наративизација непосредног искуства Првог светског рата као централни аспект тематско-мотивске структуре дела, а с друге, специфична поетичко-естетска категорија „прозе протеста” у америчком, односно „модернистичко-авангардне” прозе о рату у контексту српске међуратне књижевности. Такође, треба нагласити да су жанровска питања у овој студији стављена у други план, с обзиром на негативан став авангарде према жанровима као нормативним категоријама, као и на наглашену тежњу ка брисању или проблематизовању граница међу њима. Због обима грађе, као и због чињенице високе флуидности жанровских граница, односно „крајње динамичног односа између романа, традиционално одређеног као фикционалне врсте, и документарних жанрова” (Петровић 2008:68), у примарни корпус нису укључена дела која припадају небелетристичким прозним облицима (ратни дневници, писма, мемоари). Такође треба нагласити да



намера ове студије није исцрпно описивање целокупног корпуса америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, већ испитивање феномена еротизма и његове функционалности у контексту авангардног превредновања традиционалне парадигме у имагинацији рата. Важно је нагласити да највећи број одабраних дела, према широком консензусу релевантних књижевноисторијских и књижевнокритичких студија, представља репрезентативни избор америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату.

У циљу структурирања корпуса америчке прозе консултовали смо, и значајно се ослањали на следеће студије и чланке: Steven Trout, *American Prose Writers of World War I: A documentary volume - Volume 316 of the Dictionary of Literary Biography*; Stanley Cooperman, *World War I and the American Novel*; Mark A. Graves, *Encyclopedia of American War Literature*; William Matsen, *The Great War and the American Novel*; Kate McLoughin, *The Cambridge Companion to War Writing* [Patrick Quinn, “The First World War: American writing”]; Vincent Sherry, *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* [John Matthews, “American writing of the Great War”].

При структурирању истраживачког корпуса српске прозе о Првом светском рату консултовали смо следеће релевантне студије и чланке: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*; Станко Кораћ, *Српски роман између два рата: 1918 – 1941*; Мирољуб Јоковић, *Имагинација историје: проблем историјске и књижевноестетске дистанце у српском роману о Првом светском рату – европски контекст*; Бојан Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*; Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*; Радован Вучковић, *Проза српске авангарде*; *Српски роман и рат* (прир. Миодраг Матицки); Стојан Ђорђевић, „Књижевна дела о Првом светском рату: Пример иновирања и дивергенције у еволуцији српске књижевности током 20. века”.

Такође, важно је нагласити да у изабрани корпус улазе и дела која према општем ставу критике не припадају језгру такозване „прозе протеста”, односно типичном корпусу модернистичко-авангардне прозе, с обзиром на то да их у сегментима карактерише традиционалистички однос према теми рата, који укључује елементе традиционалне реторике и сентименталне визије рата. У питању су, пре свега, романи *One of Ours*, Виле Катер, и *Српска трилогија*, Стевана Јаковљевића. Идеја укључивања у корпус ових дела „на граници” подразумева могућност свеобухватнијег значењског, односно функционалног осветљавања

еротизма као карактеристичног елемента поетичке трансформације епске парадигме. Такође, не треба занемарити чињеницу да без обзира на недвосмислену присутност традиционалних образаца и афирмативног односа према њима, у овим делима се, у већој или мањој мери, такође може уочити тежња ка разобличавању традицијски повлашћених форми имагинације ратног простора, као и тежња ка укључивању категорије „неестетског” у интегрални појам уметничког.<sup>21</sup> Поред романа Виле Катер, који представља јединствену студију о еротичкој мотивацији рата и проблему односа сексуалних фрустрација и ратног насиља (Cooperman 1967:129–137), роман Стевана Јаковљевића, услед наглашене фрагментарности, односно значајног ослањања на епизоду, такође реинтерпретира значајне аспекте неопходне за темељно разумевање веома комплексног феномена рата као лиминалног простора и еротизма као његовог неизоставног елемента.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Поред већ навођеног текста Богуслава Зјелинског у којем се Јаковљевићев роман експлицитно разматра у домену *натуралистичко-експресионистичке стилистике*, и Стојан Ђорђевић, у свом тексту „*Српска трилогија* Стевана Јаковљевића: жанр, структура и место дела у књижевности између два рата” наглашава блискост овог романа са новим литерарним струјањима. Наиме, посматрајући *Трилогију* у књижевном корпусу дела о Првом светском рату у српској међуратној књижевности, Ђорђевић истиче да блискост Јаковљевићевог романа са авангардном поетиком треба тражити, у „истицању трагичне немоћи појединца у великим историјским догађајима”, као и у значајном ослањању на епизоде, „чиме је Јаковљевић наговестио, на изванредан начин, нека каснија књижевна трагања” (Ђорђевић 1975). У вези с овим, значајно је поменути и текст Виолете Митровић, „Див-јунаци сећања и заборав - *Српска трилогија* Стевана Јаковљевића”, у којем се темељном анализом утврђује специфична полифоничност овог романа, између реалистичког проседеа и авангардне поетике. Иако на самом почетку рада указује на Јаковљевићеву одређеност за реалистички поступак, у оквиру којег се чак евоцирају косовске митологеме, дух романтичарске устаничке прозе и мемоарске литературе, ауторка такође наглашава да „постоје одређене особине које Јаковљевића чине блиским авангардним литерарним струјањима”. Као два најзначајнија елемента, она наводи апострофирање теме рата (у оквиру које доминирају утрнуће идеалистичког виђења ратних догађаја, сагледавање наличја рата, сусрет са бесмислом, разочарење, идеја беспомоћности човека у судару са моћном стихијом рата, али и уверење да нови живот почиње на рушевинама старог света) и увођење елемената других жанрова (ауторка наглашава да се Јаковљевићевом роману могу идентификовати трагови дневника, писма, мемоара, хронике и епопеје). (Митровић 2014:102–124)

<sup>22</sup> Насупрот томе, укључивање романа Бранимира Ћосића, *Покошено поље* у аналитички корпус треба схватити крајње условно, с обзиром на то да је у раду анализирана само једна епизода из првог дела романа. У питању је епизода из поглавља „Жарко пролази”, у којој се описује испраћај четири стотине ђака, новопечених наредника, на једној железничкој станици. Укључивање ове

На крају, треба нагласити да су у корпус укључена и два аутора која књижевна критика не региструје као значајне представнике српске међуратне прозе о Првом светском рату. У питању су Драгослав Смиљанић<sup>23</sup> и Миодраг Борисављевић<sup>24</sup>. Укључивање романа *Успут* (1929), Драгослава Смиљанића у истраживачки корпус, инспирисано је чињеницом да аутор у свом роману уобличава специфичну визију ратног простора одређену разобличавањем „старог поретка и старих вредности”, као и протестом против конвенционалних образаца и традиционалне реторике у имагинацији рата. Инсистирајући на аутентичном опису психолошких стања јунака одређених простором рата и искуством блиске смрти, Смиљанић дочарава фантазмагорична стања у којима се живописно манифестују садржаји подсвести, приближавајући се, на тај начин, концепту модернистичко-авангардне прозе.

Поред романа Драгослава Смиљанића, у корпус српске прозе о Првом светском рату уврстили смо и приповетку „Ускрс на Кожуфу”, Миодрага Борисављевића. Разлог за укључивање ове Борисављевићеве приповетке у испитивани корпус српске прозе треба тражити у карактеристичном ауторском односу према рату који се одређује као застрашујући оргијастички простор у којем се „даје прилика

---

епизоде инспирисано је жељом да се у раду илуструју одређене тезе у домену сакралног еротизма, без икаквих тенденција проблематизовања поетичке парадигме овог романа, коју Јован Деретић одређује као „модернизовани реализам тридесетих година” (Деретић 1978:462). С друге стране, иако наглашава да је обликовање слика ратне стварности у Ћосићевом роману *Покошено поље* „одређено традиционалним реалистичким поступком, без иновација и посебних уметничких ефеката” (Ђорђевић 2010:157), у свом тексту „У матици јасних и чистих истина”, Стојан Ђорђевић ову епизоду убраја „међу најбоље што је наша књижевност посвећена Првом светском рату досад дала” (Ђорђевић 1982:512). Стога се њено укључивање у корпус може сматрати значајним и оправданим.

<sup>23</sup> Драгослав Смиљанић (1894–1968) је рођен у Ужицу. Учесник у Првом светском рату. Након рата одлази у Француску на студије медицине. Истакнути јавни радник, научник и новинар. Поред романа *Успут* (1929), објавио је студију *Порекло генија* (1932), књигу мемоара *Сећања на једну диктатуру* (1955), као и две збирке приповедака *После топова* (1933) и *Епилог хероја* (1933) које говоре о судбини ратних инвалида у постратној Србији.

<sup>24</sup> Миодраг Борисављевић (1893–1978) је рођен у Ужицу. Учествовао у Балканским ратовима, Првом и Другом светском рату, прешао Албанију и борио се на Солунском фронту. У периоду од 1932. до 1939. објавио је три приповетке у часописима „Српски књижевни гласник”, „Војвођански зборник” и „Летопис Матице српске”: „Ордонанс” (1932), „Ускрс на Кожуфу” (1938) и „У гостионици” (1939). У периоду од 1951. до 1969. објавио шест збирки приповедака: *Вукови* (1951), *Међу младима* (1956), *Заборањени свет* (1958), *На земљи* (1961), *Из подунавских шума* (1961) и *Новеле* (1969).

најнижим људским нагонима и отвара могућност за колективно оргијање” (Јеремић 1975:IX). Управо у приповеци „Ускрс на Кожуфу”, Борисављевић каже: „Нико неће да ратује, а некако испада – да сви хоће”, проблематизујући тиме суштинску тезу о рату као лиминалном простору у којем се пружа могућност за иживљавање најскривенијих страсти. Он дубоко верује да „индивидуа сама никада није у стању да почини оне злочине који почини удружена са другима у рату” (Јеремић 1975:X), због чега се у рату неминовно разоткривају неке примордијалне, исконске тежње, а „рат, као и лов, има неке тајанствене наслеђене привлачности у души човека” (Борисављевић 1975:47). На тај начин, у Борисављевићевој имагинацији ратног простора, може се реконструисати функционалност батајевских теза о нераскидивој повезаности еротизма и рата, због чега је наведена приповетка и укључена у аналитички корпус.

Овако организован аналитички корпус представља веома захвалан материјал за предложено истраживање. Како језгро корпуса чине дела модернистичко-авангардне провенијенције, у чијој основи лежи тежња ка укидању канонски успостављене дистанце између естетског искуства и животне праксе, дати материјал свакако може да одговори постављеним захтевима истраживања. С обзиром на то да се у центру пажње предложене истраживачке методологије налази испитивање аутентичне оперативности еротске дијалектике у простору рата, чињеница да изабрана дела гравитирају поетичком моделу авангардне разградње традиционалне институције уметности (издвојене из животне праксе) и трансформације естетског искуства (онаквог како га је развио естетичизам) у животну праксу, веома је значајна са аспекта очекиваних резултата.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> У својој култној студији о теорији авангарде Петер Биргер наводи да се институција уметности у грађанском друштву може одредити само у опозицији према животној пракси. Ослањајући се на Марксову критику идеологије, он уметничко дело у домену грађанске културе одређује као „производ једне делатности која одговара на реалност доживљавајући је као неадекватну” (Биргер 1998:14). На тај начин, уметност као институција грађанског друштва подразумева уметничко (књижевно) дело које не представља одраз (удвајање) друштвене стварности, него њен производ у функцији надомештања „духовне беде” стварности идеалним релацијама у књижевности. У таквом систему сваки облик уметничке транспозиције искуства мора бити „институционализован”, односно подређен императиву „невезаности за циљ”, што је, сматра Биргер, суштински захтев аутономије уметности у развијеном грађанском друштву. Карактеристика покрета европске авангарде огледа се управо у *нападу* на институцију уметности која развија одређени функционални контекст који управља рецепцију дела и на тај начин манифестује ишчезавање

#### **0.4. Методологија истраживања еротизма у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату**

Полазна теза која лежи у основи овог истраживања јесте да је еротизам један од основних феномена људског постојања, што подразумева „фундаменталну структуру која условљава свако спознање” (Fink 1984:275–288), па је веома тешко, или чак немогуће одредити јасну и искључиву границу између еротизма и сексуалности, еротизма и насиља, еротизма и љубави. Управо зато се у овом истраживању ослањамо на типологију Жоржа Батаја који разликује три контингентне форме еротизма (erotizam тела, erotizam срца и сакрални erotizam), у чијој основи леже насиље и смрт као темељни елементи егзистенцијалне дијалектике човека као бића дисконтинуитета. Наиме, смрт је као фантазија континуитета у домену еротизма дијалектички супротстављена неразрешивом егоизму субјекта, условљавајући на тај начин бескомпромисну оперативност трансгресивне динамике услед које биће трајно осцилира између илузије апсолутног уживања у растакању индивидуалности и егзистенцијалног императива да се у дисконтинуитету опстане по сваку цену.

Батајеву тезу да рат, оргија и жртвовање имају заједничко порекло које је у вези са постојањем забрана супротстављених слободи убилачких и сексуалних сила у човеку можемо прихватити узимајући у обзир чињеницу да полемологија рат сматра друштвеном институцијом која је, између осталог, инспирисана потребом колективног разрешења унутрашњих конфликта кроз њихову екстериоризацију у форми спољашњег непријатеља који угрожава опстанак заједнице. Рат је тако као форма организованог насиља незамислив изван темељних друштвених забрана. Као друштвена институција коју одређује фантазија обнављања кроз деструкцију, рат је у тесној вези са еротском динамиком бића која израста из непремостивог јаза између бића дисконтинуитета и његове инхерентне жеље за самопревазилажењем у разорном континуитету.

То значи да сваки облик наративизације који инсистира на аутентичној експресији комплексног искуства ратног простора, одбацујући притом дате образце идеолошког и пропагандног форматирања у корист јефтиног друштвенополитичког

---

естетског искуства као аутентичног сплета опажаја и рефлексивности. Зато Биргер намеру авангардиста и одређује као „покушај да се естетско (оно што се супротставља животной пракси) искуство, које је изградио естетизам, претвори у праксу” (Биргер 1998:50).

ангажмана, не може да пренебрегне чињеницу рата као форме лиминалног поретка у којем биће фантазира ослобађање од свих норми и забрана мирнодопске свакодневице у циљу превазилажења мучног сазнања сопствене дисконтинуираности. Бавећи се наративним дискурсом америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату у чијој основи лежи поступак естетског превредновања традиционалних романтичарско-епских образаца у домену имагинације ратног простора, у оквиру истраживачке методологије доминира метод интерпретационе анализе са аспекта феноменологије, лакановске психоанализе и савремених теорија мушкости. Предложени методолошки концепт треба да докаже амбивалентан доживљај ратног простора далеко сложенији од сваког једностраног антиратног, односно пацифистичког става.

Такође, у раду се примењује и метод наратолошке анализе којим се описује оперативност традиционалних стереотипа сексуалне разлике, који бескомпромисно обликују колективну и индивидуалну свест у домену патријархалне културе. На тај начин доказује се да превредновање и разобличавање традиционалних канонских модела који глорификују рат и херојску етику ратника, никако не подразумева отклон према идеологији хегемонског модела мушкости, јер он неминовно израста на фаличком еротизму и одређеним митовима ратничке културе. И коначно, применом метода когнитивно-семантичке и компаративно-конфронтационе анализе елемената изворне грађе илуструје се теза о универзалној сакралности људске природе. То значи аутентичну оперативност еротске дијалектике која подразумева мистичну привлачност смрти, насиља над другим и деструкције у тренуцима сазнања сопственог ништавила, односно дисконтинуираности егзистенције, без обзира на културни, духовни или друштвени контекст из којег јунак потиче.

### **0.5. Структура рада**

Одговарајући захтевима постављеног проблемско-истраживачког концепта, основни критеријум структурирања ове студије јесте пружање што потпунијег увида у проблем еротизма у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату. Развојна неусловљеност двеју књижевности које предлажемо као предмет истраживања, представља додатни квалитет, јер омогућава описивање аутентичне топологије еротског у структури доживљаја рата, елиминишући могућност једностраних закључака лишених компаративно-аналитичке верификације.

У уводном поглављу укратко се дефинишу кључни проблемски комплекси рада који подразумевају дефинисање еротизма као егзистенцијалног феномена, расветљавање веза и међусобне условљености еротизма и рата, односно сексуалности, насиља и смрти у домену људског искуства, и испитивање функционалности еротичког дискурса у контексту естетског превредновања традиционалних канона у имагинацији ратног простора. Као један од циљева намеће се артикулисање закључака у складу са критичким постулатима нове парадигме која се отворено заступа у критичко-теоријским радовима о америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату у последњим деценијама 20. и на почетку 21. века. Нова парадигма почива на демистификацији културног мита о „изгубљеној генерацији”, односно проблематизује традиционално утемељен став да најзначајнија дела о Првом светском рату у америчкој и српској међуратној прози представљају аутентично антиратно штиво, које је искључиво инспирисано страхотама ратног простора и пацифистичким тежњама аутора. У том смислу, наглашава се да би испитивање еротизма у датом дискурсу требало да реконструише универзалну оперативност еротске дијалектике која, као што је већ наглашено, подразумева мистичну привлачност смрти, насиља и деструкције услед егзистенцијалне дисконтинуираности бића.

Након уводног поглавља, у поглављу „Ка феномену еротизма” структурира се топологија еротског феномена кроз компаративно-аналитички преглед релевантних промишљања и његовог дефинисања у античкој културној традицији и одређеним савременим феноменолошким, културолошким и психоаналитичким теоријама. Оправдање за овакав методолошки поступак може се пронаћи у чињеници да се феномен еротизма, одређен као концепт *ероса*, формира управо у контексту књижевно-филозофске традиције античке Грчке. Данас у контексту савремених истраживања ова два појма функционишу скоро равноправно, што свакако упућује на закључак да савремено разумевање овог феномена недвосмислено почива на античким темељима. Ово поглавље формира методолошки оквир за испитивање проблема еротизма у контексту простора рата као друштвене институције, дефинишући еротизам као један од основних феномена људског постојања у чијој основи лежи инхерентна динамика бића као дисконтинуиране егзистенције. Тако се суштинска веза између еротизма и рата, насиља и сексуалности, проналази у чињеници да биће у складу са својом природом непрекидно осцилира између сазна-

ња сопствене неутемељености и жеље за самопревазилажењем кроз фантазију разорног континуитета које може бити остварено једино у смрти.

У циљу правилног разумевања потребе испитивања еротизма и наглашавања његове функционалности, у поглављу „Функционалност еротизма у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату” инсистира се на чињеници да проза о Првом светском рату не може бити испитивана изван авангардног контекста међуратне књижевности. У складу с тим, имајући у виду специфичну форму културног протеста који се може препознати у оба књижевна контекста, еротизам се одређује као темељни аспект авангардног превредновања традиционалних образаца у имагинацији рата као простора епске утопије. На тај начин се такозвана „проза протеста” посматра као неодвојиви аспект свеукупних духовно-поетичких превирања у књижевности и култури између два рата, а еротизам се са маргине поставља у центар књижевно-поетичког испитивања, с обзиром на то да има значајну улогу у поступку естетског превредновања света.

Пратећи појам превредновања, у овом поглављу се такође наглашава да разобличавање традиционалних канонских модела који глорификују рат и херојску етику ратника, никако не подразумева отклон према фаличком еротизму и одређеним, иако естетски скрајнутим, ипак темељним митовима патријархалне ратничке културе. Инсистирајући на еротизму у функцији разобличавања традиционалних романтичарско-епских образаца у имагинацији ратног простора, аутори структурирају нови тип јунака-ратника чије је деловање, у основи, примарно инспирисано ефемерним жељама, страховима, комплексима и потиснутим страстима, а не одбраном епских вредности и општим добром заједнице. На тај начин, уводећи тело и сексуалност у жижу наративног доживљаја они одређују отклон према традиционалним обрасцима епске моралности, али не и према фаличким матрицама сексуалног понашања као парадигматској вредности патријархалне културе. Управо зато се у датом поглављу наглашава да у основи њиховог протеста првенствено треба видети тежњу ка естетском превредновању света и традиционалних форми које не одговарају сензибилитету савременог човека.

У складу с тим, у поглављу „Еротизам и рат” биће показана недвосмислена оперативност традиционалних стереотипа сексуалне разлике који обликују колективну свест патријархалне културе, а која темељно проблематизује сваки покушај једностраног одређења овог прозног дискурса у контексту свеобухватне антиратне критике или пацифистичке пропаганде. Иако је, наиме, однос према рату у такозва-



ној „прози протеста” у америчкој и српској међуратној књижевности недвосмислено одређен поступцима проблематизовања канона, демитологизације и десакрализације рата и ратних хероја, он се никако не може једнострано и површно одредити као антиратни или пацифистички. Утемељење за овакву тврдњу може се пронаћи у чињеници да се чак ни овде не одбацује суштински стереотип да је рат типично мушка активност и да учешће у рату никако није срамотна и понижавајућа ствар, већ на свакако специфичан начин, поред снажне огорчености и разочарења, служи на част ономе ко се из њега вратио. С друге стране, недвосмислено присутна реинтерпретација основних елемената идеологије хегемонског модела који се темељи на етици фаличког еротизма и имплицитном поистовећивању *етоса* и *ероса* као суштинских категорија аутентичне патријархалне мушкости, истовремено ставља у први план њену инхерентну неутемељеност, односно дисконтинуитет између њене егоистичне фикције и реалности која се разоткрива у односима интересубјективности, те на тај начин имплицитно сугерише узрок рата у одбрани угрожене фикције.

Испитујући у овом поглављу одређене сегменте предложеног корпуса америчке и српске међуратне прозе у три регистра батајевског еротизма, желели смо да покажемо оперативност батајевске тезе да ратно насиље баштини своје корене у сексуалности, односно да угрожена фикција хегемоне мушкости, која је у основи трајно оптерећена комплексима „позајмљеног идентитета” и објективне неутемељености у симболичком, неминовно тражи компензацију у радикалном насиљу. Добијени резултати представљају значајан аргумент у супротстављању једностраним и крајње проблематичним тврдњама које ову прозу одређују у контексту дефетизма, бескомпромисно антиратног става и површног пацифистичког ангажмана. Насупрот томе, сугерише се њена опредељеност ка што вернијем транспоновању једног комплексног и крајње амбивалентног доживљаја лиминалног простора у циљу естетског превредновања традиционалне парадигме.

На основу тога се у завршном делу овог поглавља сугерише *differentia specifica* овог прозног дискурса који у својој тежњи ка аутентичној експресији непосредног искуства ратног простора, представља рат као простор лиминалног поретка, а не епске утопије и манифестације највиших вредности патријархалног етоса. У складу с тим, рат се представља као простор у којем долази до суспендовања темељних забрана профане стварности и у који појединац улази одређен доминантним друштвеним дискурсима и оптерећен различитим интимним комплексима као биће дисконтинуитета.

На крају, у циљу коначног потврђивања изведених закључака у поглављу „Концептуализација непосредног искуства еротизма и рата”, полазећи од основних претпоставки теорије концептуалне метафоре и неуралне теорије језика, испитују се карактеристичне форме концептуализације непосредног искуства еротске жеље и рата. Примена лингвистичке методологије конгнитивно-семантичке анализе неопходна је како би се додатно потцртала функционалност Батајевих теза везаних за однос еротизма и рата, односно сексуалности и насиља, у имагинацији простора рата, као и недвосмислена повезаност ових појмова у хуманом искуству.

# 1.

## КА ФЕНОМЕНУ ЕРОТИЗМА

Ерос подразумева тежњу човека као ограниченог бића коначности ка бесконачном. Коначност, према чешком феноменологу Јану Паточки, почива на феноменолошкој претпоставци да је сваки „поглед” нужно „поглед-на” конституисан на самом извору животног искуства (*living well-spring of experience*). Због тога је немогуће „виђење” одвојити од „виђеног”, односно заступати позиције чистог објективизма, или субјективности, с друге стране (Patočka 1998:3). То значи да је свака идеја изолованог „Ја”, односно аутономног ега, у основи, конструкција која је једнако парцијална као и идеја апсолутне објективности спољашњег света. „Ја” и „други” представљају, дакле, парцијалне конструкције индивидуалности које се међусобно конституишу, одређујући интерсубјективност као језгро еротског искуства, односно постављајући ерос у основу људског сазнања коначности и тежње ка бесконачном.

С обзиром на то да се „еротско” сматра централном димензијом интерсубјективности, феноменолошком основом конституисања смисла, свака феноменологија интерсубјективности парцијално, имплицитно или експлицитно представља дискусију ероса, односно анализу суштинских елемената еротске феноменологије (Bornemark & Cavalcante Schuback 2012:10). Испитивати еротско значи „кренути са извора животног искуства” које је, у основи, еротски структурирано, што указује на чињеницу да је еротизам, заиста, један од основних феномена људског постојања.<sup>26</sup> То, сматра Еуген Финк, подразумева „фундаменталну структуру која условљава свако

---

<sup>26</sup> “To start out from ‘the living well-spring of experience’ means in fact to set out from this springing stream as erotically structured. This is also why the grounding of philosophy in ancient Greece as the questioning of ‘what is being?’ (*ti to on*) gains its point of articulation between eros and thinking (*noein*).” (Patočka 1998:3)

спознање, због чега је веома тешко одредити јасну границу између еротизма и сексуалности, еротизма и жеље, односно еротизма и љубави”.<sup>27</sup> Управо зато су „различите феноменологије љубави, жеље, завођења, страсти, сексуалности и сексуалне разлике, у ствари, феноменологије еротског и обрнуто” (Bornemark & Cavalcante Schuback 2012:12). Различити покушаји структурирања феноменологије ероса имају једну заједничку основу која се огледа у чињеници да се феномен еротског препознаје као структурни елемент у егзистенцијалним односима индивидуалности и другости, коначности и бесконачности, забране и престапа. То значи да се у језгру еротизма генерално препознаје оперативна *логика разлике* као трагање за разрешењем инхерентног парадокса субјективности.

Дефинишући предмет испитивања феноменологије, Мартин Хајдегер објашњава да „феноменом треба називати нешто такво, да се најпре и најчешће управо не показује, да је насупрот ономе што се показује најпре и најчешће сакрито, али је уједно нешто што припада томе што се показује најпре и најчешће, и тако му твори смисао и основу” (Heidegger 1985:39). Ипак, то што остаје скривено у једном „изузимајућем смислу”, или „опет пада натраг у закритост или се показује само искривљено”, није ово или оно биће, већ битак бића. Феноменолошки појам феномена значи, дакле, „битак бића као себе-показујући, значи смисао тог битка са свим његовим модификацијама и дериватима” (Heidegger 1985:39). Синоним феномена је скривеност, али не у смислу супстанцијалности која се разматра независно од појаве, или која независно од појаве постоји као биће-феномена-по-себи. Биће феномена, ако се и формално може одвојити од феномена бића, не може се разматрати независно од његових манифестација. Хајдегер сматра да, будући да је „феномен, разумљен феноменолошки, увек само оно што твори битак, а битак јест битак бића, за намјеру разоткривања битка потребно је најпре ваљано упознати биће” (Heidegger 1985:42).

За разлику од античког тумачења феномена као објекта чулне перцепције, чисте датости која се приказује, односно чулно опажа, или кантовског дуализма „фено-

---

<sup>27</sup> Одређујући основне феномене људског постојања као примарне структуре до којих феноменологија мора да допре испод слојева некритичког самотумачења којима је одређена егзистенција човека, Еуген Финк проглашава феномен ероса једном од фундаменталних структура постојања. Као типично људски феномен, ерос почива на расцепу у самој основи живота, чинећи тако појединца неминовно социјално одређеним бићем које никада не може бити потпуно, односно аутарктично, већ увек усмерено на другог. (Fink 1984:275–288)

мен-ноумен”, где је феномен објекат непосредног чулног опажања, датост за посматрача, коме је супротстављен појам ноумена као ствари-по-себи, Жан-Пол Сартр сматра да је „модерна мисао остварила значајан напредак сводећи постојеће на низ појава које га манифестују”, превазилазећи на тај начин традиционални дуализам „моћ-чин”<sup>28</sup> и уводећи монизам феномена.<sup>29</sup> Наиме, појаве које објављују постојеће, према Сартру, нису ни унутрашње ни спољашње. Оне не означавају ништа што би било иза њих самих, већ су све једнаке, све упућују на друге појаве и ниједна од њих није повлашћена. Појава, дакле, упућује једино на читав низ других појава, а не на неку мета „скривену” стварност која у основи представља суптанцијалност, односно биће постојећег. Оно што Хајдегер одређује као „стално скривено”, а које је синоним феномена, не треба, дакле, тумачити у кантовском смислу апсолутне скривене стварности на коју реферира одређена појава, већ као *transcendens* које представља фундаменталну феноменолошку истину битка.<sup>30</sup>

У складу с тим, Сартр наводи пример „силе” која није метафизичка намера непознате врсте која би се скривала иза својих ефеката, већ управо представља скуп својих ефеката, инхерентна структури појаве и уједно потпуно изван ње као услов серије саме: „она означава себе сама и читав низ” (Sartre 1985:7). Сада, дакле, постаје јасно да је укидање дуализма „моћ-чин”, довело до новог дуализма „коначно-бесконачно” који лежи у основи феноменолошког схватања феномена: „оно што се појављује, у ствари, само је један аспект предмета [његовог бића], а предмет је

---

<sup>28</sup> Емануел Кант феномен посматра као израз моћи, чији је извор трајно недоступан у апсолутној стварности ноуменалног: “He [Kant] persisted in defending the absolute reality of the noumenal, arguing that the phenomenal world is an expression of power and that the source from which this power comes can only be the noumenal world beyond.” (“noumenon”. *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web. 06 Jun. 2013)

<sup>29</sup> „Модерна мисао остварила је значајан напредак сводећи постојеће на низ појава које га манифестују. Циљ је био савлађивање извесних дуализама, који су филозофију чинили нејасном, и њихова замјена монизмом феномена.” (Sartre 1983:7)

<sup>30</sup> Бранећи феноменолошку релевантност „вулгарног” појма феномена (феномена бића, манифестације) у домену феноменолошких испитивања, Хајдегер објашњава да „битак и структура битка леже изнад сваког бића и сваке могуће бивствујуће одређености неког бића”, због чега је биће феномена ништа друго до чиста трансцендентност. То значи да однос „биће феномена” и „феномен бића” треба разумети као дијалектички однос коначно-бесконачно, где „биће феномена” уједно битно припада „феномену бића” творећи му смисао и основу, док у исто време остаје „сакрито у једном изузимајућем смислу” као *transcendens*. (Heidegger 1985: 39–42)

потпуно у том аспекту и потпуно изван њега” (Sartre 1985:9). То његово „унутар” састоји се у томе што се манифестује у том аспекту (сам се појављује као структура појаве која је истовремено разлог серије), док „потпуно изван” подразумева да се сама серија никада неће појавити нити може да се појави. Тако је, према Сартру, на нов начин спољашње супротстављено унутрашњем, а биће-које-се-не-појављује појави.

„Ако се трансценденција предмета темељи на нужности која увек узрокује трансценденцију појаве, из тога резултира да предмет, у принципу, поставља серију својих појава као бесконачних. На тај начин, коначна појава означава себе саму у својој коначности, али да би била схваћена као појава-онога-што-се-појављује, она захтијева истовремено да буде превазиђена према бесконачности.” (Sartre 1985:9)

У студији *Основни феномени људског постојања*, Еуген Финк упозорава да феномен не треба схватити као резултат сазнања, односно „као познату околност да човека карактерише управо самосвест, јер структуре свести нису првобитна база за егзистирајући самооднос човека према себи, него обрнуто: оне су одређене артикулације једног самоодноса” (Fink 1984:31). Феномен је, дакле, структурни услов и конститутивни елемент свести. Нешто што свест конституише изнутра, што одређује бит људског постојања, јер оно „није никада ствар-по-себи којој би случајно, такорећи споља, придлазило спознавање, разумевање и знање и тако га претворило у предмет” (Fink 1984:26).

Еротизам као типично људски феномен не представља, дакле, оно опште појаве, већ темељ и смисао саме појаве, структурни конституент свести људског бића који условљава његово постојање-у-свету. Имајући у виду чињеницу да у савременим истраживањима еротизма равноправно функционише појам ероса, сматрамо да озбиљно разматрање еротизма мора започети прегледом релевантних разматрања *ероса* у античкој културној традицији (овај појам настаје управо у том контексту, те његово савремено разумевање недвосмислено почива на античким темељима)<sup>31</sup>. Могуће паралеле, односно елементи који се издвајају у домену савремених истраживања, а који су, евентуално, били јасно назначени и дефинисани као структурни ентитети ероса у контексту античке културне традиције, свакако ће

---

<sup>31</sup> Идеја егзистенцијалне неиспуњености и инхерентног недостатка у самом бићу (егзистенцијалног дисконтинуитета) које вечно гравитира између жеље и бесконачног, као суштинске концепције савременог схватања еротизма, представља, према Корнелу ди Тоа, значајан елемент античког наслеђа. (Cornel W. du Toit 2011:2)

значајно поткрепити тезу о еросу као једном од основних феномена људске егзистенције.

## 1.1. Ерос у античкој културној традицији

### 1.1.1. Ерос и флукс: Ерос у космогонијској традицији

Истраживање еротског концепта у античкој културној традицији започињемо разматрањем природе *ероса* у Хесиодовој *Теогонији*, с обзиром на то да Хесиодови стихови покрећу низ расправа о његовој истинској природи. Према мишљењу већине проучавалаца, суштински проблем у Хесиодовој *Теогонији* почива на примеру поетске недоследности која се огледа у крајње проблематичном третману Ероса<sup>32</sup> као „*најлепшег бога међ бесмртним бозима, / од ког нам удови клону, јер бозима свима и људ'ма / он надјачава срце у груд'ма и разумну вољу*” (Hesiod 1975:12). Наиме, бавећи се Еросом, Хесиод га најпре помиње као једног од првих богова, рођених из примордијалног Хаоса, да би га, касније, поменуо само још једном, подређујући га Афродити, чији је верни пратилац у облику дивне чежње. Поетска недоследност почива на чињеници да Хесиод најпре представља Ероса као моћно примордијално божанство које лежи у основи космогонијског процеса, а које, убрзо, без јасних разлога бива деградирано на секундарну манифестацију у оквиру култа богиње Афродите. Због тога се поставља питање Хесиодовог занемаривања једног тако моћног бога, који, очигледно, на себи својствен начин, представља доминантну силу која контролише како људе, тако и богове.

Поетска недоследност у третману Ероса у тексту *Теогоније* указује на чињеницу да је Ерос овде „аутентични производ Хесиодове поетске имагинације у складу са потребама космогонијског жанра”, односно потребом да се персонификује примордијална сила која покреће процес космогонијске диференцијације (Breitenberger 2007:138). То значи да је Хесиод, називајући Ероса богом, следио манир космогонијске традиције, персонификујући одређени прилично апстрактни и крајње амбивалентни принцип који лежи у основи космогонијског каузалитета. У прилог томе говори и чињеница да је Ерос касније прикључен култу богиње Афродите у покушају да се његовој проблематичној примордијалној природи дају прихват-

---

<sup>32</sup> О томе детаљније у: Breitenberger 2007:137–170.

љиви теогонијски оквири.<sup>33</sup> На тај начин, у потпуности се разоткрива генеза Ероса као производа поетске имагинације и одређује његова функционалност у поетским жанровима V и IV века п.н.е.<sup>34</sup>

Следећи хесиодовску и хомерску традицију, Ерос се у култури античке Грчке најчешће третира као хаотична примордијална сила коју одређује потпуно помањкање етичке и телеолошке димезије. У Хомеровим еповима и химнама ἔρως не представља ништа више од природне потребе која, као глад или жеђ, тражи задовољење на нивоу ефемерног. Описујући ерос као субверзивну силу („од ког нам удови клону, јер бозима свима и људ'ма / он надјачава срце у груд'ма и разумну вољу”), Хесиод је оцртао његову генезу у форми безобличне нагонске потребе која се не може рационално објаснити нити контролисати. У студији *Eros: Myth of Ancient Greek Sexuality*, Брус Торнтон низом примера концептуализације еротског у домену лудила, ропства, страдања тела и душе, деструкције и поремећаја устројеног реда, представља свест античких Грка о еросу као надљудској деструктивној сили која у сваком тренутку прети здраворазумски усмереној егзистенцији и основама поретка уопште (Thornton 1997:11–48).

Управо у том сегменту постаје јасно видљива амбивалентна природа овог концепта која захтева детаљније разматрање. Наиме, оно што код Хесиода експлицитно изостаје, а што свакако не сме бити занемарено у покушају дефинисања природе Ероса, јесте чињеница да је Ерос замишљен као двојединствени тоталитет који у себи обједињује апсолутни стваралачки потенцијал и деструктивност, као његов неодвојиви аспект. Ерос је, дакле, сила стваралачке диференцијације која у себи носи траг сопственог разарања, због чега му је инхерентна веома сложена дијалектика карактеристична за космогонијске традиције древних култура.

---

<sup>33</sup> У Хесиодовој *Теогонији*, Ерос припада боговима почела, што значи космогонијском, а не теогонијском нивоу митске генезе. Према Милошу Ђурићу, у Хесиодовој *Теогонији* треба разликовати опис *прапоколења* – космогонију и *треће поколење* – праву теогонију. (Ђурић 2003:127–128)

<sup>34</sup> “It has often been considered remarkable that Eros appears as a personification performing a prominent role among the primeval entities in the context of a cosmogonic poem—the Theogony—but is not endowed with any attribute which could imply the image of a personified god elsewhere in extant epics or the Homeric Hymns: ἔρως is just the impulse of desire. I argue that the absence of Eros here is due to the fact that, originally, he was neither an established figure with his own myth nor did he have any cults at that stage in Greece.” (Breitenberger 2007:138)



У складу с тим, веома је значајан однос Ероса и Хаоса, који суштински одређује почетак Хесиодове космогоније. Према Хесиоду, почетак настанка космоса одређен је Безданом из којег се рађају Ерос, Земља и Тартар.

*Дакле, Каос би на самом почетку, а затим  
Земља широких прси – дом вјечит и сигуран свима  
[Боговима што живе на врху Олимпа сњежног,  
Такођер мрачни Тартар на дну широкостазне земље,]  
А и најљепши бог међу бесмртним бозима – Ерос,  
Од ког нам удови клону, јер бозима свима и људ'ма  
Он надјачава срце у груд'ма и разумну вољу.*

(Hesiod 1975:12)

Док су Земља и Подземље (*Тартар*) одреднице просторне диференцијације у оквиру Бездана (Хаоса) – два просторна ентитета који се формирају на самом почетку, остаје крајње проблематична природа Ероса у датом контексту. Наиме, за разлику од Ероса, Земља и Подземље су на самом почетку јасно дефинисани као референтни ентитети – широкогруда Земља као вечни стан бесмртних богова, и мрачно Подземље *на дну широкостазне Земље*, због чега се намеће закључак да је Ерос овде уско повезан са стваралачким принципом диференцијације, односно да представља форму чистог дисконтинуитета.

Концепт орфичке космогоније<sup>35</sup>, за који се претпоставља да је значајно утицао на Хесиода, дефинише Хаос као апсолутно обиље неиздиференцираних потенцијалних форми.<sup>36</sup> Апион, у својој интерпретацији орфичке космогоније, првобитни Хаос описује као бесконачни понор изузетног стваралачког потенцијала који није могао бити остварен с обзиром на апсолутно одсуство поретка. Поред тога, оно што представља специфичност орфичке космогоније у односу на Хесиода, јесте чињеница да

---

<sup>35</sup> *Орфичка космогонија* представља несачувану збирку космогонијских митова (*орфичких рапсодија*). Веровало се да је настала пре Хесиодове *Теогоније* и да је њен аутор митски песник Орфеј. О *Орфичкој космогонији* и њеном значају за античку културну традицију говоре текстови раних хришћанских апологета, коментатора и неоплатониста Лактанција, Прокла, Дамаскина, Апиона и других.

<sup>36</sup> “It is Orpheus, then, who says that at first there was chaos, eternal, unbounded, unproduced, and that from it all things were made. He says that this chaos was neither darkness nor light, neither moist nor dry, neither hot nor cold, but that it was all things mixed together, and was always one unformed mass.” (*The Recognitions of Clement*, 10.30)

орфички Хаос подразумева бескрајно водено пространство којим доминира огроман вртлог који спаја и раздваја суштине, али није у могућности да било шта створи, односно да постави јасне границе облика.<sup>37</sup> Суштински стваралачки момент у концепту орфичке космогоније представља успостављање сферичног облика – јајета, из којег се, касније, диференцира читав космос. Дакле, ограничавање хаотичног флукса сферичним обликом „сребрног јајета”, јесте тренутак успостављања осе поретка, односно хијерархије – неопходног елемента космогонијског каузалитета.<sup>38</sup>

Светлосни елемент сферичног облика представља, дакле, почетак диференцијације и формирања материјалног космоса. У складу с тим, треба напоменути да Лактанције и Прокло, тумачећи мистичне орфичке стихове, наводе да се из јајета излегао бог *Протогонос/Фанес* (Прворођени; тројединствено биће: Светлост-Воља-Ум) којег *Орфеј* назива Љубав.<sup>39</sup> Према Лактанцију, суштинска функција Фанеса била је диференцијација космоса, односно успостављање чврстог тла, као основе за даље стварање, у бескрајном океану хаотичне флукуације: „Устројио је небеса и својим потомцима подарио пребивалиште. Он је бесмртнима створио вечну кућу.”<sup>40</sup> У својој студији *Orpheus*, Џорџ Мид наводи да је Фанес такође називан Еросом, примордијалном љубављу, односно појудом, и да представља оца свих богова који је први успоставио ред и хијерархију (Mead 1896:168).

Интересантно је напоменути да Џорџ Мид и Аница Савић-Ребац уочавају повезаност орфичког концепта Фанеса са концептом Кама-Дева (Божанска Љубав), који представља једну од централних концепција древне индијске космогоније Ригведа (*Rgveda*). Кама-Дева је, иначе, једно од имена бога Вишнуа (*Viṣṇu*), чија амбивалентна природа има посебну улогу у структурирању космогонијског мита. Иако у древној аријанској космогонији доминира бог Индра, веома често, у различитим ведским традицијама, долази до експлицитног повезивања ова два божанства, па чак и до тога да Вишну преузима улогу Индре у борби против змаја Вртре (*Vṛtra*), док се Индра само узгред спомиње као помагач (Kuiper 1983:45).

---

<sup>37</sup> *The Clementine Homilies* (6.4)

<sup>38</sup> *The Clementine Homilies* (6.5)

<sup>39</sup> Lactantius, *Divine Institutiones* (1.5.28); Proclus, *Commentary on the Timaeus* (2:132).

<sup>40</sup> “He framed the heaven, and provided for His children that they might have a habitation and place of abode in common. He built for immortals an imperishable home.” (Lactancius)

Ипак, уколико занемаримо чињеницу различитих ведских традиција, видећемо да је сам космогонијски концепт у основи веома сличан. Наиме, иако Индра, односно Вишну, није стварао свет ни из чега, његова је улога била да делује као „стваралачка сила” у оквиру примордијалног хаоса, односно да у контексту недиференцираног свејединства примордијалног океана разграничи два егзистенцијална пола, што га недвосмислено повезује са Фанесом. Такође, елемент утемељења чврстог тла (планине), који представља осу поретка, као и станиште будућих богова, одређује веома значајан сегмент који повезује ова два космогонијска концепта.<sup>41</sup>

Такође, постоје значајне додирне тачке мита о Фанесу [Еросу] са древним египатским космогонијама. Једна од најзначајнијих свакако би био концепт прве светлости која одређује тренутак настанка материјалног космоса.<sup>42</sup> У том смислу, посебно значајан елемент ране египатске космогоније јесте концепт бога Амуна, који, заједно са Амунет, својим комплементарним женским принципом, представља прво божанство рођено из бескрајних вода вечног хаоса (*ну* или *нун*). Амун, као персонификација апсолутног почетка, представља „силу која стреми независној егзистенцији”, односно утемељењу у односу на нестабилни флуks вечног океана, што га недвосмислено повезује са космогонијским божанствима еротске провенијенције.<sup>43</sup>

Претходна разматрања, која недвосмислено доводе Ероса у везу са древним космогонијама, такође, указују на Хесиодову жељу да у *Теогонији* утемељи традицију олимпског пантеона, због чега су божанства космогонијског нивоа дата на маргинама. Ипак, космогонијска традиција никако није занемарена, већ је имплицирана као легитимни оквир стварању лозе олимпских богова. Наиме, иако Хесиодов текст

---

<sup>41</sup> “Now, the mythological meaning of the center has long been known: it represents the totality of the parts distributed over the four quarters. So we are driven to the conclusion that at an early date Visnu occupied a more central position than either Indra or Varuna, who are the protagonists of the opposed groups of Devas and Asuras and thus stand each for one of the moieties only.” (Kuiper 1983:48)

<sup>42</sup> Иако египатска митологија не поседује званичну космогонију, односно кохерентан извод сличан Хесиодовој *Теогонији*, према Џералдин Пинч, значајан извор представљају *Посмртне мантре* (*Coffin Spells*), пронађене у гробницама из епохе *Средњег краљевства*, које, као део посмртних ритуала, представљају „писана упутства” неопходна за безбедан прелазак душе „у други свет”. (Pinch 2002:13–16)

<sup>43</sup> “When Amun became a national god, a new theology made Amun the invisible, unknowable force that began the movement toward independent life. In some accounts the Eight join together to be fertilized by the ‘seed’ of the serpent Amun Kem-atef, the first primeval god who gave birth to the primeval gods.” (Pinch 2002:58)

експлицитно представља темељ поетског третмана Ероса као *персонификоване жудње у форми деструктивне силе*, он у ствари отеловљује чвориште двеју традиција у разумевању еротског, које ће своје врхунце добити у поетској традицији античке књижевности и Платоновој филозофској мисли. Може се недвосмислено тврдити да је Хесиод, одредивши концепцију Ероса у односу на богату космогонијску традицију орфичких митова, у потпуности оцртао доминантне општепознате карактеристике овог бога у егејским културама VII века п.н.е. Због тога, претпостављамо, и изостаје детаљнија разрада овог концепта у *Теогонији*. Аница Савић-Ребац у чувеној студији о претплатонској еротологији тврди да Хесиодово одређење бога Ероса као најдивнијег међу бесмртним боговима недвосмислено упућује на његову светлосну природу, односно на његову везу са орфичким Фанесом.

„Ако наине сматрамо атрибут лепоте као битан за светлосно божанство, онда га као такво означају већ стихови Теогоније. [...] Реч *καλλιστος*, најлепши, употребљена је додуше као предикативно име, али кроза њ можемо закључити да је то била епikleза тесписког Ероса, једно од његових старих култских имена. А та епikleза, *Καλλιστος*, довољно истиче важност светлосних елемената.” (Savić-Rebac 1984:35)

Имајући, дакле, у виду да је Хесиод, нагласивши орфичке атрибуте Ероса, у потпуности одредио контекст његове функционалности и дефинисао његову природу у складу са традицијом космогонијског жанра коме припада, поставља се питање његовог деструктивног аспекта који, како смо већ навели, доминира у културном контексту античке Грчке у V и IV веку п.н.е.

Примарна карактеристика Ероса као божанства космогонијске традиције јесте диференцијација форме у домену првобитног издвајања из бескрајног вртлога/океана, који одређује хаотични вечни флуks. Из претходних разматрања јасно се може извести закључак да је доминантно обележје Ероса као примордијалног стваралачког принципа утемељење, односно структурирање тачке ослонца неопходне за будуће стварање, што је детерминанта свих примордијалних божанстава у древним космогонијама које претходе орфичком космогонијском концепту. У једној од верзија древне египатске космогоније која почива на концепту светлосног јајета из којег се развија читав космос, једно од кључних божанстава јесте *Татјенен* ([света] хумка), персонификација првобитног копна које се издигло из мрачних вода не-

бића, и које се врло често идентификује са божанством *Птах*, које се још назива и *отац творца*.<sup>44</sup>

Ипак, с обзиром на природу ових примордијалних божанстава, деструктивни елемент који представља неодвојиви аспект њиховог порекла из мрачног вртлога не-бића, инхерентни је део њихове митолошке персонификације. Почевши од тога да је сама диференцијација уско скопчана са нарушавањем првобитног динамичког јединства, може се рећи да је првобитно стварање у основи амбивалентни процес деструкције, где структурирање представља само једну инхерентну фазу. Када је орфички Фанес у питању, Дамаскин га, рецимо, према наводу Џорџа Мида, описује као огромног троглавог змаја са златним крилима, док га Прокло, позивајући се на Орфеја, описује као многоглаво златокрило чудовиште, које носи главе најразличитијих звери.<sup>45</sup> Мотиви змаја и змије у наведеним Фанесовим персонификацијама посебно указују на инхерентну деструктивност његове божанске природе. Наиме, у древноиндијској космогонији змај Вртра персонификује деструктивни аспект примордијалне силе која се супротставља богу Индри у његовом покушају да успостави космичку хијерархију. Такође, у египатској космогонији, огромна змија Апофис (*Apophis*) представља деструктивну силу која је супротстављена Амуну, у жељи да надвлада принцип диференцијације и све врати у примарну форму првобитне недиференцираности, односно хаотичног свејединства.

У том смислу, веома је интересантна природа бога Вишнуа, који за разлику од Индре и Варуне (делимично диференцираних представника горњег и доњег света), представља двојединствени тоталитет, јер у исто време припада и боговима и демонима, односно дели карактеристике горњег света поретка (*sat*) и хаоса подземља (*asat*).

Овакве персонификације резултат су крајње амбивалентне природе која недвосмислено одређује ова примордијална божанства с обзиром на њихов близак однос са вечном природом примарног свејединства. Свест о томе да је у тренутку настанка свет већ био одређен елементима сопствене деструкције, може се пратити у тео-

---

<sup>44</sup> “Alternatively, the first bird was said to have found a resting place on the first mound of dry land. The creator could not become fully active until there was a place in which to exist. At this stage, the *nun* was thought of as a great swamp from which the first land, the Primeval Mound, suddenly emerged. This mound could be personified as the god Tatjenen, ‘the rising land’. Tatjenen, who was often identified with Ptah, could also be called the ‘father’ of the creator.” (Pinch 2002:60)

<sup>45</sup> Proclus, Commentary on the *Timaeus* (3:130).

гонијској традицији коју обележава непрекидни сукоб генерација (Pinch 2002:60). Почевши од древног месопотамијског мита *Енума Елиш*, у којем Апсу и Тиамат, првобитни принципи полне супротности, након стварања божанске лозе, желе да униште сопствено потомство, до Урана и Крона, у Хесиодовој *Теогонији*, можемо пратити константну тензију између сила поретка и хаоса. Штавише, у датим примерима инфантицидних тежњи јасно се уочава двојединствена природа „стваралачке деструктивности”, коју смо дефинисали као суштински процес космогонијског каузалитета. Наиме, стваралачка диференцијација неминовно доводи у питање врховни ауторитет, с обзиром на то да стално прети могућношћу децентрарања моћи. На тај начин, древне теогоније оцртавају логику првобитне диференцијације која је, у основи, нарушавање првобитне недиференцираности, и која, као таква, одређује свеукупно деловање. Наиме, сваки покушај диференцијације у себи носи клицу деструктивности. Ако смо првобитну стваралачку силу одредили као тежњу ка утемељењу, структурирању осе поретка, односно тачке вечног ослоња, свака диференцијација неминовно представља субверзију првобитне тежње, односно њеног евентуалног учинка.

Таква дијалектика условила је касније специфична разрешења природе примордијалних сила у теогонијама. Хесиодова жеља да у *Теогонији* утемељи традицију олимписког пантеона етички и телеолошки одређених антропоморфних богова, диктирала је потребу да се крајње амбивалента природа Ероса разреши двопланском персонификацијом, и то: у форми бескомпромисне деструктивне силе и секундарне култске манифестације богиње Афродите. Управо из тог разлога, примарна стваралачка димензија Ероса је редукована. Тај аспект, који на почетку одређује амбивалентно божанство рођено из хаотичног вртлога обиља, приписан је Зевсу, творцу олимписке лозе богова, који успоставља вечни поредак и хармонију. У том смислу, посебно је значајна мање позната Ферекидова *Теогонија* у којој је Ерос удвојен са Зевсом и постаје део стваралачке хијерархије која потискује његов деструктивни аспект, или га етички и телеолошки усмерава.<sup>46</sup>

Преношење стваралачких прерогатива Ероса, односно космогонијског стваралачког принципа, на антропоморфне богове официјалног религијског пантеона, условно можемо сматрати границом између космогонијских и теогонијских традиција

---

<sup>46</sup> Georg Friedrich Schoemann, *De Cupidine Cosmogonico*, p. 62 [Наведено према: Савић-Ребац 1984:50].

у древним културама. Поред тога што утемељују традицију официјалног пантеона генерацијски младих антропоморфних богова, теогоније се одликују промишљањем интелигибилног аспекта стварања, што значи да за разлику од древних космогонијских наратива, теогоније посебно инсистирају на етичким и телеолошким аспектима. Управо због тога, амбивалентни космогонијски принципи бивају потпуно редуковани сврставањем у категорију *зобрањеног*, *неописивог* или *неизрецивог*, какав је случај са египатским Амуном, или сведени на секундарне култске манифестације антропоморфних богова, у случају Ероса као секундарне манифестације култа богиње Афродите, у Хесиодовој *Теогонији*.

Ипак Хесиодово, можда и само формално одређење Ероса као *бога* у домену космогонијске традиције, умногоме ће одредити његово промишљање у културном контексту античке Грчке V и IV века п.н.е. Разматрајући проблем Хесиодовог Ероса, Аница Савић-Ребац закључује да је његова природа сасвим специфична, и да се у самом Хесиодовом тексту наслућује чињеница да Ерос не може бити поистовећен са безличним архаичним принципима древних космогонија.

„Да је Ерос Хесиодов само оличена апстракција, он не би био Καλλιστος. Али баш зато што није био потпуно развијен у правцу хомерских богова, делом због неизречно-емотивних, а делом због појмовно-мислених страна свога бића, он је и могао да постане есотерично божанство и космогониска архе.” (Savić-Rebac 1984:51)

У складу с тим, проблем етичких и телеолошких карактеристика богова, који одређује суштину теогонијске традиције, инспирисаће разматрање односа Ероса и логоса, што ће, посебно у оквиру платоновске еротологије, довести до формулисања нове перспективе у схватању овог феномена. То, наравно, не значи да ће древни космогонијски прерогативи који одређују амбивалентну природу Ероса, у домену тежње ка утемељењу и инхерентној деструкцији, бити одбачени, већ ће као такви бити промишљани у структури нове парадигме.

### 1.1.2. Ерос и логос: Ерос у теогонијској традицији

У односу на природу Ероса теогонијска традиција представља тежњу ка рационализацији овог примордијалног принципа, чија амбивалентна природа захтева разрешење у контексту нових етичких и телеолошких параметара. У том смислу, као што смо већ навели, у теогонијској традицији Ерос бива третиран као секундар-

на карактеристика антропоморфних богова, односно представља манифестацију божанског ума у домену материјалног стварања или структурирања социјалних односа. То значи да Ерос нема карактеристике самосталног божанског ентитета, већ његово схватање у теогонијској традицији, насупротив космогонијској, подразумева да ерос неминовно постаје структурирајући ентитет рационалитета, односно његово разумевање бива доведено у контекст хуманог.<sup>47</sup> У складу с тим, посебно су значајне расправе које испитују проблем постојања религијског култа бога Ероса. С једне стране, оне истичу хипотезу да темеље Еросовог култа треба тражити у древном беотијском божанству плодности и вегетације, док, с друге, јасно инсистирају на томе да је Ерос чисто поетска, а не култска манифестација, односно да су његове карактеристике део поетске имагинације низа интимних психолошких доживљаја у домену сексуалности.<sup>48</sup>

Тврдити интелигибилност примордијалног стваралачког принципа у древним космогонијама може бити крајње проблематично, с обзиром на то да је ова категорија ретко експлицитно разматрана у контексту најстаријих слојева митолошке свести. Проблем доказивања интелигибилности у домену примордијалних сила постаје још очигледнији ако се узме у обзир чињеница да, и у самим космогонијама, тај сегмент најчешће бива обавијен велом мистерије, услед немогућности превазилажења суштинског парадокса првобитног стања као недиференцираног свејединства.

Иако у Хесиодовој *Теогонији* доминира концепт иманентно-инстинктивног Ероса, примордијалне силе чије је деловање одређено природном даташћу, Аница Савић-Ребац сматра да је проблем интелигибилности Ероса код Хесиода прилично сложен, с обзиром на то да је Ерос у исто време и принцип и бог, због чега није јасно да ли га Хесиод посматра на нивоу свесно-духовног или иманентно-инстинктив-

---

<sup>47</sup> Ово тврђење, наравно, треба разумети условно и само у складу са чињеницом високог степена антропоморфизације у домену представљања олимпских божанстава.

<sup>48</sup> С обзиром на то да детаљније разматрање веома сложеног система хипотеза које доказују или оповргавају постојање религијског култа бога Ероса, значајно надилази истраживачка интересовања овог рада, навешћемо две студије које пружају исцрпан увид у предложеној проблематици: Anica Savić-Rebac, *Predplatonaska erotologija* (посебно поглавља „Καλλιστος”, „Od Homera do Hesioda” и „Dvostruki Eros”, која пружају критичку синтезу најзначајнијих истраживања еротског култа у европском контексту с краја 19. и почетка 20. века); Barbara Breitenberger, *Aphrodite and Eros: The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult* (посебно поглавље “The Origins of Eros”, у којем се детаљно критички разматрају најсавременије хипотезе у домену наведеног истраживања).



ног (Savić-Rebac 1984:50). Такође, проблем лежи и у чињеници да је немогуће коначно разрешити дилему да ли је Хесиодов поступак именовања Ероса богом манир у складу са захтевима космогонијског жанра, како тврди Барбара Брајтенбергер, или његово свесно опредељење које би структурирало нама недоступну имплицитну семантику *Теогоније*.

Међутим, испитивањем поетске структуре, све је јасније да је Хесиодов Ерос превасходно иманентан и инстинктиван.<sup>49</sup> Поред тога, само одређење Ероса као онога који удове одузима боговима и људима, и који „*надјачава срце у груд'ма и разумну вољу*”, јасно упућује на то да Хесиод Ероса схвата као силу директно супротстављену разумном и сврховитом аспекту деловања, концептуализујући је у домену инстинктивног, физиолошког, односно чисто органског. У прилог томе, вреди истаћи да можда најбољи пример Хесиодовог разумевања Ероса у домену иманентно-инстинктивног представља рођење Афродите Ураније из одсечених гениталија њеног оца. Наиме, рођење богиње, као централни део теогонијске митологије, које представља иманенти процес условљен природним датостима, недвосмислено упућује на однос према природи примордијалних принципа космогонијске традиције.

С друге стране, узимајући у обзир Фанеса, примордијални стваралачки принцип орфичке космогоније, стиче се утисак да је Хесиод врло свесно превидео интелигибилност божанстава космогонијског нивоа у циљу утемељења олимпског пантеона на челу са свемоћним Зевсом, коме Хесиод и приписује стваралачке одлике Фанеса/Ероса. Наиме, као што смо већ навели, касноантички интерпретатори орфичке космогоније недвосмислено приписују Фанесу елементе интелигибилности, проглашавајући га чистим умом. Џорџ Мид, наводи да је, према орфичком предању, божанство рођено из сребрног космичког јајета, било врло специфично божанско биће, тројединство Ума, Светлости и Живота (Метис, Фанес и Ерикапеус), које, према Проклу, *Орфеј* слави као најдивнију умну силу. Ипак, иако чиста интелигенција, Фанес не може бити концептуализован изван домена „слепе силе”, која изван граница етике и телеологије функционише искључиво као природна датост: „[Орфеј] грчки теолог назива ову Љубав, слепом’, јер каже о чистој интелигибилности [Фанесу], да је у његовим грудима снажна, али слепа Љубав’.”

---

<sup>49</sup> Као доказ, Аница Савић-Ребац наводи пример Ферекидове теогоније, у којој аутор удваја Ероса са Зевсом, како би добио потпуног Демијурга. (Savić-Rebac 1984:50)

(Mead 1896:167) Његова телеолошка функционалност може се, дакле, остварити само у оквиру апсолутног божанског принципа који је, према Ферекиду и Хесиоду, оличен у Зевсу.

Поред тога, хомерска традиција може пружити још један разлог редукције интелигибилности еротског концепта у Хесиодовој *Теогонији*. Наиме, као што смо већ навели, у Хомеровим еповима, ἔρως представља телесни нагон (за јелом и пићем), што показује да семантичка равн овог појма није неопходно упућивала на домен духовно-свесног, већ се конвенционално остваривала у домену инстинктивног и органског. У прилог томе недвосмислено говори и чињеница да ће такве карактеристике еротско, после Хомера, задржати и у контексту старогрчке лирике и трагичке поезије. Зато је веома извесно да је Хесиодов поступак именовања Ероса богом део жанровског маниризма, с обзиром на то да, већ тада, концепт ἔρως темељи своје значење у домену иманентно-инстинктивног, а не свесно-духовног.

За разлику од других космогонијских традиција у којима је веома тешко доказати интелигибилност примордијалних сила, египатска космогонија пружа јасан доказ да је првобитно стварање, у основи, део интелигибилног процеса, односно да је ерос одређујући елемент силе првобитне космичке диференцијације. Наиме, првобитну диференцијацију из хаотичног флуksа океана *нун* чини освешћивање примордијалног божанства Амуна (у вињети *Посмртне мантре* 76, фигурира име *Атум*), који, осетивши страшну усамљеност, започиње процес стварања изговарајући имена ствари/богова.<sup>50</sup> Према неким другим изворима, првобитни креатор космоса остаје инертан и усамљен све док не почне да мисли и осећа, што недвосмислено упућује на функционалност ероса у домену структурирања свести као телеолошки усмереног концепта.<sup>51</sup> Сама улога говора као централног елемента свеукупне стваралачке активности, јасно указује на чињеницу да у египатској

---

<sup>50</sup> In Coffin Texts spell 76, the creator (here named as Atum) brings eight gods into existence “by speaking with the *nun*,” presumably separating the elements of chaos by the process of naming them. Other texts refer to the creator’s driving back the primeval waters, perhaps by the power of spoken command, to create a space in which to begin the work of creation. (Pinch 2002:59)

<sup>51</sup> “The creator was the ‘unique one in the *nun*’ who existed in this womblike environment as ‘one who is in his egg’. The creator was in an inert state, yet this state contained the potential for all life. Passages in the Coffin Texts stress that the ‘self-created god’ came into being alone. For a group-oriented culture such as that of the Egyptians, such loneliness must have been almost unimaginable. The creator remained alone until his/her ‘heart became effective’ and he/she began to think and feel.” (Pinch 2002:59)

космогонијској традицији, ерос, као тежња ка утемељењу и стварању, није посматран независно од процеса свести, односно телеолошки усмереног деловања.

У том смислу, свакако је веома значајна јудео-хришћанска традиција, у којој логос апсолутно претходи процесу првобитне диференцијације, односно, где се читав процес одређује у домену интелигибилног: „1. У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч. 2. Она бјеше у почетку у Бога. 3. Све је кроз њу постало, и без ње ништа није постало што је постало.” (Јов. 1,1) Такође, у *Књизи постања*, говор, односно именовање, представља неодвојиви сегмент стваралачког процеса: „И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост.” Без обзира на систем пост-античке, односно схоластичке догматске интерпретације, која у потпуности одбацује *еротско* као могућност божанског одређења, услед његове чисто аквизитивне (егоистичне) природе, и преузима, као модел божанске љубави, антички концепт *agape*, Бог као стваралац, односно покретач првобитне диференцијације у јудео-хришћанској традицији, недвосмислено дели карактеристике древних космогонијских божанстава еротске провенијенције.<sup>52</sup>

Стога, може се извести закључак да је *ерос*, као концепт примордијалне стваралачке силе, тежња за утемељењем и превазилажењем хаотичног примордијалног флукса свејединства, у теогонијској традицији био уско повезан са појмом интелигибилности, односно, да је био одређен у домену умног деловања.<sup>53</sup> Поред тога, орфичка космогонија, у којој Фанес/Ерос фигурира као чиста интелигенција, односно сама идеја интелигибилности, указује на то да концепт Ероса као феномена у домену интелигибилне егзистенције није био непознат у култури античких Грка.

### 1.1.3. Тиранин Ерос: Ерос у контексту античке поетске традиције

За разлику од теогонијске традиције у којој *ерос*, као тежња за утемељењем и стварањем, представља феномен који условљава и структурира демијуршку свест, у оквиру поетске традиције, која започиње са Хомером и Хесиодом, *ерос* се искључиво одређује у домену ирационалног и нужности. Ова традиција која ће у потпуности одредити разумевање еротског у контексту античке књижевности и

---

<sup>52</sup> О овоме детаљније видети у: Anders Nygren, *Agape and Eros*, (1953).

<sup>53</sup> О томе несумњиво сведоче египатска и јудео-хришћанска традиција, веома блиске систему старогрчке митологије.

уметности VII – IV века п.н.е, овај концепт посматра као недокучиви принцип природне датости или физиолошке потребе тела коју није могуће рационално контролисати.<sup>54</sup> Једна од најупечатљивијих метафора која описује природу еротских страсти, а која је, према тврдњи Бруса Торнтона, у потпуности изгубила свој првобитни смисао за данашњег читаоца, јесте метафора „роб љубави”. У њој се, наиме, огледа егзистенцијални страх од понижења и принудног губљења индивидуалности услед поковања инфериорној, бестијалној и ирационалној страни људске природе, коју супериорни ум не може да укроти.

Поред, већ навођених Хесиодових стихова, веома је значајно навести још неке од најзначајнијих представа које су одредиле свест античких Грка о *еросу* као ирационалној деструктивној сили.

Барбара Брајтенгергер код Хомера проналази чак три различита модела у третирању еротског, којима је заједничка управо идеја ирационалности, односно одређења еротског у домену иманентно-инстинктивног. Први модел представља формула  $\alpha\upsilon\tau\acute{\alpha}\rho \ \acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota \ \lambda\acute{\omicron}\sigma\iota\omicron\varsigma \ \kappa\alpha\iota \ \acute{\epsilon}\delta\eta\tau\acute{\upsilon}\omicron\varsigma \ \acute{\epsilon}\xi \ \acute{\epsilon}\rho\omicron\nu \ \acute{\epsilon}\nu\tau\omicron$  (*а кад веће за јелом и пићем подмире жудњу*, [Илијада, 1:469]) у оквиру које се еротско тумачи као слепа телесна потреба за јелом и пићем.<sup>55</sup> На тај начин, Хомерови стихови показују свест о еротском као аспекту примордијалне телесности која није под контролом разума, те самим тим представља непознаницу и изазива страх.

Други модел еротско одређује као снажан сексуални нагон који инспирише близина жене, и који чини да деловање јунака бива потпуно подређено том циљу, независно од било каквих норми. У том контексту еротско се доживљава као природна деструктивна сила којој нико не може да се супротстави и која је, што је још важније, резултат магијског деловања божанске моћи. Када у 14. глави *Илијаде* Хомер описује Херину намеру да заведе Зевса, он појму  $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma$  у датом контексту даје значење телесне страсти (сексуалне пожуде). Када угледа Херу, под утицајем

---

<sup>54</sup> Традиција доживљавања ероса као ирационалне и бестијалне силе деструктивности која прети основама цивилизованог људског друштва, као и егзистенцији сваког интелегибилног бића, детаљно се испитује у наведеним студијама Барбаре Брајтенбергер и Бруса Торнтона, које поред исцрпних компаративних анализа, доносе и детаљан преглед критичке литературе у вези са овим проблемом.

<sup>55</sup> У оквиру овог модела можемо навести, такође, веома честу фразу  $\acute{\epsilon}\rho\omega\varsigma \ \gamma\acute{\omicron}\beta\omicron\upsilon$ , која означава еротско као нагон за жаљењем или плакањем: *Плачући око мртваца лепогриве погнаше коње / трипу, у њима жудњу да ридају Тетида крену.* (*Илијада*, 23:13)

Афродитине еротске магије, Зевса обузима снажна страст, коју Хомер описује као вртлог:

*Кад је виде љубав му душу освоји мудру,  
Као онај дан кад је првом обљубио беше,  
Кад су кришом од оца и мајке легли на одар.*

*(Илијада, 14:294)*

*[And at one glance  
the lust came swirling over him, making his heart race,  
fast as the first time—all unknown to their parents they  
rolled in bed, they locked and surged in love.]\**

*(Iliad, 14:354)*

Иза тога, описујући Зевсову снажну сексуалну жељу, Хомер пожуду поистовe-ћује са природном непогодом која потпуно ненајављено „преплављује” узнемирено срце љубавника.

*[...] ниједна богиња још ми ни жена није у грудима  
душу освојила тако и по мом се разлила срцу.*

*(Илијада, 14:354)*

*[Never has such a lust for goddess or mortal woman  
flooded my pounding heart and overwhelmed me so.]*

*(Iliad, 14:379)*

Дата формула у којој снажна сексуална жеља проузрокована магијским деловањем, потпуно обузима јунака који не може да јој се супротстави, веома је честа код Хомера и карактерише је доживљај ероса као безличне природне датости која под утицајем божанске воље интелект бескомпромисно подређује страстима. Такође, оно што потврђује субверзивну природу еротског јесте концептуализација сексуалне жеље у домену примордијалних сила.

На крају, у оквиру трећег модела, истинска деструктивна природа у потпуности долази до изражаја, јер *ἔρως* угрожава живот јунака. Иако ће овај трећи модел бити стилски много разрађенији и упечатљивији код трагичких песника и старогрчких лиричара, Хомеров пример је значајан, јер реализује еротско као „одузимање

---

\* Поред превода Милоша Ђурића, наводићемо паралелно превод Роберта Феглса како бисмо нагласили дух оригиналних формула које описују деструктивну силу ероса.

удова/колена”, што ће Хесиод навести као једно од кључних одређења овог феномена.

*Просцима колена клону, и све их љубав понесе,  
свакога освоји жудња да с мудрој Пенелопом легне.*

*(Одисеја, 18:212)*

*[The Suitors went weak at the knees. Their hearts  
melted with desire, and every man among them  
voiced a prayer that he might sleep with her.]*

*(Odyssey, 18:212)*

Фраза „одузимање удова/колена” (ἀῖσσε δὲ γυῖα) није ништа друго до еуфемизам који означава „убити некога”. Код Хомера, тројански јунак Агенор пробада Елпенора копљем и „рани га копљем од меди и колена разглоби њему” [*loosed his limbs, his life spirit left him and over his dead body now the savage work went on...*]<sup>56</sup> чиме се веома рано успоставља веза Ероса и Танатоса, као суштински аспект еротске дијалектике. Свакако, не треба занемарити ни чињеницу да у темељу мита о Тројанском рату лежи низ сексуалних престапа и интрига, као ни то да је основни разлог, нарушавање брачног завета и отмица Менелајеве жене, инспирисан појудом, односно хомеровским еросом као неутољивом глађу која неминовно доноси пропаст.

Такође, код античких трагичара и лирских песника, Ерос се у потпуности остварује као злослутна деструктивна сила која прети здраворазумском поретку и потреса саме темеље цивилизације. Почевши од Есхилове *Орестије*, преко Софокловог *Цара Едина* и *Антигоне*, до великих Еурипидових трагедија *Хиполит* и *Баханткиње*, можемо пратити развој еротског као разорне ирационалне силе која уместо задовољства и надахнућа, доноси брутално разарање сваке илузије сигурности, рационалне утемељености и поретка, и која се остварује у „зачараном троуглу насиља, пожуде и смрти”.<sup>57</sup> Страх пред таквом силом огледа се у чињеници да свако може постати њена жртва, а сам Платон, у својој *Држави*, алудирајући на

<sup>56</sup> *Илијада*, 4:469; *Iliad*, 4:542–543.

<sup>57</sup> “The common thread running through these various images taken from the world of beasts and their interaction with humans is the recognition not just that eros links us to the natural world of irrational beasts, is part of the animal within us, but also that eros is both an internal compulsion and an overwhelming external force, driving the soul to its destruction just as the boar is driven into the nets or the ox is goaded to the sacrifice.” (Thornton 1997:42)

овакву еротску перспективу античких трагичара доноси анегдоту о чувеном Софоклу који је у старости посебно захвалан боговима на томе што више није у власти *ероса-тиранина*, бесног и свирепог деспота.<sup>58</sup>

Не доносећи ништа сем збуњености, слатког бола и страха, који помрачује ум, разара и пали срце и тело, трагички ерос у потпуности одговара визији хесиодовске примордијалне силе, наговештавајући трагичну судбину љубавника обележену издајама и суровим злочинима, дубоко укореењеним у мрачној еротској пожуди. Иначе, физичке патње које узрокује еротска чежња нису биле одјек романтичног сензибилитета, како их разуме савремени читалац, већ су представљале истинску узнемиреност пред сазнањем сталне угрожености интелекта, идентитета и самих корена културног друштва пред дивљом и необузданом силом еротског.<sup>59</sup>

У том смислу, без обзира што су за савременог читаоца изгубили аутентично значење истинске егзистенцијалне драме, веома су упечатљиви Ибикови лирски фрагменти посвећени разузданој сили ероса, који „испод црних трепавица гледа очима пуним жудње и свакојаким мамцима гони Киприди у бескрајну мрежу”.<sup>60</sup> По угледу на епску и трагичку поезију, лиричари, такође, уносе у своју поезију немир и страх због сусрета са Еурипидовим „*тиранином богова и људи*”, који сурово рањава, мучи и ломи, доводећи у питање не само разум и достојанство, већ и сам живот. У неколико својих најзначајнијих поетских фрагмената посвећених Еросу, парски песник Архилох, према Милошу Ђурићу, „по први пут у хеленској лирици, смело и лично, приказује своју љубав као психичку и физиолошку силу, своје љубавне болове и њихове психофизиолошке последице, разорну снагу своје неодољиве страсти”. Деструктивни потенцијал еротске жудње Архилох описује жалећи се пријатељу да га је савладала жудња која разглобљује удове (фрг. 118), да му се у

---

<sup>58</sup> „А био сам једном и код песника Софокла кад га је неко питао: „О, Софокле, како се ти односиш према љубави? Јеси ли још способан да општиш са женом?” Он му је одговорио: „Ћути, човече, радостан сам што сам умакао бесном и свирепом деспоту.” (Platon 2002:17)

<sup>59</sup> “War, violence, arrows, and wounds are all, like madness, dead metaphors for us when used to describe sexual passion.’When Cupid shot his dart, he shot it at your heart,’ Buddy Holly sings, and we feel not the slightest frisson of terror. So we don’t acknowledge the sharp pain sexual passion can inflict, a pain the Greeks, who had seen and felt the agony sharpened iron creates, equated with the suffering of wounded flesh.” (Thornton 1997:50)

<sup>60</sup> Ибик (фраг. 7) [Ђурић 2003:216]

срце упила спутивши на очи густу таму и потпуно одузевши памет (фрг. 112), и задала му тешке муке (фрг. 104):

*Од чежње лежим несрећан  
без душе – све ми кости љути болови  
по вољи божјој прожели.*

(Ђурић 2003:179)

Деструктивност еротских страсти проналазимо и у фрагментима песникиње Сапфо, чији је доживљај *ероса* близак трагичкој визији разорне силе. Телесно-духовна драма, *болест душе и тела*, коју лирски субјект проживљава обузет еротском жудњом, у одређеним сегментима снажно наглашава страховити потенцијал ирационалне силе која бескомпромисно господари душом и телом, односно животом љубавника, показујући своју доминацију над разумом и конвенционалним моралом.

*Смијешком слатким смијешиси се, - то је мени*

*Све у грудима стравило срце миљем.*

*Чим те видим само за часак, глас ми*

*У грлу загне,*

*Језик ми заниједи, тихи мене*

*По свем тијелу љубавни огањ прође,*

*Нит већ видим очима нит што чујем,*

*Уши ми шуме,*

*Тешки зној ми тече са чела, дршћем*

*Сва ко прут, а жућа сам него трава, -*

*Чини ми се, замало те бих била*

*Умрла јадна.<sup>61</sup>*

Чак и онда када одређује младалачку љубавну жудњу, која је симбол чисте енергије живота, односно животног витализма који у поетској топологији савременог читаоца нема негативне конотације мрачне деструктивне силе, за античког лиричара Ибика, у складу са поетском традицијом, али и доминатном општеприсутном свешћу о Еросу као претњи ирационалног и разорног, еротско је ентитет природне датости, слепа сила која стално прети својим разорним потенцијалом. Поред већ навођених стихова у којима се имплицитно наглашава мрачна природа љубавних страсти, јер лирски субјект осећа да га „Ерот опет испод црних трпавица гледа

<sup>61</sup> Сапфа [Страјнић 2001:158–9]; У овом случају, уместо превода М. Ђурића, одабрали смо превод Х. Бадалића, који се налази у антологији Николе Страјнића, првенствено због превода последњег стиха, који у одабраном преводу на упечатљивији начин преноси идеју еротске деструктивности.



очима пуним жудње и свакојаким мамцима гони Киприди у бескрајну мрежу”, у једном од својим најпознатијих еротских фрагмената (фрг. 6), Ибик младалачку љубав истовремено описује као иманентно бујање природе и разорну енергију природних сила:

*У пролеће цветају кидонске јабуке, које залива вода из река, где се стере свештена дубрава Девојака [Нимфа]; тада бујају и гроздови под сеновитим границима винове лозе; али у мени се љубав [ἔρως] ни у које време не стишава, него као трачки северац, који проваљује под сунчаним сјајем, долеће од Киприде са жарком махнитошћу, с пустошничким бесом, неустрашива, те силовито од дечачких година потреса срце моје. (Ђурић 2003:216)*

Ибиков фрагмент на прави начин представља суштинску дихотомију *nomos / ataktos* (закон, поредак / ирационално, деструктивно) која, као што наглашава Платон у *Тимају*, лежећи у основи космичке дијалектике, неминовно одређује постојање на свим нивоима. Управо зато су, према Торнтону, буколички пејзажи старогрчке књижевности просценијум за најбруталније обрачуне божанског закона, односно поретка, и ирационалних сила нужности, показујући на тај начин свест старих Грка о апсолутној угрожености рационалног поретка, егзистенције, идентитета и утемељености субјекта (Thornton 1997:23).

Оно што је заједничко свим еротским визијама у контексту старогрчке поетске традиције, јесте разумевање ероса као биолошко-физиолошког ентитета или као чисте екстериорности у домену ирационалне надљудске силе која обузима душу и тело. С обзиром на то да је ерос у потпуности деперсонализован као сирова енергија телесности или као средство божанске моћи путем које богови кажњавају смртнике, јасно је да ерос у оквиру поетске традиције остаје изван друштва и сазнања, потпуно неодређен у домену рационалног деловања.<sup>62</sup> Иако је функционално одређен антропоморфном природом, ерос се не посматра као егзистенцијални феномен који конституише свест и структурно одређује егзистенцију субјекта, већ или подлеже апсолутној екстериоризацији или остаје заробљен у домену телесности и нагона, потпуно супротстављен интелигибилности.<sup>63</sup> На тај начин, екскомуникација ероса из домена искуства представља основу за његову естетску табуизацију,

---

<sup>62</sup> Овде је важно нагласити да нико, па чак ни богови (ни Афродита сама) немају апсолутни приступ природи ероса, јер не могу контролисати размере његовог деловања.

<sup>63</sup> “The appetites, whether for gold or power or sex, drive a man to destructive excess, like something external to him, apart from his rational awareness.” (Thornton 1997:42)

односно појмовну редукцију на домен сексуалности и нагонског, што ће у пост-античким епохама постати опште место доживљавања и разумевања еротског.<sup>64</sup>

#### 1.1.4. Платонова еротологија

Платонова еротологија<sup>65</sup> представља суштински заокрет према ситуирању еротског у поредак искуства, односно структурирању нове перспективе разумевања

---

<sup>64</sup> Колико је традиција старогрчких лиричара и трагичких песника снажно утицала на свест о еротском као деструктивној ирационалној сили, може се, између осталог видети на примеру Аполонија са Родоса, александријског песника из 3. века н.е, који у *Аргонаутици*, описујући тренутак „рањавања” Медеје еротском појудом према Јасону, дословно остварује стилски компендијум наведене традиције:

*Meantime Eros passed unseen through the grey mist,  
causing confusion, as when against grazing heifers  
rises the gadfly, which oxherds call the breeze. And  
quickly beneath the lintel in the porch he strung  
his bow and took from the quiver an arrow  
unshot before, messenger of pain. . . Gliding  
close by Aeson's son [Jason] he laid the arrow  
notch on the cord in the center, and drawing wide  
apart with both hands he shot at Medea; and speechless  
amazement seized her soul. . . And the bolt burnt deep  
down in the maiden's heart, like a flame; and ever she  
kept darting bright glances straight up at Aeson's son,  
and within her breast her heart panted fast through  
anguish, and her soul melted with the sweet pain . . .  
So, coiling around her heart, burnt secretly Love the  
destroyer; and the hue of her soft cheeks went and cane;  
tow pale, now red, in her soul's distraction.*

*(The Argonautica, 3:275-298)*

Такође, утицај античке поетске традиције јасно се уочава у ренесансном схватању еротског у контексту магије, односно деловања надљудских сила. О томе детаљније видети у: Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*; Jane Kingsley Smith, *Cupid in Early Modern Literature and Culture*.

<sup>65</sup> Како бисмо избегли могуће приговоре, треба нагласити да ће у даљем разматрању Сократови ставови бити поистовећени са ставовима Платона. То значи да у оквиру нашег разматрања, Сократа посматрамо као књижевног јунака, односно манифестацију Платоновог система мишљења, с

еротског у коме се оно приближава хуманом домену. Према Платону, ерос, као круцијални аспект интелигибилне егзистенције, не може бити редукован на ниво чистог физиологизма, с обзиром на то да је овај феномен уско повезан са активношћу душе као интелигибилног дела бића, односно дела божанског ума. Платонов раскид са поетском традицијом која ерос представља као деструктивну силу ирационалности, очигледан је у дијалогу *Федар*, у којем Сократ најпре разматра проблем еротског у домену иманентно-инстинктивног, да би се у другом делу дијалога покајао за „свој грех” начињен према *Еросу*, тражећи опроштај у беседи која еротско недвосмислено ситуира у домен свесно-духовног. Разматрајући у првом делу Лисијину беседу о љубави, Сократ у поетском маниру, тобоже понесен божанским надахнућем, говори о еросу као развратној сили, болести душе која понижава и срамоти сваког кога обузме.

*Треба опет помислити на то да се у свакоме од нас налазе две силе, које нама владају и покрећу нас и за којима идемо куда нас воде: једна је урођена, пожуда за насладама, а друга је стечена, мисао, која тежи за оним што је најбоље. Ове две моћи у нама понекад се слажу, а понекад се противе једна другој, те час преовлађује једна, а час друга. Ако нас, дакле, наша мисао разложно води оном што је најбоље, те има над нама власт, име је тој власти разборитост. Ако ли нас пожуда неразложно увлачи у насладе, и ако је у нама задобила власт, та се власт назива разврат. А разврат је многоимен, јер има много делова и много облика. И који се од ових облика баш највише истиче, тај своје име надева ономе у кога се налази да се њиме назива, а нити је лепо нити је достојно њиме се називати.*

*Ако је пожуда за јелима, која је однела победу над најбољим умом и над осталим пожудама, она се зове прождрљивост, и ономе у кога се налази наденуће се исто име. Ако се, пак, пијанство наметнуло за тиранина, и онога који га има води тим путем, очевидно је које ће карактеристично име добити. А што се тиче и осталих овима сродних и сродних пожуда имена, јасно је каква се имају надевати, већ према томе како која од њих преовлађује.*

*Ако ради које је пожуе све пређашње речено, готово је већ очевидно, али свака мисао постаје некако јаснија ако се исказе него ако остане неисказана. Дакле: безумна пожуда, која је савладала мисао и њену тежњу за оним што је право и похитала за уживањем насладе што је даје лепота, па је опет од њој*

---

обзиром на општепознату платоновску праксу индиректног филозофског промишљања, које почива на његовом негативном односу према реторичком монологизму.

*сродних пожуа доведена телесној лепоти, те је тако на свом победничком ходу ојачала до најживљег развитка снаге, добила је име по тој истој снази и названа је љубављу. (Platon 1970:122–123)*

Иако Сократ дословно реинтерпретира стилско-идејни концепт поетске традиције у којем доминира апсолутни дуализам ума и тела, при чему еротско као пожуа тела, остварујући се искључиво у домену иманентно-инстинктивног, покорава човеков ум и обузима читаво биће водећи га путем разврата и понижења, његово поигравање концептом божанског надаћнућа неминовно указује на иронијску дистанцу коју заузима према приповеданом.

*СОКРАТ: Него, драги Федре, чини ли се теби, онако као и мени, да се налазим под влашћу неке божје силе?*

*ФЕДАР: Та дабоме, Сократе, против твога обичаја тече ти беседа као река.<sup>66</sup>*

*СОКРАТ: Ћутке ме, дакле, слушај, јер заиста се чини да је место божанствено, и зато се немој зачудити ако се у току беседе више пута занесем; јер сада ти готово дитирамбе говорим!*

*ФЕДАР: Говориш праву истину.*

*СОКРАТ: А за то си ти крив. Него слушај остало! Јер, можда би се могло растурити оно што ме обузима. Ипак, нека се за то стара бог, а ми се говором вратимо нашем младићу. (Platon 1970:123)*

Након тобожњег отрежњења, Сократ, у другој беседи, тражи искупљење, описујући еротско као специфичан ефекат анамнезе, односно сећања душе на просторе апсолутне егзистенције, у којима обитава пре „пада” у тело.

*Кад се, наиме, неко, гледајући овдашњу лепоту, сећа праве, па добије крила, и пошто се поново оперјао, жели да полети увис, али за то нема снаге и као птица гледа само горе, не марећи за ствари на земљи, онда га због тога заноса коре да је помахнутао; али, баш овај занос показује се као најплеменитији и најплеменитијега порекла и за онога ко га има и за онога ко у њему учествује, па се онај ко у њему има дела и љуби краснике назива љубавником. Јер, као што је*

---

<sup>66</sup> Федрова примедба „против твога обичаја тече ти беседа као река”, такође, може бити значајан маркер Сократове иронијске дистанце према приповеданом, имајући у виду Платонов негативан став према монологизму поетске реторичности, који представља кључни адут софистике као вештине уверавања и разуверавања у домену мњења. За разлику од реторике, Сократов начин подразумева дијалектику, која, као вештина дијалогског доказивања и побијања, неминовно, за разлику од реторике, води ка истини.

*речено, свака људска душа по природи својој гледала је оно што јесте, иначе не би била дошла у тај облик живота. (Platon 1970:139)*

Градећи мит о возару и запрези, Сократ наглашава да је еротско структурни конституент интелигибилне егзистенције, с обзиром на то да је одређена чињеницом вантелесне егзистенције душе у сферама чистих идеја у којима је „гледала оно што јесте, иначе не би била дошла у тај облик живота”. На тај начин, Сократ отвара могућност за разумевање еротског у домену духовног, полемичу са традицијом која овај феномен дефинише искључиво у домену иманентно-инстинктивног, третирајући га као деструктивну силу која бескомпромисно прети разумној егзистенцији. Супротно томе, Сократ еротско сматра животворном силом која ставља у покрет, стимулишући на тај начин животни витализам бића: „Све што је душа јесте бесмртно, јер оно што се само собом креће јесте бесмртно. А оном што другу ствар креће и што друга ствар ставља у покрет с престајањем кретања престаје и живот.” (Platon 1970:133)

Указујући на чињеницу да је душа у оквиру свог бивства и те како зависна од тела, и да не може да га одбаци, јер интелигибилност душе почива на физиологији тела као основи њене земаљске егзистенције, Сократ прави суштински заокрет делимичним превазилажењем крутог бинаризма који одређује еротско у оквиру поетске традиције. Еротско, дакле, није ирационална сила деструкције која својим деловањем разара егзистенцијалне основе бића, већ представља суштинско одређење постојања које, темељећи своју онтологију на моделу космичког поретка, почива на дијалектичком односу рационалног и ирационалног, који се међусобно потиру и егзистенцијално прожимају у исто време.<sup>67</sup> Узимајући у обзир нематеријалност душе која потиче из апсолутног, а чија је земаљска егзистенција одређена телом као конкретним, коначним ентитетом, закључује се да је Платонова еротологија веома блиска древном космогонијском моделу, према којем Ерос представља структурну релацију између бесконачног и коначног. Одређено, с једне стране, потенцијалом

---

<sup>67</sup> “Their [Greek] dichotomy of inferior body and superior mind did not lead to the later Christian ideal, in which the appetites and pleasures of the body are eradicated in a brutal process of purification and refinement. The Greeks rather want to appropriate the energy of the irrational, control it so that its creative energy can be exploited but not allowed to rage out of control, just as the master uses the energy of a slave to further by its own economic ends. This is what makes the relationship of reason to the irrational so problematic: Reason must harness the energy of passion without being destroyed in the process.” (Thornton 1997:150)

апсолутног и, с друге, физиологијом и ограниченошћу телесног, биће се остварује у непрестаној тензији између жеље за апсолутним остварењем и свести о сопственој немогућности утемељеној у природи тела.

Управо на основу тога, Диотима у Платоновој *Гозби* еротско дефинише у домену интермедијалности, као стање „између”.

*И ја рекох: Како говориш, Диотимо? Ружан је, дакле, Ерот, и зао?*

*А она одговори: Бог с тобом! Или мислиш да оно што није лепо, баи мора бити ружно.*

- *И те како!*

- *И што није мудро, зар мислиш да је лудо? Или ниси опазио да има нешто између мудрости и незнања?*

- *Шта то?*

- *Ако неко право мисли, рече она, а не може, притом, за своје мишљење навести разлоге, не значи ли да то није ни знање – јер како би било знање ствар којој се не зна за разлог? – а ни незнање – јер како би било незнање оно што погађа истину? – него је право мишљење нешто, наиме, што је у средини између знања и незнања.*

- *Истину говориш, рекох ја.*

- *А ти немој онда на силу захтевати да буде ружно што није лепо, ни да буде зло што није добро. Тако исто и о Ероту, кад сам признајеш да није ни добар ни леп, немој зато мислити да мора бити ружан и зао, него нешто што је у средини између тога двога. (Platon 1970:71–72)*

На тај начин, Платон, као и у *Федру*, еротско смешта у домен сталних тензија између бесконачног и коначног, идеје и конкретног, због чега Диотима и негира могућност Ероса као бога, већ га представља као великог демона који обитава у међупростору између вечног божанског принципа и земаљског света смртника. Природу еротског у *Гозби* Платон уобличава кроз Диотимин мит о Еросовом пореклу, као сину Пора (божанског принципа обиља) и Пеније (оскудице), чије карактеристике у потпуности одређују његову медијалну природу. Насупрот популарном митолошком веровању да је Ерос син богиње Афродите и њеног љубавника Ареса, бога рата, Диотима приповеда Сократу алтернативни мит, што је у складу са Платоновим полемичким ставом према поетској традицији.

*То је подужа прича, одговори ми она, али ипак ћу ти је казати. Кад се наиме родила Афродита, гостили су се богови, и међу осталима и Пор, син Метидин. А кад су ручали, стиге да што напреси, јер је била гозба, и Пенија, и била је на*

*вратима. Пошто се напио нектара - јер онда још није било вина - уђе Пор у башту Дивову и онако пијан заспи. А Пенији паде мисао на памет да због свог сиромаштва затрудни за Пором, па легне поред њега и зачне Ерота. Зато је Ерот постао и пратилац Афродитин и слуга њен, јер је зачет на дан њеног рођења, и, у исти мах воли лепоту, јер је Афродита лепа. (Platon 1970:73–74)*

Стварајући мит о Еросовом зачећу, Платон, у ствари, ствара основу за структурирање концепта еротског субјекта,<sup>68</sup> који за разлику од трагичких и лирских јунака, објеката разуздане еротске силе, представља феноменално отеловљење еротске енергије која га усмерава ка освајању апсолутне егзистенције. Наиме, посматрајући однос Пеније и Пору, уочавамо Платонов концепт жеље, где је чежња карактеристика Пеније. Еротски објекат није, дакле предмет слепог, ирационалног нагона, већ резултат специфичне природе еротског субјекта. Такође, сам Пор, који пијан спава у башти, показује индиферентност апсолутног принципа, тако да је језгро еротске активности ситуирано у субјекту жеље.

Алтернативни мит путем којег Диотима Сократу открива мистерију рођења Ероса, представља кључни сегмент Платонове еротологије, односно природе еротског субјекта, који се структурира око сопственог недостатка мотивисан фантазијом о апсолутној егзистенцији. У Диотимином миту, Пор, као принцип божанског обиља, представља апсолутни објекат жеље који, према Диотими, обећава срећу и блаженство, односно божанску егзистенцију обележену апсолутним одсуством потребе. Ипак, с обзиром на то да се суочава са апсолутним обиљем могућих објеката,

---

<sup>68</sup> Појам *erotског субјекта* треба разумети у контексту етимологије грчке именице *ὑποκείμενον*, као и латинског глагола *subicio*, који представља етимолошку основу именице *subiectus*, а које имплицитно упућују на ексцентрираност, подређеност и зависност од другог. Именица *ὑποκείμενον* (субјект) компонована је од предлога *ὑπό* (испод, под) и глагола *κεῖμαι* (лежим). Оно што је посебно интересно за разумевање појма *erotски субјект* јесте етимолошка веза облика *κοιτάω* (лежем) са именицом *κόμη* (село) и *κωμῳδία* (комедија, првобитно: сеоска песма, са много еротских елемената у жанру, нарочито код Аристофана), чиме је, како код облика именице која означава *субјект*, тако и у наведеним изведеницама и етимолошки сличним речима, наглашена јасна сексуална конотација потчињавања особе која је у положају да лежи испод некога. Такође, *Оксфордски речник латинског језика* бележи чак четрнаест различитих значења глагола *subicio* (*-icere, -icere, -iectum*) и сва представљају варијацију оригиналне композитне етимологије *подбацити*, у смислу потчинити, подредити, ставити под контролу. (Glare (OLD) 1969:1839–1840)

еротски субјект симболично персонификован у лику Пеније (оскудице, недостатка), у ствари, жуди за тим да стекне мудрост, како би био у стању да одабере објекат који ће га заувек ослободити потребе, односно учинити да стање оскудице буде апсолутно превазиђено. Управо у томе се огледа једна од суштинских карактеристика еротског субјекта, који се структурира око сопственог недостатка. Он не може да задовољи своју жудњу, јер, с обзиром на то да није мудар, не може да одабере прави објекат жеље. Пенијина намера „да због свог сиромаштва затрудни са Пором”, представља рефлекс жеље еротског субјекта да добије директни приступ божанској мудрости која омогућава блажену егзистенцију, односно, пружа објективно сазнање јединственог објекта жеље.

Верујући да ће се, затрудневши са уснулим Пором, коначно ослободити оскудице, односно стања сталне потребе, „Пенија легне поред њега и зачне Ерота”. Плод овог Пенијиног подухвата, велики демон Ерот, који је „вазда сиромаш, и далеко од тога да буде нежан и леп, него је тврд, и сух, и без одеће, и без куће, и увек лежи на голој земљи, и без покривача, и у томе има природу материну, јер је вазда другар потребе”, представља симболично разрешење покушаја еротског субјекта да уђе у апсолутну егзистенцију, односно да „поседује заувек”. Пенија, наиме, рађа само сопствени недостатак, односно удваја сопствену оскудицу, показујући тиме да природа жеље еротског субјекта почива у самоосујећивању које резултира недобијањем жељеног објекта, односно удвајањем инхерентног недостатка.

У том смислу, веома је индикативна тврдња Фризби Шефилд да би било погрешно поистоветити Ероса са Пенијом, јер, како она тврди, „Пенија представља чист недостатак, који се код Ероса, услед наслеђа са очеве стране, претвара у чежњу”,<sup>69</sup> иако Диотимина прича јасно упућује на то да Пенија, легавши са Пором, зачиње биће слично себи, које, као и она, жуди за досезањем божанског обиља. Такође, у случају Пеније, очигледно није у питању само свест о сопственом недостатку, већ и јасна жеља да се тај недостатак испуни: „Пенији паде мисао на памет да због свог сиромаштва затрудни за Пором.” Чак и сама ауторка, неколико страна даље закључује да Ерос не представља само чист недостатак, већ свест о недостатку, што Пенији, такође, не недостаје, с обзиром на то да је њена одлука свесно усмерена и

---

<sup>69</sup> “The mistake here would be to identify eros with the Penia aspect alone. The experience of lack is more primitive than eros, or rather (contra Aristophanes), eros is not just an experience of lack, and a yearning. The story of Eros’ dual parentage indicates that the picture of eros here is a combination of the two components outlined, what we might term rational, or deliberative desire.” (Sheffield 2006:62)



инспирисана покушајем да се стање оскудице превазиђе.<sup>70</sup> С друге стране, оно што Ерос наслеђује од Пору јесте идеја обиља, односно апсолутне егзистенције, али не и обиље само, што га у сваком случају чини много ближим принципу оскудице.

Иако је тврдња Фризби Шефилд да се Ерос не може поистоветити са Пенијом, у основи, тачна, њена интерпретација, такође, отвара простор за додатно разматрање њихове неопходне дистинктивности. Као што смо већ показали, свест о сопственом недостатку никако не може бити прихватљив параметар који одређује различитост Пеније према Еросу, јер су, генерално, у питању два слична бића одређена потребом и оскудицом. Оно што објективно не дозвољава поистовећивање јесте веза мајка-дете, коју ауторка потпуно превиђа у својој интерпретацији, концентришући се на доказивање Еросове интермедијалне природе. Чињеница хронолошког следа, наиме, веома је важна, јер доказује концепт трајне циркуларности који суштински одређује природу еротског субјекта, наглашавајући немогућност директног приступа апсолутном објекту жеље.

У том смислу, веома је значајан Диотимин закључак о људској природи која је трудна и телом и душом, и која жуди да се рађа у лепоти, јер представља коначно разоткривање парадоксалне егзистенције еротског субјекта. Она почива на тензији између искуства константног недостатка и илузије могућности апсолутног поседовања које обећава коначно превазилажење сопственог егзистенцијалног статуса утемељеног у недостатку. Рађање у лепоти, односно суштински мотив природе еротског, мотивисано је илузијом апсолутног остварења, Поровим наслеђем у Еросу, што еротском субјекту даје способност да у процесу еротске перцепције појединачног објекта/тела пројектује есенцијалност на дати објекат, трансформишући га у идеално.

Ипак, не треба заборавити да Порово наслеђе подразумева инхерентну идеју о обиљу као коначном разрешењу егзистенцијалне оскудице, због чега је, за еротски субјект, сваки појединачни објекат, у основи, не-прави, односно не може да испуни недостатак и омогући остварење фантазије трајног поседовања. Управо зато, имајући у виду Порово наслеђе, Делез и Гатари одређују жељу еротског субјекта не као недостатак нечега, већ као бесубјекатску тежњу/фрустрацију која је усмерена према

---

<sup>70</sup> “Since a defining characteristic of Eros’ intermediate status is not just a lack of wisdom, but an awareness of that lack, those who pursue wisdom are not just those who are lacking in wisdom, but those who are aware that they have this particular deficiency.” (Sheffield 2006:69)

свему, осујећујући сваки објекат, јер жели нешто што не може да одреди као позитивну могућност.<sup>71</sup> То коначно значи да платоновски ерос има само један циљ, да се оствари у вечном принципу апсолутног задовољства – Поровом божанском принципу. Ипак, због парцијалне неусмерености, а услед обиља могућих објеката, стално трпи фрустрацију, чиме имплицитно одређује своју феноменологију у домену дијалектике жеље (Cooper 2008:27).

Аристофанов симпозионски мит о андрогинима, на најбољи начин оцртава природу еротског субјекта која се огледа у парадоксалном настојању да се бескомпромисно овлада коначним принципом и оствари у апсолутној, божанској егзистенцији. Расецање двојединствених андрогина, управо представља колапс егзистенцијалног настојања да се постане сам принцип. Ерос се, према Аристофану, рађа управо у тренутку расецања двојединственог бића, и представља неуништу чезњу за „другом половином”, која је, нажалост, неповратно изгубљена. Као и Диотима, која суштинско одређење људске природе види у наивној конверзији божанског принципа вечности у људски принцип фиктивне бесмртности, Платонов Аристофан верује да је коначно остварење еротских тежњи могуће само у смрти, односно стапањем у једно које пориче могућност појединачне егзистенције. На тај начин, Аристофан у језгру еротског феномена види немогућност остварења апсолутног задовољства, односно остварења у принципу апсолутне егзистенције, јер потпуно међусобно уживање љубавницима може пружити само Хефест који ће их стопити у једно, али би у том случају љубавници потпуно изгубили себе.

Имплицитно наглашавајући улогу Поровог наслеђа у Еросу, Аристофанова беседа уводи још један, веома значајан елемент који суштински одређује природу еротског субјекта. Наиме, имајући у виду чињеницу да се Ерос рађа као последица сурове казне бога Зевса, који расеца андрогине, чинећи их слабијим и онемогућавајући њихов даљи отпор и побуну, Аристофан неминовно ситуира еротско у искуству пораза, односно страху од казне. То значи да еротски субјект неминовно осећа своју позицију као стање личног недостатка, односно ускраћености за оно што му по природи припада. Због тога фрустрација постаје одређујући појам његове егзистенције, узмемо ли у обзир чињеницу да еротска чезња подразумева апсолутну

---

<sup>71</sup> “Desire does not lack anything; it does not lack its object. It is, rather, the subject that is missing in desire or desire that lacks a fixed subject; there is no fixed subject unless there is repression.” (Deleuze and Guattari 1983:26)

спремност субјекта на бескомпромисно посвећивање у процесу еротске потраге, која, нажалост, резултира једино сазнањем изневереног очекивања. С обзиром на то да субјект у том процесу улаже максимум својих напора и све своје наде усмерава на могућност освајања објекта који обећава апсолутно задовољство, фрустрација, којом овај процес неминовно резултира, мора да се одрази на доживљај сопствених могућности и перспективу самопроцењивања. Порово наслеђе у Еросовој природи, дакле, не представља само конститутивну фантазију о апсолутној егзистенцији коју треба освојити, већ, с обзиром на то да Диотима Пору проглашава његовим оцем, недвосмислено упућује на то да је еротски субјект одређен идејом ускраћености апсолутне егзистенције (његовим законским наслеђем). У складу с тим, еротски субјект заиста представља интермедијалну природу, с обзиром на то да је структурно одређен недостатком, и илузијом да је ускраћен за очинско наслеђе божанског обиља, односно да жуди за апсолутним које му је недоступно. Заувек у стању надодређености, еротски субјект, према Платону, представља стање вечне динамике у оквиру којег је егзистенцијална утемељеност онемогућена Еросовим двоструким наслеђем – инхерентним недостатком који може да испуни само бог, односно жељом да се постане принцип сам.

Аспект Поровог наслеђа у Еросовој природи, као искуство неправедне ускраћености за оно што неке по праву припада, оставља траг и у општем појмовном одређењу ероса као жеље, односно чежње. Наиме, код Платона се могу пронаћи два појма који одређују ефекат еротског феномена: *επιθυμία* (*епитимија* – снажна жеља за нечим; пожуда) и *ἰμερος* (*химера* – жеља за телесним задовољством), које не треба сматрати апсолутним синонимима. *Επιθυμία* је појам који се генерално употребљава за описивање еротске пожуде, али не у контексту сексуалне жеље, због чега се и уводи појам *ἰμερος*, који Платон користи у миту о возару и запрези када описује ефекат перцепције земаљске (телесне) лепоте и жудњу према њој. Џејмс Родис објашњава да је домен сексуалне пожуде много ближи појму *αφροδίσια* (*афродизија* – сексуална љубав), који одређује домен телесног, односно сексуалног задовољства.<sup>72</sup> Појам *επιθυμία*, у основи, не треба повезивати са доменом сексуалне љубави, о чему сведочи и чињеница да је овај појам уско повезан са појмом *θυμός* (*тимос* – духовност; интелектуална жеља; самопоштовање). То јасно указује да је ерос у свести старих Грка био неодвојиви аспект домена политичког, односно да је

---

<sup>72</sup> Детаљније о семантичком односу појмова *ἔρος* и *αφροδίσια*, видети у: Ludwig 2002:7–9.

недвосмислено одређивао релацију између интимне и јавне сфере људског деловања (Rhodes 2003:1–3). На самом почетку свог разматрања природе античког ероса у студији *Eros and Polis*, Пол Лудвиг наглашава да суштински елемент античке политичке мисли представља промоција еротског као централног аспекта политичке стварности који повезује јавну и приватну сферу живота. На основу тога је потпуно оправдано закључити да је идеја полиса и политичке мисли уопште у потпуности заснована на принципима еротске економије.<sup>73</sup>

Управо зато у већини беседа Платонових „говорника” јасно уочавамо тежњу за маскирањем сопственог недостатка. Видимо покушаје говорника да кроз беседе о Еросу имплицитно сугеришу, или прецизније, фингирају објективну утемељеност сопствених интимних тежњи, и на тај начин их учине јавно прихватљивим и пожељним облицима мишљења, понашања и деловања у друштвеном контексту. Наиме, за разлику од Сократове и Аристофанове беседе, које се баве еросом интимног и личног, у осталим беседама је снажно изражена потреба да се сопствене несигурности превазиђу фингирањем њихове утемељености у систему јавног политичког и филозофског мишљења.<sup>74</sup>

Тимотички ерос<sup>75</sup> у Федровој беседи огледа се у дивинизацији херојске смрти и посмртне славе као суштинских остварења еротских тежњи, чиме се недвосмислено

---

<sup>73</sup> “A recurrent feature of ancient Greek political discourse was the assertion that erotic passion was a causal factor in the emergence and maintenance, as well as the decline, of the Greek polis. Eros, the most private of passions, was believed by ancient political thinkers to be of the utmost public relevance. For them, the term eros included the ordinary meanings of love and sexuality but went beyond these to embrace a wide array of inclinations comprising ambition, patriotism, and other aspirations that were properly political in nature.

In classical Athens, the discourse of political eros was both a rhetoric and a theory. The large semantic field of the Greek word *eros*, comprising political and other meanings, had been a linguistic feature of long standing. During the classical period, this existing resource of the language was self-consciously appropriated, in political oratory and in political theory, at times metaphorically and at times literally, to relate levels of human experience among which the connections have not always been perceived.” (Ludwig 2002:1)

<sup>74</sup> О реализацији политичког ероса у симпозионском дискурсу Платонове *Гозбе*, видети детаљније у: Paul W. Ludwig, *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory*; Steven Berg, *Eros and the Intoxications of Enlightenment: On Plato's Symposium*.

<sup>75</sup> *Тимос* (грч. θῆμος) представља сложени хумани концепт који би се могао превести као *духовност* (духовни аспект егзистенције). У овом контексту, односно у контексту античке политичке мисли *тимотички ерос* подразумева људску жељу за друштвеном афирмацијом и славом.

наглашава чињеница да је ерос резултат односа појединца према симболизованој стварности. Еротске тежње појединца одређене су највишим добром, које Федар види у епском кодексу части, а који је резултат богате епске традиције, и подразумева „стид пред срамотом и надметање за лепоту”.

*Без овога, наиме, не може ни држава ни појединац да чини крупна и лепа дела. Зато тврдим да човека који љуби, ако би се показивало да чини што срамотно, или да трпи то од кога другог зато што се због страшљивости не брани, да га не би то у толикој мери заболело ни пред оцем да га је овај видео, ни пред другарима, ни пред ким другим, као што би га заболело да га је видео његов љубимац. То исто видимо и код љубимца; он се нарочито стиди пред својим љубавницима, ако га ови опази да је под каквом срамотом. Кад би се, дакле, могло удесити да се држава или војска састави само од љубавника и љубимаца, онда не би нико боље боравио у својој држави него ови који би се уздржавали од свих срамота и надметали се једни с другима за сваку лепоту; и борећи се једни до других, такви људи, па да их је и само мален број, победили би, тако рећи, цео свет. (Platon 1970:37)*

На тај начин, Федар представља еротско као средство политичке манипулације, на којем почива политичко уређење сваке државе. Диотимин мит о Пенији и Пору постаје код Федра однос појединца и симболизоване стварности, у којој он постаје свестан свог недостатка, покушавајући на све начине да га прикрије, односно испуни у складу са општеприхваћеним нормама. Оно у чему Федрова беседа одступа од Платонове доктрине, јесте величање песника, односно реторичке праксе, којој Федар даје легитимитет објективне истине, при чему проглашава песнике, као творце симболичког дискурса стварности, моћнијим од природе саме, с обзиром на то да су потпуно изван еротског.

*А Орфеја, сина Еагрова, отпремили су из Хада с тим да није успео, пошто су му показали само сенку његове жене, ради које је био дошао, а нису му дали њу саму зато што се он, који је био певач уз китару, млитав показивао и што није имао срца да за љубав умре као Алкестида, него је изумдровао како би жив доспео у Хад. (Platon 1970:38)*

Федар, дакле, насупротив Платону, песнике проглашава творцима поретка, стављајући на тај начин реторику изнад дијалектике, односно илузију изнад истине. Сам Федар, као ретор и софист, проглашава себе човеком вредним дивљења, јер је, с обзиром на то да поседује знање о тајни еротског, ослобођен усуда трагичног егзистенцијалног расцепа између недостатка и обиља.

У беседама Паузаније и Ериксимаха, можемо пронаћи идентичне тежње. Паузанија кроз своју беседу велича праксу атинске педерастичке, проглашавајући је, по угледу на Федра, суштином политичког поретка који почива на врлини, док Ериксимах, као и Федар, проглашава себе врхунским познаваоцем тајни еротског, с обзиром на то да је, према његовим речима, „лекарство наука о еротским односима тела с обзиром на пуњење и испражњавање, и ко у томе уме да распознаје лепу и ружну љубав, тај се у лекарство највише разумева”. И Паузанија и Ериксимах представљају себе као идеалне, дакле, пожељне љубавнике, којима познавање најдубљих тајни еротског, омогућава повлашћени статус у друштвено-политичком контексту.<sup>76</sup>

Агатонова<sup>77</sup> беседа представља врхунац просветитељско-рационалистичког курса који, пре њега, структурирају Федар, Паузанија и Ериксимах, с обзиром на то да у Еросу, савршеном споју лепоте и доброте, види себе – самодовољно и генијално биће које апсолутно и беспрекорно влада боговима и људима водећи их ка апсолутном добру. Проглашавајући Ероса песником који друге надахњује и уноси поредак и закон међу људе и богове, Агатон потврђује Федрову истину о реторичком устројству стварности, чији су песници најзначајнији део, јер је Ерос тај који господари свим сферама људског и божанског. Као и Федар, и Агатон верује да песници морају имати примат у друштвено-политичком контексту, с обзиром на то да у оквиру своје праксе, симболизујући егзистенцијалну стварност, устројавају неопходан апарат за функционисање друштвеног система. Ипак, Агатонов Ерос почива на погрешном поистовећивању Еросове природе са оним за чим Ерос жуди, због чега Сократ примећује да је суштинска Агатонова теза о Еросу као најлепшем, најмлађем и најбољем међу боговим, у основи, неодржива.

- *Деде, дакле, продужио је Сократ, рецимо још једаред оно у чему смо се сложили! Да ли је Ерот што друго до најпре љубав према нечему, а онда љубав према оном што је потребно?*
- *Јесте, одговорио је.*
- *Сети се сада онога што си сам рекао у својој беседи: према чему је љубав Ерот! Ако желиш, ја ћу те подсетити. Мислим да си овако некако рекао да су*

---

<sup>76</sup> Аристофаново штуцање, којим ремети ред симпозионског излагања, према Стивену Бергу, представља очигледно неслагање са рационалистичким тезама претходних говорника. (Berg 2010:37)

<sup>77</sup> Агатон значи „добар”.

*богови урадили ствари из љубави за лепотом, јер љубави за ругобом нема.*

*Ниси ли овако некако говорио?*

- *Тако сам рекао, одговорио је Агатон.*
- *И како доликује говориши, пријатељу, рекао је Сократ; и ако ствар тако стоји, онда би Ерот био љубав за лепотом, а не за ругобом?*
- Агатон је потврдио.*
- *Нисмо ли се сложили у томе да неко жуди оно што му је потребно и што нема?*
- *Јесмо, одговорио је.*
- *Дакле, Ероту је потребна лепота и нема је?*
- *Нужно следује, одговорио је Агатон.*
- *А шта? Чему је потребна лепота, и што лепоте никако нема, зар мислиш да је то лепо?*
- *Одиста не.*
- *Тврдиш ли, дакле, још да је Ерот леп, ако ствар тако стоји?*

*И Агатон је одговорио: Чини ми се, Сократе, да ништа не знам о ономе што сам тада рекао. (Platon 1970:69)*

Сократ, на овај начин, показује да Агатонова логика погрешне идентификације Ероса са оним за чим жуди, у ствари, представља суштину његовог бића, које почива на фингираном утемељењу, реторичкој вештини, која треба да сакрије апсолутни недостатак у самом језгру субјективитета. Агатон, као драмски песник, жуди за признањем, одобравањем и дивљењем „пред великим бројем неразумних” који, за разлику од Сократа, бивају заведени његовим реторичким умећем и његовом лажном мудрошћу. Еротска потреба за фингирањем утемељења и самодовољности, представља тимотички аспект, односно, Порово наслеђе у еротском, које, покушавајући да пренебрегне инхерентни недостатак Пенијиног наслеђа, доживљава константну самосубверзију, односно колабира у себе рађајући само нови недостатак наместо старог. Агатонов тимотички ерос представља силу самопорицања, с обзиром на то да се суштински ослања на контрадикторну тимотичку тежњу апсолутног дистанцирања од телесног, од којег бескомпромисно зависи. Због тога се једини резултат његове аспирације ка поседовању апсолутног огледа искључиво у самодеструкцији, односно, доживљава константно самоурушавање.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> “The self-diremption in which a specious self is opposed to an ‘other’ that is in fact merely a projection of this same ‘self’ can be seen in Agathon’s claim that Eros is inharmoniously ‘at war’ with all that is inharmonious or at war with being at war (196a). Such antagonism toward the ‘other,’ therefore, is a self-

У том смислу, Алкибијадова исповест, која затвара Платонов гозбени дијалог, представља суштинско разоткривање природе еротског субјекта, разапетог између Поровог наслеђа и инхерентног недостатка. Кроз Алкибијада, Платон представља бестидну природу тимотичког ероса који у својој иронијској тежњи ка достизању апсолутне лепоте и доброте, за које верује да су му неправедно ускраћени, ликвидира сваки реторички кодекс симболизоване стварности, показујући апсолутну релативност управо онога у чему тражи сопствено утемељење. У настојању да придобије Сократа, у којем види егоистични тимотички идеал, Алкибијад признаје истину еротског субјекта који у додиру са идеалним доживљава разорну фрустрацију сопствене ништавности, односно постаје свестан инхерентног недостатка у самом језгру бића. Ипак, за разлику од Сократа, за којег ова фрустрација представља почетак мудрости, односно, корен сазнања о немогућем објекту жеље, код Алкибијада представља само тренутно разочарење које не разара илузију тимотичког, већ је, напротив, само снажније подстиче.

*И после тога – шта мислите како ми је било при души, јер сам држао да сам осрамоћен, а опет сам морао да се дивим његовој природи, и разборитости, и храбрости, јер сам се намерио на таква човека на каква се нисам мислио никада намерити по мудрости и по самосавлађивању? Зато нити сам могао да се срдим на њега и да се опростим његова друштва, нити сам налазио пута како бих га се придобио. Био сам уверен да га је много теже новцем ранити ма где него ли Ајанта оружјем; напослетку, чиме сам једино очекивао да га уловим, и ту беше ми умакао. Био сам заиста у неприлици, и лутао сам около, заробљен од тога човека као нико ни од кога другог. (Platon 1970:94–95)*

Оно што, дакле, Алкибијад жели од Сократа, то је, према његовом мишљењу, способност апсолутне контроле над телесним, које *тимос*, у својој бескомпромисној тежњи ка апсолутном, жели да покори, односно, да се на крају процеса од њега потпуно дистанцира. Сократова мудрост за Алкибијада значи могућност достизања апсолута. Он, наравно, Сократа види као Ероса, али не Диотиминог, филозофског Ероса који је трајно одређен егзистенцијалним расцепом између недостатка и обиља, већ Агатоновог, тимотичког Ероса, који у својој бестидној и суицидној теж-

---

assertion that is identical to self-cancellation or, speaking logically, a self-contradiction. Eros' *eidos* is 'fluid' (196a) — that is, his form is to be formless—and his complexion is perpetually 'blooming' (196b) insofar as *thumos* is always erasing itself and remaking itself in an ever renewed effort to distinguish itself from an ostensible other into which it is perpetually collapsing." (Berg 2010:81)



њи ка достизању идеала самодовољности почива на контрадикторној тежњи телесног редукционизма. На тај начин, Алкибијад показује суштинско неразумевање концепта филозофског ероса, јер не може да схвати суштину Сократове природе која почива на признавању инхерентног недостатка, односно немогућег објекта жеље. Он зато и тумачи Сократово одбијање телесног, не као свест о апсолутно недоступном објекту жеље у домену материјалне стварности, већ као највиши степен еротског егоизма, који је последица потпуног овладавања и поседовања мистичне мудрости обиља. Алкибијад Сократа доживљава као силенску фигуру, која само споља има гротескни вид, док у суштини представља принцип божанског обиља, који остале смртнике чини несрећним, јер им ускраћује остварење највишег егзистенцијалног идеала – остварење у принципу апсолутног обиља и самодовољности.

У немогућности да овлада тимотичким аспектом, Алкибијад пројектује своје егзистенцијалне тежње на Сократа, препознајући у њему управо оно за чим жуди. Као и Агатон, који чини логичку погрешку поистовећујући Ероса са жељеним, због чега је „Ерос увек у рату са неплеменитим држањем”, Алкибијад кроз своју исповест показује истинску природу еротског субјекта који у релацији са објектом жеље пројектује инхерентни тимотички расцеп између идеалног и самодовољног „Ја” и телесног „ја” на којем почива, а које презире и одбацује. Иронијски концепт његове исповести суштински је пример бестидне природе тимотичког ероса који је у својој тежњи ка апсолутном спреман да фингира признање сопствене слабости, која лежи у основи његовог постојања, а коју одбацује и не признаје. Алкибијадова исповест, у ствари, је још један очајнички покушај завођења Сократа фингирањем трансформације тимотичког у филозофски ерос. Признајући сопствену слабост и отрежњење пред Сократом, Алкибијад се, према Сократовим речима, само претвара, како би освојио жељени објекат и обезбедио његово вечно поседовање.

*А Сократ је на то рекао: Чини ми се да си трезан, Алкибијаде, јер ти иначе не би тако обазриво обилазио око ствари и покушавао да сакријеш циљ ради кога си све ово рекао, и као само узгред спомињући изнео си га на крају беседе; као да ниси све рекао зато да завадиш мене и Агатона. Ти мислиш да ја морам само тебе љубити и никога другог, а Агатона да само ти смеш љубити и нико други. Али се ниси сакрио, него, ето, та твоја сатирска и силенска драма сасвим се открила!*  
(Platon 1970:99)

Алкибијадова исповест и Сократово разоткривање фингиране искренности, описују, дакле, непремостиви јаз између субјектата филозофског и тимотичког еро-

са. За разлику од првог чија природа почива на максими „знам да ништа не знам”, одређујући покушај признавања инхерентног недостатка и мирења са чињеницом апсолутно недоступног објекта жеље у домену материјалне стварности, други је одређен тежњом за трајним превазилажењем недостатка и немогућношћу прихватања истине његове инхерентности. Због тога се субјект тимотичког ероса, услед немогућности освајања и трајног поседовања жељеног објекта, стално суочава фрустрацијом. Насупрот Сократу, који је свестан материјалне недоступности објекта жеље и који за њим трага у домену филозофске медитације, Алкибијад верује да би освајањем Сократа коначно обезбедио приступ божанском обиљу које му је ускраћено.

То, наравно, не значи да је филозофски ерос у потпуности ослобођен тимотичког аспекта, у прилог чему говоре чињенице да се Сократ *онако лепо дотерао* за Агатонову гозбу, да има страх од гомиле, или да ниједном није прекинуо Алкибијадову беседу како би указао на лажан исказ.<sup>79</sup> Сократ, дакле, као еротски субјект, такође жуди, жели да буде признат и препознат од других, али, за разлику од Алкибијада, он је свестан илузије Поровог наслеђа, односно недоступности материјалног објекта жеље. Он, као Ерос, „заседа онима који су леви и онима који су добри, храбар је и дрзак, искусан ловац који вазда снује неке замке, и жељан разборитости и довитљив, пријатељ мудрости кроз цео свој живот, искусан гатар, и бајало, и софист”, ужива у тој ускраћености, свестан да је то највише што се може добити. За разлику од других „говорника”, Сократ једини проглашава уживање у ускраћености као суштински елемент еротске феноменологије, указујући на примат филозофске дијалектике, као егзистенцијалне мудрости, над илузијом реторике која неминовно резултира фрустрацијом.

На тај начин, Платонова еротологија уводи појам инхерентног недостатка којим је сваки еротски субјект неминовно одређен без обзира на његов статус или ниво интелектуалних способности. Тај недостатак је структурни ентитет егзистенције који покреће деловање сваког еротског субјекта, водећи га према жељеном објекту за који верује да му је ускраћен и да му по праву припада. Такав став, одређен

---

<sup>79</sup> “And yet there *is* sense to the being of *thymos* from the point of view of *eros*. *Eros* cannot ascend to higher objects, to greater and more comprehensive satisfaction, without the help of *thymos*, if only because ascending these peaks requires a prior foundation in thymotically informed discipline or demotic virtue. *Thymos* is born of and for the sake of *eros*. And this happens naturally, by anyone’s definition of nature.” (Cooper 2008:41)

тимотичким аспектом еротског, ситуира субјекте у стање у оквиру којег су осуђени на вечно трагање за објектом жеље који ће коначно и трајно испунити недостатак. Иако одређени јединственом еротском феноменологијом инхерентног недостатка, постоје субјекти, које Платон назива филозофима, који уживају у сазнању вечне ускраћености. Њихова мудрост, за разлику од мњења гомиле, која верује да је мудрост кључ поседовања, подразумева свест о апсолутној ускраћености, односно материјалној недоступности објекта жеље, чинећи их тако способним да успоставе привид хармоније између интелигибилног и телесног. Ипак, само привид хармоније упућује на то да апсолутно разрешење није могуће чак ни у домену филозофског, јер је ерос неминовно одређен својом примордијалном природом амбивалентног феномена.

## **1.2. Еротизам као феномен људског постојања**

У студији *Основни феномени људског постојања*, Еуген Финк наглашава да је феномен ероса типично људски феномен, што значи да је у питању фундаментална структура која лежи у основи бића, одређујући, на специфичан начин, његово свеукупно егзистенцијално деловање и спознање. То упућује на чињеницу да „свест и предметна свест, иако битно припадају постојању човека, нису првобитна база за егзистирајући самооднос човека према себи, већ представљају одређене артикулације једног самоодноса” (Fink 1983:16), те да основне феномене људског постојања треба схватити као конститутивне елементе којима су ове категорије суштински одређене. Такође, то значи да оно што јесте ерос као основни феномен хумане егзистенције никада не може бити описано биолошко-медицинским истраживањем, јер „позитивне науке нису у стању да обухвате човека у његовој целини и тоталитету како би описале битне структуре његове егзистенције, које нису само оно опште појаве, већ сам темељ и смисао” (Fink 1983:16).

Суштинско одређење овог феномена, Финк проналази у чињеници да је хумана егзистенција „раздерана расцепом у основи живота”, односно да феномен ероса недвосмислено почива у чињеници дисконтинуитета у самом бићу, које никада не може бити потпуно. „Бог не може волети, јер је у себи – као што се о њему тврди – пунина бивства самог, јер њему ништа не недостаје, ништа не предстоји, ништа није ускраћено.” (Fink 1983:276) Човек је, с друге стране, биће дисконтинуитета које је егзистенцијално одређено другим, у коме тражи потврду сопствене егзистенције,

разумевање и разрешење недостатка у самом језгру бића. Онтолошки доказ егзистенцијалног расцепа лежи у исконском дуалитету људских полова, „у њиховој самосвојној потреби за надопуном једног другим [...] пошто сваки пол у себи представља један фрагмент, једно парче, због чега људске индивидуе теже једна другој” (Fink 1983:277). Ипак, Финкову метафору никако не треба схватити у смислу фрагментарне комплементарности, у оквиру које би два фрагмента чинила целину. Напротив, у питању је однос у којем индивидуе, настојећи да се стопе с вољеним бићем, „траже незамисливу блискост, и не виде тешкоћу која лежи у томе што они себи узајамно заправо измичу ослонац ако свако негира самог себе и хоће да се рађа једино у другом” (Fink 1983:281).

Жорж Батај језгро еротизма проналази управо у егзистенцијалном дисконтинуитету, упућујући на чињеницу да кључ за разумевање еротизма треба тражити тамо где и основни смисао размножавања, у чињеници да сâмо размножавање даје бесповратно дисконтинуирана бића.<sup>80</sup> Ипак, оно што човека одваја од животиње која, такође, у смислу полног размножавања представља биће диконтинуитета, јесте свест о смрти, која човека бесповратно уводи у поредак еротизма као типично људског феномена. Еротизам одређује човека као дисконтинуирано биће које чезне за тим да дисконтинуитет замени осећањем дубоког континуитета, што је могуће једино у смрти, у апсолутном превазилажењу индивидуалности бића дисконтинуитета.<sup>81</sup>

У основи еротизма, дакле, лежи жеља за превазилажењем сопственог бића, за остваривањем у континуитету живота који пориче сваки дисконтинуитет, и који је обележен смрћу као једином могућношћу. Зато га Батај и одређује као „психолошко трагање независно од природног циља које се на тај начин одваја од обичне полне активности”. Еротска жеља није жеља за задовољењем и размножавањем, што значи да се не може у потпуности поистоветити са сексуалном појудом, иако корен еротизма недвосмислено почива у сексуалности. То значи да је еротска жеља резултат расцепа у језгру сексуалности, где појуда као потреба надилази саму себе,

---

<sup>80</sup> „Бића која се размножавају међусобно се разликују, а бића настала тим размножавањем разликују се и између себе и од бића од којих су потекла. Свако биће разликује се од свих других. [...] Два бића одвојена су провалијом, дисконтинуитетом.” (Bataj 2009:14)

<sup>81</sup> „Начело је сваког испољавања еротизма уништење структуре затвореног бића, каква су у нормалном стању бића оба партнера. [...] У прелазу са нормалног стања на жељу постоји темељна опчињеност смрћу – у еротизму је увек реч о разлагању датих облика.” (Bataj 2009:18)

односно, није у могућности да буде задовољена на нивоу тела, већ трага за коначним растакањем телесности као формом апсолутног уживања.

У студији *Филозофија тела*, Михаил Епштејн овај појам дијалектичког расцепа расветљава природом глагола *хоћу* и *желим*, одређујући *потребу* и *жељу* као два феномена који се остварују у различитим егзистенцијалним модусима. Наиме, за разлику од [сексуалне] потребе (*похоте*), чији је језички еквивалент глагол *хтети*, као означитељ потребе у домену материјалне стварности, језички маркер еротског почива у глаголу *желети*. Он се обично односи на радње и објекте који се не могу потпуно задовољити у домену материјалног, те реферише на „стања која су уопште недостижна или су достижна тек толико да се њима не може презаситити, задовољити, јер у себи садрже извор све нових и нових жеља” (Епштејн 2009:99). У његовом тумачењу еротског у домену семантике глагола *желети* недвосмислено препознајемо концепт жудње тимотичког ероса, с обзиром на то да Епштејн семантички домен овог глагола описује на следећи начин: „*Желети* се обично односи на радње и објекте који се не могу потпуно задовољити у оквиру физичке потребе, они се могу желети бескрајно, на пример, желети *бесмртност, мир, срећу, славу, богатство.*” (Епштејн 2009:99) Признање тимотичког аспекта посебно је наглашено закључком да „еротика јесте метасексуална свест и машта, која одводи од тела, да би му се вратила у онебиченом, али још изоштренијем облику”, где се јасно чита платоновска дијалектика тимотичког ероса у домену егзистенције тела (Епштејн 2009:99).

Ипак, да бисмо разумели Епштејнов појам еротике као метасексуалне свести, морамо најпре разумети појам сексуалности, који, према Епштејновој дефиницији, битно одређује еротско, односно лежи у основи његове могућности. Проблем сексуалности почива у чињеници да је „људска сексуалност увек свесна забране, увек свесна дисконтинуитета” (Ватај 2009:27). Она је бескомпромисно одређена чињеницом субјективитета, што значи да је увек већ симболизована, и на тај начин бесповратно онемогућена као инстинктивност, то јест као анимална сексуалност. Сексуални нагон, који многи третирају као језгро аутентичне сексуалности, представља већ симболизовану датост, односно категорију која се не може остварити изван симболичког поретка цивилизације. Мит о аутентичној, анималној сексуалности, после-

дица је, с једне стране, неадекватног тумачења Фројдовога појма нагона,<sup>82</sup> а с друге, ригидног бинаризма традиционалног колонијалног дискурса који је дуго обликовао академску и културну свест.<sup>83</sup>

У тексту “Sex in cross-cultural perspectives”, В. Х. Девенпорт наглашава да код човека практично не постоје наслеђени аспекти сексуалног понашања, већ да се сексуалност структурира тек у енкултурацијском процесу.<sup>84</sup> Аутор даље тврди да не постоји нити може постојати друштво у којем сексуалност није подвргнута систему забрана, управо зато што израз сексуалности постаје могућ једино у нормативном друштвеном контексту. У том смислу, посебно је значајна чињеница да ком-

---

<sup>82</sup> Један од кључних проблема у проучавању Фројдовога психоаналитичког концепта почива на проблему превода, односно разумевања фројдовског појма *нагона* (*Trieb*), који се у англо-америчкој литератури различито преводи као “drive” или “instinct”. За разлику од појма *инстинкт* (*Instinkt*), који у фројдовској терминологији није синоним појма *нагон*, јер означава наслеђени образац понашања код животиња или људи, одређен релативно стабилном, органски условљеном структуром објект-циљ (глад или жеђ), појам *нагон* (*Trieb*) означава квантитативно-квалитативни концепт на психо-соматској граници, који управо представља перверзију инстинктивне структуре. Та перверзија огледа се у чињеници да, на пример, у домену сексуалног нагона специфични објект и органска потреба бивају значајно превазиђени. Другим речима, сексуални нагон није стриктно усмерен на задовољавање органске потребе, већ представља специфичну ментално усмерену активност у којој се жеља за задовољством потпуно одваја од инстинктивног ефекта самоодржања. Типичан пример у којем Фројд препознаје сексуалну манифестацију на нивоу нагона, независно од инстинктивног обрасца, јесте најранија фаза оралног еротизма у којој новорођенче жудно сиса мајчине груди иако је првобитна потреба за храном задовољена. (О природи и теоријској трансформацији појма „либидо” у Фројдовом психоаналитичком концепту, као и о проблему интерпретације овог појма у каснијим разматрањима и тумачењима, детаљније видети у: Roger Kennedy, *Libido – Ideas in Psychoanalysis*; Humberto Nagera, *Basic Psychoanalytic Concepts on the Libido Theory*; J. Laplanche & J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*; Gunnar Karlsson, *Psychoanalysis in a New Light*.)

<sup>83</sup> У идеолошки конструисаном дискурсу колонијализма, софистицирана пуританска сексуалност белог човека обликована под снажним утицајем хришћанске религиозности и морала, представља значајан аспект расне супремације у односу на колонизирани народи. Насупрот „цивилизованог” сексуалности уздржавања, „дивљачка” сексуалност сматрана је, у основи, анималном и морално неутемељеном. О карактеристикама колонијалног дискурса одређеног ригидним расним бинаризмом, који се посебно манифестује у антрополошким истраживањима XIX и почетка XX века, али и значајно утиче на свеукупни академско-културни контекст, видети детаљније у: Annie Loomba, *Colonialism – Postcolonialism*; Bill Ashcroft *et al.* – *Post-colonial Studies: Key-concepts*; Bill Ashcroft *et al.* – *The Empire Writes Back*.

<sup>84</sup> “In man, [...] the inherited aspects of sex seems to be nearly formless. Only by enculturation does sex assume form and meaning.” (Davenport 1976:161)

паративна истраживања сексуалности у различитим временским раздобљима не остављају простор за постојање нечега што бисмо означили као „природно стање” из којег би се касније развили различити облици људске сексуалности. Напротив, све указује на чињеницу да концепт људске сексуалности не постоји изван социо-културног контекста, односно, да сексуално понашање не може бити искључива последица генетских предиспозиција, већ социјалних конструкција, које значајно утичу и леже у темељу структуре сексуалног идентитета.<sup>85</sup>

Према Долфу Зилману, људска сексуалност је понајмање одређена хормоналним процесима, и, у ствари, представља поље когнитивне контроле сексуалног понашања. Наиме, за разлику од животиња, сексуалност је код човека одређена системском трансформацијом искључиво хормоналне у облик хормонално-кортикалне контроле сексуалног понашања, у прилог чему сведочи примат визуелних сексуалних стимулација над олфактилним. Оно што концепт људске сексуалности недвосмислено и неповратно одваја од анималне сексуалности, јесте способност еротске имагинације. У контексту наведене еволутивне трансформације, она омогућава изузетну способност репрезентативне манипулације у домену сексуалности, што није карактеристично за друге примате ни на највишем нивоу когнитивног развоја.<sup>86</sup> Супериорна способност имагинације омогућава човеку „сексуалне фантазије” које су конститутивни део структуре сексуалног понашања, што у потпуности онемогућава сваки концепт „природног стања” у домену људске сексуалности.

У складу с овим, може бити веома индикативан навод Карлоса Кастиља дел Пина у тексту „Сексуалност и власт”, да „маштања која прате сексуалне односе јасно показују да реални објект, у већини случајева, није у могућности да изврши задатак и да задовољи тоталност наших односа”. (Del Pino 1981:181) Супстанцијализација

---

<sup>85</sup> Компаративни преглед студија сексуалног понашања који покрива различите периоде развоја људске заједнице (Ford & Beach, *Patterns of Sexual Behavior*; Marshall & Suggs, *Human Sexual Behavior: Variations in the Ethnographic Spectrum*; Vern Bulloch, *Sexual Variance in Society and History*; Hans Eysenck, *Sex and Personality*; Michel Foucault, *History of Sexuality I-III*) не даје подршку разматрању сексуалности као „природног стања” код човека.

<sup>86</sup> “The latter transition [human’s specific transition from strictly hormonal to hormonal-cortical control of sexual behavior] is a momentous event, because it sets humans apart from other species. The transition from strictly hormonal to hormonal-cortical control of sexual behavior including the greater reliance on visual stimulation, is common (though different in degree) to all primates, but, however, human cortical faculties, culminating in the ability to manipulate representations of reality seemingly appear to be unique.” (Zillmann 1984:58)

сексуалности у телу није могућа, управо зато што се сексуалност структурира у систему забрана, односно ограничења, инхерентних самој структури идентитета личности, изван којих егзистенција субјективитета није могућа.<sup>87</sup>

Однос еротизма и сексуалности представља у основи веома сложен дијалектички однос, у прилог чему говори и чињеница да сваки покушај строгог разграничења ова два појма, неминовно завршава у противуречности или недоречености. Један од најбољих примера свакако је Фројдов психоаналитички концепт, у којем све појмове у језгру теорије сексуалности одликује висок степен контингентности. Због тога је постфројдовска епоха развоја психоанализе обележена расколима, неуједначеностима праксе и суштинским размимоилажењима на пољу теоријске интерпретације. У развоју Фројдове теорије сексуалности, такође, можемо пратити различите развојне стадијуме који су омеђени, с једне стране, доминацијом физиологизма и фрагментарне теорије нагона у раној фази психоаналитичких истраживања, односно структурирањем синтетичког појма Ероса као нагона живота и његовим укључивањем у домен социјалне теорије тридесетих година XX века, с друге стране.

У Фројдовој теорији либида нема концептуалне разлике између еротизма и сексуалности, јер у основи представљају деривате сексуалног нагона (Nagera 1969:36). Ипак, сам Фројд наглашава да ова два појма не могу бити третирана као синоними,<sup>88</sup> иако је у његовим текстовима понекад немогуће направити јасну разлику, што је управо последица њихове дијалектичке међузависности.<sup>89</sup> Наглашава-

---

<sup>87</sup> „Колико сам ја у могућности да замислим, чини ми се незамислив систем који није потчињен нормама, односно систем који није репресиван. Мора се водити рачуна о чињеници да и *неподвргавање норми, на свој начин, представља извесну норму.*” (Del Pino 1981:180)

<sup>88</sup> У тексту “Group Psychology and the Analysis of the Ego”, одговарајући на критике оних који у употреби појмова „секс/сексуалност” виде вулгарне термине који вређају људско достојанство, Фројд инсистира на немогућности поистовећивања појмова „сексуалност” и „Ерос”, јер се на тај начин привидно разрешава проблем појмовног прихватања: “Anyone who considers sex as something mortifying and humiliating to human nature is at liberty to make use of the more genteel expressions ‘Eros’ and ‘erotic’. I might have done so myself from the first and thus have spared myself much opposition. But I did not want to, for I like to avoid concessions to faintheartedness. One can never tell where that road may lead one; one gives way first in words, and then little by little in substance too.” (Freud 1921:3785)

<sup>89</sup> С друге стране, у студији *The Interpretation of dreams*, Фројд наглашава изразиту терминолошку блискост појмова „сексуалност” и „Ерос”: “The situation would be different if ‘sexual’ was being used



јући, од самог почетка, да психоаналитичко схватање сексуалности никако не сме бити редуковано на домен гениталног, Фројд се у структурирању свог психоаналитичког концепта стално враћао расветљавању појмовних односа у домену теорије сексуалности. То ће резултирати свеобухватном синтезом у домену теорије нагона, која је у последњој фази структурирана као дуалистичка онтологија заснована на дијалектици нагона живота (Ероса) и нагона смрти и деструкције.<sup>90</sup>

Уводећи појам нагона (*Trieb*) насупрот традиционалном појму инстинкта (*Instinkt*), Фројд експлицитно инсистира на томе да се психоаналитичко схватање сексуалности мора одвојити од „популарног”, односно биолошко-инстинктивног схватања које сексуалност везује искључиво за гениталну активност. Сексуални нагон, према Фројду, није инстинкт у традиционалном смислу речи, наслеђени модел понашања који одликује релативно стабилна структура објект-циљ, већ представља специфичан квантитативно-квалитативни ментални концепт, који у потпуности релативизује стандардну шему инстинкта. То значи да се „либидо” не остварује искључиво у строго генитално усмереној активности, већ обухвата широк спектар функционалних манифестација које далеко надилазе чисто органску потребу. У тексту ”The Ego and the Id”, Фројд објашњава да сексуални нагон, у психоаналитичком концепту, не може бити генитално редукован, јер као специфичан концепт менталне енергије обухвата различите типове дивергентних нагона обједињених под појмом Ероса.<sup>91</sup>

---

by my critics in the sense in which it is now commonly employed in psycho-analysis in the sense of ‘Eros’.” (Freud 1900:656)

<sup>90</sup> Проблем односа сексуалности и Ероса, као и смисао свеобухватних терминолошких трансформација које су карактеристичне за развој његове теорије сексуалности, Фројд детаљно образлаже у тексту “The Resistances to Psycho-Analysis”. Наиме, инсистирајући на немогућности свођења психоаналитичког схватања сексуалности на гениталност, Фројд објашњава смисао увођења појма „Ерос” који је, према његовом мишљењу, кључни елемент правилног разумевања психосексуалног феномена: “Moreover, what psycho-analysis called sexuality was by no means identical with the impulsion towards a union of the two sexes or towards producing a pleasurable sensation in the genitals; it had far more resemblance to the all-inclusive and all-preserving Eros of Plato’s Symposium. But the opponents of psycho-analysis forgot its illustrious forerunners; they fell upon it as though it had made an assault upon the dignity of the human race.” (Freud 1925:4145–6)

<sup>91</sup> “According to this view we have to distinguish two classes of instincts, one of which, the sexual instincts or Eros, is by far the more conspicuous and accessible to study. It comprises not merely the uninhibited sexual instinct proper and the instinctual impulses of an aim-inhibited or sublimated nature derived from it,

Оно што, дакле, појам Ероса чини посебно значајним када је у питању разумевање Фројдове теорије сексуалности као домена сложене менталне активности, јесте чињеница да је Фројд овом појму подредио различите врсте нагона које је у првој фази сматрао не-либидинално одређеним, односно диференцијално специфичним у односу на сам сексуални нагон. Наиме, сексуални нагон Фројд првобитно разумева као део нагонске структуре живота, који је искључиво одређен односом према објектима, и на тај начин директно супротстављен его-нагонима (које не сматра директно либидинално одређеним). Увођење појма нарцисизма, односно концепирање појма нарцисистичког либида, омогућава Фројду да у одређеним ентитетима структуре его-нагона препозна либидиналну детерминацију, и да на тај начин основу структуре ега, као комплекс нагона за самоодржањем, одреди у домену либидиналног инвестирања. У складу с тим, долази до ублажавања првобитне диференцијације, јер сада оба ентитета у домену нагона живота имају јединствену основу. Ово ће касније довести до свеобухватне синтезе его-нагона и објект-нагона у структуру јединственог нагона живота, чија је суштинска манифестација либидо (Freud 1920:3779).

Проблем тумачења Фројдове теорије сексуалности почива на концепту инфантилне сексуалности, који је наишао на оштру осуду конзервативних академских кругова и представља темеље каснијих противречних тумачења. Имајући у виду да у оквиру тополошке структуре свести Фројд дефинише несвесно (*id*) као складиште инстинктивних импулса органског порекла чија динамика није условљена екстерним стимулацијама,<sup>92</sup> поставља се питање природе сексуалности, с обзиром на то да Фројд препознаје њене трагове у најранијем периоду инфантилног развоја. Уведећи у домен сексуалности концепт „одложеног тумачења”<sup>93</sup> (*Nachträglichkeit*), Фројд от-

---

but also the self-preservative instinct, which must be assigned to the ego and which at the beginning of our analytic work we had good reason for contrasting with the sexual object-instincts.” (Freud 1923:3994)

<sup>92</sup> “From the first of these standpoints, the dynamic one, psycho-analysis derives all mental processes (apart from the reception of external stimuli) from the interplay of forces, which assist or inhibit one another, combine with one another, enter into compromises with one another, etc. All of these forces are originally in the nature of instincts; thus they have an organic origin.” (Freud 1926:4423)

<sup>93</sup> Концепт „одложеног тумачења” [нем. *Nachträglichkeit*; енг. *afterwardsness*, *deferred action*] подразумева патогени ефекат трауматичног догађаја из детињства који се ретроактивно манифестује у процесу сексуалног развоја. У тексту “From the History of an Infantile Neurosis”, Фројд даје следеће објашњење: “At the age of one and a half the child receives an impression to which he is unable to react adequately; he is only able to understand it and to be moved by it when the impression is revived in him at

вара суштински проблем своје сексуалне теорије, доводећи у питање биолошке основе инфантилне сексуалности на које се ослања у тврдњи да је несвесно у основи либидинално. Концепт „одложеног тумачења” указује на то да сексуалност није инхерентни органски комплекс већ се структурира у развојном процесу, што, с друге стране, долази у конфликт са Фројдовим доказима да инфантилна сексуалност никако не може бити схваћена као ретроактивна илузија.<sup>94</sup>

Фројд разрешава ову противречност увођењем појма „примордијалне фантазије”, на основу којег постаје јасно да инфантилна сексуалност не може бити схваћена искључиво као процес ендogene матурације нагона. Описујући структуру „примордијалне фантазије” која дефинише филогенетски транспоновано наслеђе у форми примордијалне сцене (кастрације и завођења; које суштински одређују психосексуални развој јединке), Фројд инсистира на томе да се инфантилна сексуалност, иако органски условљена, не може разумевати изван процеса интерсубјективних односа којима је јединка одређена од самог почетка и који недвосмислено условљавају њен психосексуални развој.<sup>95</sup>

У покушају да доведе до краја Фројдово веома сложено схватање људске сексуалности између процеса ендogene матурације и психичког развоја у структури интерсубјективних односа, француски психоаналитичар Жак Лакан, извршио је десупстанцијализацију фројдовског либида.<sup>96</sup> По угледу на Ајнштајнову теорију гра-

---

the age of four; and only twenty years later, during the analysis, is he able to grasp with his conscious mental processes what was then going on in him. The patient justifiably disregards the three periods of time, and puts his present ego into the situation which is so long past.” (Freud 1918:3550) (О томе, такође, детаљније видети у: Laplanche and Pontalis 1973:111–114)

<sup>94</sup> “Such a conclusion, in so far as it lays the emphasis on the retroactive element in the constitution of sexuality, would seem to invalidate both what we were saying above about the emergence of the sexual and, *a fortiori*, the genetic approach which holds that the sexual is already present implicitly from the beginning of psychobiological development. This is in fact a major difficulty of the Freudian sexual theory: in so far as sexuality is not a ready-made mechanism but is established during the course of the individual's history, changing in both its mechanics and its aims, it cannot be understood solely in terms of a biological evolution; on the other hand, however, the facts show that infantile sexuality is not a retroactive illusion.” (Laplanche and Pontalis 1973:421)

<sup>95</sup> У том смислу, такође је веома значајан појам „Едиповог комплекса” који, с обзиром на то да се јавља у раном периоду психосексуалног развоја недвосмислено представља фундаментални елемент у структури сексуалности, односно у структурирању субјективности и усмеравању жеље.

<sup>96</sup> Лакан, наравно, на овај начин не одбацује Фројдову тезу о сексуалности несвесног, већ њену природу приписује симболичком. По његовом мишљењу, симболичко има примат над биолошким фи-

витације, он либидо посматра као чисто геометријску закривљеност простора жеље (партикуларни концепт између поретка означитеља и поретка тела).<sup>97</sup> Суочивши се, наиме, са питањем трансформације животињског парања, вођеног инстинктима и регулисаног природним ритмовима, Лакан у комплексу људске сексуалности препознаје немогућност да се помире хетерогени аспекти датог искуства. С обзиром на то да је људска сексуалност „оптерећена” жељом као захтевом лишеним истинске потребе, те самим тим инхерентно онемогућеном, односно осујећеном у самој основи, Лакан сексуални нагон види као резултат тензије услед немогућности тоталног ситуирања биолошке чињенице сексуалности у симболички поредак. Описујући његов поступак, Славој Жижек закључује да оно што искушавамо као сексуалност, у ствари ремети људску сексуалност, јер у основи представља последицу контингентног акта немогућности симболичког да тотализује биолошку чињеницу.

„Сама сексуалност, коју доживљавамо као највећу, најснажнију потврду нашег бића, јесте, допустите ми да то тако изразим, склепана – јер се састоји од монтаже два потпуно хетерогена елемента.” (Žižek 2008:92)

Простор еротизма отвара се, дакле, у језгру сексуалности одређеној расцепом између биолошке чињенице и структуре интерсубјективних односа, због чега Батај еротизам дефинише као потврђивање живота чак и у смрти. Еротизам гравитира у домену људске сексуалности која је, као неповратно одређена расцепом услед немогућности тоталне симболизације биолошке чињенице у симболички поредак,

---

зиологизмом, што доказује чињеницом да нагон бескомпромисно поступа у смеру изолације ерогенних зона од функције биолошког метаболизма. То значи да у домену функционалности сексуалног нагона значај ерогенних зона не почива на физиолошкој функционалности, већ на чињеници тела у симболичком поретку означитеља: „Само омеђавање ‚ерогене зоне’ коју нагон издваја из метаболизма функције (у чину прождирања суделују и други органи, не само уста, питајте о томе Павловљевог пса) дело је уреза који се показује у анатомским цртама руба или ивице: усана, зубне ограде, руба ануса, канала пениса, вагине, прореза очних капака, чак ушне шкољке (овде избегавамо ембриолошке појединости).” (Lacan 1983:297)

<sup>97</sup> “A quantity which you don’t know how to measure, whose nature you don’t know, but which you always assume to be there. This quantitative notion allows you to unify the variation in qualitative effects, and gives some coherence to the manner in which they succeed one another [for the notion of libido is a form of unification for the domain of psychoanalytical effects]. Its use falls within the traditional scope of any and every theory, tending to end up with a world, the terminus *ad quem* [end-point] of classical physics, or a unitary domain, the ideal of Einsteinian physics. We aren’t in a position to align our poor little domain with the universal domain of physics, but the libido partakes of the same ideal.” (Lacan 1978:221–2)

његов дијалектички услов. Константа биолошке чињенице у структури људске сексуалности представља суштинско сазнање смрти, односно њену привлачност као фантазије непосредног искуства егзистенције, материјалног обиља потпуно страног свести. Смрт као континуитет у домену еротизма дијалектички је супротстављена егоизму дисконтинуитета, и условљава природу еротизма као трансгресивне динамике бића које осцилира између илузије апсолутног ужитка у растакању и егзистенцијалне потребе да се траје у дисконтинуитету.<sup>98</sup>

У тексту „Еротизам и сексуалност” Октавио Паз истиче да „чак и у својим најелементарнијим и најсвакодневнијим видовима – сировом и непосредном задовољавању жеље без последица – еротизам се не може свести на чисту животињску сексуалност”. Људска сексуалност је увек већ симболизована, и према Пазу потпуно безлична,<sup>99</sup> што на најбољи начин објашњава Епштејнов појам еротског као метасексуалне свести. Еротизам је, дакле, према Пазу, манифестација забране која структурира комплекс људске сексуалности између биолошке чињенице као апсолутног материјалног обиља и грчевитог опстајања у дисконтинуитету. Еротизам је особен управо зато што одређује драму упојединаченог, дисконтинуираног бића које егзистира на граници растакања у дубоком континуитету који му је инхерентан, и уједно представља „страшни знак што [га] непрестано подсећа на то да је смрт, прекид овог индивидуалног дисконтинуитета кога се тескобно држи, истина виша од живота” (Bataj 2009:19). Као метасексуална свест, еротизам одређује структуру забране која инхерентно обликује људску сексуалност. Она одређује дијалектички принцип функционалности субјективитета између бескомпромисне тежње ка смрти као дубоком континуитету, и грчевитог опирања растакању и жеље за трајним опстанком у стању дисконтинуитета. Управо зато, Михаил Епштејн, од-

---

<sup>98</sup> „У еротизму је увек реч о томе да се издвојеност бића, његов дисконтинуитет, замени осећањем дубоког континуитета. [...] Сврха сваког препуштања еротизму јесте да се досегне биће у његовој најдубљој присности, тако где срце замире – прелаз са нормалног стања, на стање еротске жеље претпоставља у нама релативно распуштање дисконтинуираног бића. [...] Али, упркос Саду, у еротизму, дисконтинуирани живот није осуђен да нестане, он је само доведен у питање, он треба да буде помућен, крајње поремећен...” (Bataj 2009:16–19)

<sup>99</sup> „Између једног и другог постоји разлика за коју не знам да ли да је означим као суштинску. Еротизам и сексуалност су два независна царства иако припадају истом свету живота. Царства без граница или са границама неодређеним, променљивим, у сталном додиру и међусобном прожимању, али царства која се никада у потпуности не стапају једно с другим. [...] Сексуалност је безлична; еротизам је особен.” (Paz 1981:60)

ређујући појам еротског као метасексуалну свест, инсистира на дефинисању функционалности која одводи од тела, као биолошке чињенице и материјалног обиља потпуно страног свести,<sup>100</sup> „да би му се вратила у онеобиченом, али још изоштренијем облику” (Епштејн 2009:99).

Еротско, дакле, представља суштинску карактеристику човека као сексуалног субјективитета, због чега не може бити сведено на ниво инстинктивног нити се може третирати изван поретка свеукупног егзистенцијалног искуства. У складу с тим, Батајев еротизам као „психолошко трагање независно од природног циља које се на тај начин одваја од обичне полне активности”,<sup>101</sup> управо је одређен чињеницом субјективитета која одређује разлику између људске и животињске сексуалности, односно чињеницом да је „људска сексуалност увек свесна забране, увек свесна дисконтинуитета” (Bataj 2009:27). Намеће се закључак да однос еротизма и сексуалности треба посматрати из перспективе формалне релације *бића феномена* и *феномена бића*, како је описана у феноменолошким истраживањима XX века, имајући у виду да феноменолошко схватање феномена увек инсистира на принципу надодређености у основи дате релације у структурном односу „феномена” и „манифестације”. Еротизам је, дакле, оно што лежи у темељу манифестације сексуалности, оно што мотивише сексуални чин, али и оно што одређује саму структуру

---

<sup>100</sup> Описујући проблем еротизма у хришћанском културном контексту, Батај посебну пажњу посвећује доживљају тела као архетипском симболу претеће деструктивности и анималне енергије: „Тело је у нама прекомерје што пркоси закону пристojности. Тело је рођени непријатељ свих поштовалаца хришћанске забране. Ако постоји, као што ја мислим, једна неразговорна и глобална забрана супротстављена – на разне начине, зависно од времена и места – сексуалној слободи, онда је тело израз враћања те претеће слободе.” (Bataj 2009:75)

<sup>101</sup> Са овог аспекта, делује крајње проблематично Батајева тврдња да човекова сексуалност није нужно еротска, већ да је таква сваки пут када није закржљала, кад није просто анимална (Bataj 2009:27). С обзиром на то да Батај тврди да забрана нужно диференцира људску сексуалност у односу на анималну, односно да је људска сексуалност бескомпромисно одређена присуством свести о дисконтинуитету, озбиљно се поставља питање могућности анималне сексуалности код човека. Батајева тврдња је утолико противречнија уколико се има у виду његова теза да се човек неповратно одвојио од животиње кроз рад, који је, формирајући специфичан однос према смрти, суштински одредио све аспекте људске егзистенције: „Будући да је рад, како се бар чини, логично довео до реакције која предодређује однос према смрти, с правом можемо мислити да је и забрана која усмерава и ограничава сексуалност такође дошла као његова последица и да све темељне људске одлике – рад, свест о смрти, непрекидна сексуална активност – потичу из истог далеког раздобља.” (Bataj 2009:28)

бића као сексуалног. То је услов квалитета тела као плоти, квалитета који далеко надилази манифестацију тела као биолошко-физиолошке чињенице.

Управо зато, еротизам не може бити редукован на чисто генитални чин, због чега Батај и разликује три контингентна облика еротизма, који широко захватају у контекст људске егзистенције. Еротизам тела, иако базична форма манифестације еротизма из које израстају еротизам срца и сакрални еротизам, никако не ограничава поље еротског редукујући еротизам на форму сексуално-гениталне активности. Под еротизмом се подразумева спектар људског деловања у коме се манифестује противречна жеља бића за самопревазилажењем, односно расипањем у апсолутном континуитету коме се биће грчевито опире. То су сви они случајеви када се људско биће понаша на начин изразито супротан уобичајеном понашању и просуђивању, случајеви када „erotizam омогућава да се назре *наличје* једне фасадe чија се непрекорна спољашњост никада не доводи у питање: *наличје* које открива осећања, делове тела и поступке којих се обично стидимо” (Bataj 2009:89).

Из области еротизма, зато, не могу бити искључени сви они аспекти деловања који откривају еротски потенцијал бића, односно који указују на трагове дисконтинуитета у самом језгру егзистенције суочене са таквим самоспознањем пред лицем другог, с обзиром на то да се постојање човека не може замислити изван његових веза са другим људима.<sup>102</sup> У прилог томе говори и теза Октавија Паза да еротизам представља друштвену функцију, која је „све до својих најдеструктивнијих облика испољавања уткана у друштвену заједницу, потврђујући своје циљеве и начела као

---

<sup>102</sup> Следећи феноменолошки концепт Мориса Мерло-Понтија, Лиса Фолкмарсон Кел наглашава да сексуалност није периферна инстинктивна активност, већ форма оперативне интенионалности која лежи у основи егзистенције и условљава њену динамику. Сексуалност условљава и одређује остваривање бића-у-свету, због чега ју је немогуће искључити из свеукупног деловања нити прецизно одредити њен удео у егзистенцијалној динамици. Сличну тезу заступа Розалин Дипроз која сматра да се промишљање еротизма и сексуалности у домену чисте афективности заснива на потпуно погрешној претпоставци да се еротизам и сексуалност могу развијати независно од социјалних, културних и историјских ознака и вредности, јер су, према Алфонсу Лингису, социјална, културна, историјска и сва друга значења дијалектички условљена телесношћу и материјалном одређеношћу бића-у-свету. (О овоме детаљније видети у: Lisa Folkmarson Käll, “Erotic Perception”; Rosalyn Diprose, *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty and Levinas*; Alphonso Lingis, *Libido: The French Existential Theories*)

друштвене функције”.<sup>103</sup> На исти начин, Игор Зидић види суштину еротизма у побуни, преступу, гласу против реда и мира, наглашавајући да је провокација темељна техника еротизма, а да је начина и садржаја безброј. „Бавећи се, најдословније, разоткривањем, еротизам се”, према Зидићу, „бави интелектуалним и моралним табуима” (Zidić 1981:154–163).

У складу с тим, имајући у виду специфично поље еротизма, Михаил Епштејн одређује еротологију као хуманистичку дисциплину која, за разлику од сексологије као природњачке науке засноване на биолошким основама, „не проучава сексуалне односе, него љубав и љубомору, жељу и уживање, забрану и завођење, страст и игру као специфичне људске феномене” (Епштејн 2009:95). С обзиром на поље њеног бављења, као и на њену сродност са дисциплинама као што су естетика и поезика,<sup>104</sup> еротологију можемо сматрати специфичном феноменологијом.<sup>105</sup> Она задира у различите аспекте егзистенције инхерентно дисконтинуираног бића које у преступу трага за разрешењем интимне драме постојања-у-свету.

### 1.2.1. Феноменологија еротског субјекта

Следећи Батаја који еротизам посматра као вид човековог унутрашњег живота, закључујемо да је еротизам феномен у основи људског постојања у чијој структури формално доминирају два дијалектички условљена ентитета – фантазија о изгубљеном континуитету и дисконтинуитет као слутња инхерентног недостатка која биће

---

<sup>103</sup> Сматрајући еротизам основним људским својством, Паз верује да се он неминовно развија у друштву и историји, мењајући се од једног друштва до другог, од једног човека до другог, од једног тренутка до другог, те да се од њих не може одвојити баш као и сви други чинови и људска дела. (Paz 1981:61–63)

<sup>104</sup> О везама еротологије, односно еротике са естетиком и поетиком видети детаљније у: Михаил Епштејн 2009:94–97; Mišel Zefara 1981:321–335; Milan Hlumski 1981:348–364.

<sup>105</sup> Појам „феноменологија” смислено обједињује два термина: *феномен* (од грчког *φαινόμενον*), оно што се појављује/показује, што је видљиво, и *логос* (*λόγος*), што у различитим контекстима означава закон, структуру, суштину. Поље феноменологије подразумева испитивање „онога што се показује” у форми когнитивног процеса, перцептивног, емоционалног, естетског или религиозног искуства. Њен циљ је, дакле, да испита *логос* феномена, односно структурне услове његове манифестације и искуствености у домену хумане егзистенције. (Smith, David Woodruff. “Phenomenology”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition)).

(<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/phenomenology>)



вуче изван граница егзистенције (Bataj 200:27–34). То значи да је човек, у основи, биће жеље, да самопревазилажење представља суштинско одређење људскости манифестовано у жељи која је инхерентно отворена и бесконачна.

Ерос представља форму трансценденције која је инхерентно људска, антропо-лошка чињеница коју није могуће ограничити на цивилизацијски или културни круг с обзиром на то да, у основи, представља универзални ментални процес кретања од познатог ка непознатом. То је рефлекс наше структуре интенционалности која нас бескомпромисно води из једног стања у друго, чинећи нас тако динамичким структурама које су увек „између”, које увек осцилују између недостатка и обиља у немогућности да се зауставе, непроналазећи коначно задовољење својих тежњи.<sup>106</sup> У тексту “Transcending the human” Марина Барабас наглашава да је свеукупна људска делатност одређена нашом еротском природом, односно природом трансценденције, због чега је свака акција мотивисана незадовољством, жељом да се има нешто друго, да се не буде „овде”, већ да се буде „тамо”, јер је „тамо” увек боље од „овде” (Barabas 1977:178).

На основу тога, јасно је због чега Жорж Батај инсистира на забрани као конститутивном аспекту еротизма. Забрана подразумева да је човек у својој суштини осујећен као биће жеље, односно да је генеза жеље уско повезана са забраном, да израста из забране као свог дијалектичког услова. Не само да постоји јаз између бића и другог, већ се сугерише јаз у самом бићу, које више није чист дисконтинуитет са другим, већ дисконтинуитет са самим собом. То егзистенцијално стање Батај описује као бескомпромисну, али противречну тежњу бића ка смрти, остваривању у апсолутном континуитету, осујећену у својој основи инхерентним отпором бића које се бори да по сваку цену опстане у мрском дисконтинуитету.<sup>107</sup>

Природа инхерентног дисконтинуитета, односно егзистенцијалне противречности људског бића, јасно се открива у појмовима његовог именовања. Наиме, етимологија основних појмова којима се одређује људско биће показује суштински раско-

---

<sup>106</sup> “Eros symbolises desire, which always oscillates between fulfilment and unfulfilment. This is typical of human beings, who not only oscillate between want and abundance, but remain unsatisfied even in times of plenty and, like Eros, constantly strive for fulfilment, as evidenced by the history of eroticism in human life.” (Du Toit 2011:3)

<sup>107</sup> „Тешко подносимо стање у коме смо приковани за индивидуалност препуштenu случају, за нашу пролазну индивидуалност. Истовремено осећамо тескобну жељу да ова индивидуалност потраје и опседнути смо првобитним континуитетом, који нас уопште везује за биће.” (Bataj 2009:16)

рак у разумевању његове есенцијалности, чиме недвосмислено разоткрива дисконтинуитет у самом језгру његовог постојања. Три појма којима се људско биће најчешће одређује јесу *индивидуа*, *личност* (*особа*, *персона*) и *субјект*, који, иако се често употребљавају као синоними, представљају различите аспекте људског бића као бића дисконтинуитета.

Индивидуа, од латинске речи *individuum* (јединствен, недељив), подразумева биће као јединствену и недељиву целину.<sup>108</sup> *Индивидуа* означава *особу*, *личност* или *појединца*, односно „човека као индивидуалност, особеност, интелектуално и морално изграђену особу” (*ПСХКЈ* II 1990:454). Емануел Левинас овакав егзистенцијални модус, који одређује као идеалистички и који подразумева илузију апсолутног идентитета са собом и светом, назива тоталитет. Као модел индивидуалне егзистенције, тоталитет представља омеђену конструкцију света од стране субјекта, подразумевајући истост и хомогеност као основне црте доживљавања света и другог – начин на који Ја апсорбује свет и доживљава другог – због чега Левинас овај модус и одређује као „идеализам”. Појам *индивидуа* део је духовне традиције западноевропске онтологије моћи и њене егоцентричне супстанцијалистичке мисли, коју у својој филозофији Левинас деконструира увођењем релације *тоталитет-бесконечно*, инсистирајући на чињеници да људска егзистенција добија смисао тек у односу према другом. Увођењем појма *лице другог* које као апсолутна другост „захтева и оптужује”, истиче се бескомпромисна зависност бића од другог, који разоткрива и разара илузију тоталитета. (Levinas 1976)

У том смислу, посебно је значајна етимологија именице *личност*<sup>109</sup> (грч. *πρόσωπον*; лат. *persona*) која се етимолошки везује за именицу *лик*, имплицитно подразумевајући оно-што-се-појављује-за-другог: *слика*, *фигура*, *форма*, *изглед*, *физиономија лица* (Skok II 1971:300). Ова чињеница постаје још значајнија ако се

---

<sup>108</sup> У том смислу, треба навести и етимологију грчке речи *ἴδιον* (индивидуа), која садржи негацију *ἄ* и облика *τόμος*, од глагола *τέμνω* (сећи). То значи да назив за људско биће имплицира недељивост, односно наглашава основну карактеристику бића које не може даље да се дели (сече), а да се не угрози његов интегритет.

<sup>109</sup> Латинска именица *persona* (енг. *person*) на српски се преводи као особа, лице, појединац, личност, свако биће обдарено способношћу слободног и разумног хтења и делања. (Вујаклија 1972:712) Именица енглеског језика, *person*, преводи се на српски као лице, особа, личност. Именице *личност* и *особа* своје еквиваленте у енглеском језику имају у именицама *person* и *individual*. (Benson 1991:250)

има у виду етимолошка веза именица *лик-личност-личити*,<sup>110</sup> која отвара простор за конститутивну функционалност другог у домену личности, указујући на везу са латинском именицом *persona*. Наиме, ова именица у основи означава *маску*, *лик* у *драми* (грч. *πρόσωπον*; етр. *\*phersu* – маска), што упућује на то да је у питању приказивање-лица-за-другог. Такође, не треба занемарити чињеницу да именица која своје оригинално значење остварује у домену позоришне уметности, дакле, у контексту социјалне конструкције, илузије и фикције, представља суштинско одређење личности као супериорне реализације бића, апсолутно морално и интелектуално изграђене индивидуе. Поред тога што одређује нарцисистичку структуру индивидуе – лице које држи до себе, које високо вреднује сопствену личност, социјална функционалност, односно елементи социјалног конструктивизма јасно се откривају у чињеници да именица *личност* (*person*) означава, такође, и угледног и утицајног човека, лице од поштовања.<sup>111</sup> То неминовно указује на структурну међузависност ових ентитета, односно недвосмислено доказује функционалну условљеност Левинасове релације тоталитета и бесконачног, односно индивидуе и другог.

Раскорак у семантици именица *индивидуа* и *личност* почива у чињеници да именица *личност* имплицитно сугерише расцеп, нејединственост (у етимологији упућује на *маску* / *маскирање*, конструкцију која не може бити третирана као интегрални део „аутентичног” бића). Ипак, функционална синонимност упућује на веома сложен семантички однос који, као такав, јасно указује на структурну сложеност бића као личности, односно индивидуе. Дата релација указује на то да есенцијална целовитост никада није била аутохтона карактеристика бића, односно, ако размишљамо о есенцијалној целовитости, никако не смемо изгубити из вида да биће увек „наступа са маском”, да је маска интегрални део бића и да је индивидуа као личност увек „биће са маском”.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> *Личити* – 1. бити сличан некоме; 2. мазати, бојити лице, шминкати се, украшавати. (Скок II 1971:300; РСХКЈ II 1990:221.

<sup>111</sup> Glare (*Oxford Latin Dictionary*) 1969:1356; РСХКЈ II 1990:222.

<sup>112</sup> Од средине XVI века, у енглеском језику забележена је и пежоративна/иронијска употреба именице *person*, у значењу уображене и препотентне особе која себи придаје превелику важност, чиме се, такође, имплицитно сугерише иницијални расцеп у језгру личности.

([http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=person&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=person&searchmode=none))

У свом психоаналитичком концепту, Жак Лакан овај иницијални расцеп проглашава структурним одређењем човека као симболичког бића, одређујући имагинарни регистар<sup>113</sup> као простор рађања личности (као индивидуе). Следећи дату етимологију, појам *личности* у Лакановој теорији недвосмислено представља домен *ега* као имагинарне конструкције која се структурира у „стадијуму огледала”. Наиме, „стадијум огледала”<sup>114</sup> представља кључну фазу у развоју субјективности, која подразумева процес имагинарне идентификације у оквиру које се рађа его. У том периоду, беба је немоћна и не може да се креће поуздано, па јој слика у огледалу антиципира будућу координацију покрета, то јест контролу над сопственим телом. Ово искуство доводи до тријумфалне радости код бебе, али оно што је проблематично јесте да ова идентификација са сликом представља отуђење које није могуће превазићи у каснијем периоду развоја и које постаје темељ за структурирање интерсубјективних односа.<sup>115</sup> На основу ове имагинарне идентификације, која потврђује првобитни расцеп условљавајући неповратно отуђење, его доживљава себе као тоталитет, матрицу задовољства насупрот узнемирујућем искуству телесности која се доживљава у релацији екстериорности.

---

<sup>113</sup> Имагинарно, као један од три фундаментална регистра субјективности, представља централни регистар его-формације. Иако сва три регистра, у оквиру Лаканове теорије, пролазе кроз значајне трансформације, суштинско одређење Имагинарног подразумева домен свести/самосвести, и представља регистар свакодневног људског искуства у којем „замишљам” друге људе, интерпретирам комуникацију са другима и „замишљам” себе као предмет туђих мисли.

(Johnston, Adrian, “Jacques Lacan”, *SEoP* (Summer 2013 Edition).

(<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/lacan/>)

<sup>114</sup> „Стадијум огледала” представља стратешки маневар у Лакановој побуни против „адаптивних” теорија академске психоанализе и его-психологије, којим Лакан одбацује тезу „неконфликтног језгра”, проглашавајући ову развојну фазу егзистенцијалном коддетерминантом субјективитета. Ову развојну фазу која фундаментално одређује даљи развој човека као отуђеног ега, Лакан је детаљно описао у тексту „Стадијум огледала као творитељ функције *Ја* каква нам се открива у психоаналитичком искуству”. (Lacan 1983:5–13)

<sup>115</sup> На развој Лаканових идеја пресудан утицај имало је тумачење Хегелове *Феноменологије духа* од стране руског филозофа Александра Кожева, који је сматрао да је суштина човековог бића жеља (жудња) која је увек жеља за жељом другог, јер представља жељу за признавањем. То, према Кожеву, доводи до фундаменталног ривалства у међуљудским односима, до сукоба ради престижа и успостављања хијерархија. За Лакана, пак, међуљудски односи дефинисани на овакав начин представљају темељ његове тезе о структурирању ега у домену Имагинарног. (О тумачењу Хегелове *Феноменологије духа* Александра Кожева у: Којеве 1990 [Kojève 1969])

Треба нагласити да за разлику од тридесетих и четрдесетих година 20. века, када је идентификацију сматрао ефектом функционалне незрелости која је специфична за људску јединку као прерано рођену, Лакан педесетих година интерпретира имагинарну идентификацију као последицу уписивања у симболички поредак означитеља. То значи да је имагинарна идентификација резултат дискурса Другог – сама инструкција за идентификацију са идеалним егом долази од Другог. Мајка држи дете пред огледалом говорећи: „Погледај, то си ти!”, „Ти си велики дечак!”, при чему се дете не идентификује само са сликом у огледалу, него и са изреченим означитељем „велики дечак”. Други, дакле, одређује место новог субјекта у постојећем симболичком поретку и сви означитељи са којима се субјект идентификује долазе од Другог. Другим речима, не само да дете треба да мисли о себи као „великом”, већ је од стране Другог означено као такво, и оно то јесте. С обзиром на то да означитељски ланац активно структурира значење, дете се безусловно проналази и идентификује са квалификацијом другог, приписујући му апсолутну моћ онога-који-зна.

Управо зато, уводи се појам субјекта алудирајући на инхерентну отуђеност бића у другом, имајући у виду именицу *subject* која своје основно значење остварује етимолошком везом са глаголом *subicio*. На тај начин, Лакан сугерише суштинску противречност бића у чијој структури строго разликује појам субјекта [несвесног] од појма ега, чиме обележава иницијални расцеп између поретка тела, којим је одређен отеловљени субјект несвесног, и поретка језика који одређује имагинарну идентификацију – отуђени его. Отеловљени субјект несвесног Лакан обележава као прецртани (\$), наглашавајући на тај начин егзистенцијалну позицију неодређености субјекта услед сталног „губљења” између два означитеља.<sup>116</sup> Таква позиција која је резултат иницијалног расцепа између поретка тела и поретка језика, условљава доживљај инхерентног недостатка, који се неминовно показује на телу. Наиме, имајући у виду чињеницу да уласком у симболички поредак означитеља долази до

---

<sup>116</sup> У складу са Лакановом култном тезом да је „несвесно структурирано као језик”, Корнел ди Тоа у тексту “Self-transcendence and Eros: The Human Condition between Desire and Infinite”, наглашава да језгро трансцендентне природе бића лежи у бинарној детерминацији људског ума, чија оперативност почива на дијалектици бинарних опозиција коначно-бесконачно, унутра-споља, ја-други, недостатак-испуњеност, итд. То би значило да суштински узрок трансцендентности бића почива у његовој симболичкој природи. (Du Toit 2011:1)

трансформације биолошког тела потребе у психоаналитичко тело,<sup>117</sup> Лакан такво тело види као „хералдички знак” (*coat-of-arms*) који на себи носи читаву развојну историју субјекта и неминовно утиче на свеукупни контекст будућих друштвених односа.<sup>118</sup>

Темељ Батајеве тврдње да се „човек одвојио од првобитне анималности [...] прелазећи са бесрамне сексуалности на сексуалност *стида*, из које је настао еротизам” (Bataj 2009:28), треба тражити управо у том иницијалном расцепу између реалног тела и његове ортопедске пројекције у форми имагинарне идентификације отуђеног ега. Односно, управо у том дубоком јазу између поретка тела и поретка језика. Наиме, тврдећи да „еротизам омогућава да се назре *наличје* једне фасаде чија се беспрекорна спољашњост никада не доводи у питање”, Батај указује на суштинску одлику еротизма који израста из непремостивог јазу који постоји између онога што је реално бића и *маске*, односно лакановског ега као имагинарне конструкције. То значи да се у еротском сусрету, пред другим, разоткрива у свој својој силини истина дисконтинуитета, односно расцеп у самом језгру бића који показује сву испразност имагинарних конструкција које одређују идентитет човека. То разоткривање Батај сматра еквивалентом погубљења, односно уништењем структуре затвореног, самодовољног бића апсолутног идентитета, које Левинас одређује као тоталитет.

„Ниједно нас осећање не баца таквом снагом у прекомерје као осећање ништавила” (Bataj 2009:58). То осећање, сматра Сартр, никада не долази снажније до изражаја, него кад се нађем пред другим, када сам свестан да сам предмет туђег погледа. То значи да се стидим онога што јесам, јер сам за другог тело, али тело које је обележено фиктивним недостатком, тело које видим да други види као недоста-

---

<sup>117</sup> *Психоаналитичко тело* за Лакана представља тело бесповратно симболизовано у поретку означитеља, што се доказује кроз симболичку изолацију ерогенних зона у односу на поредак биолошко-физиолошке функционалности.

<sup>118</sup> „Јер, наравно, психоанализа претпоставља реално тела и уобразиље његове менталне схеме. Али да бисмо препознали њихов домет у перспективи коју озакоњује развој, најпре треба разабрати да више или мање раздвојене интеграције, које га (развијају), изгледа, уређују, ту функционишу, пре свега, као елементи хералдике, грба тела. Ово, тако рећи, потврђује употреба грба тела за читање дечјих цртежа.” (Lacan 1983:281)

так, јер моје *тело-по-себи* никада није идентично мом *телу-за-мене*.<sup>119</sup> Осећање стида услед трансформације у објекат-за-другог последица је чињенице *бића-за-себе* као инхерентног недостатка, *бића* које није ништа друго до чиста унутрашња негација и које кроз стид долази до самоспознања сопствене структуре као *бића-за-себе-за-другог*, јер човек не може да буде оно што јесте управо зато што је одређен негативитетом свести. Други ме, дакле, угрожава доводећи у питање илузију моје утемељености, одузимајући ми аутономију и дигнитет, али у исто време постајући предмет за другог, постајем нешто и за себе. То значи да је други суштински услов рађања мог свесног бића, „јер да бих постојао морам да добијем признање од другог за своје биће – ја сам такав какав се другом појављујем” (Sartre 1983:249).

Стид је, дакле, изванредан однос према себи као предмету туђих погледа. То је осећање ниже вредности према изгледу самога себе посматраног туђим очима, зато што је човек у основи дисконтинуитет, *тело-за-себе* које је неповратно одвојено од свог *тела-по-себи*. Он је биће чија егзистенција подразумева трајно осциловање између срамоте и фалсификовања, односно фиктивног идентитета и разоткривања његове ништавности пред лицем другог. У том смислу, тврдња Лешека Колаковског, да је „срамота најдубља истина човека, да повратак истини, за човека, значи повратак срамоти” (Kolakovski 1981:22), представља суштинско одређење бића као еротског субјекта. Због тога је стид пред другим конститутивни чинилац сваког интерсубјективног односа, јер се пред другим стидим онога што јесам – чист недостатак који осећам на себи као предмет туђег погледа.

Признајући стид као неодвојиви и условљавајући аспект еротизма, може се закључити да је еротски субјект, у основи, сложена структура која почива у интерсубјективности, односно чије је постојање укорено у другом као амбивалентном феномену који га структурира и разара у исто време. Он се остварује у домену еротског искуства обележеног тензијом која почива у проблематичном односу „унутра” и „споља” схваћених од стране субјективитета, због чега се осећа разоткривеним, схвативши да представља предмет туђег погледа. „Савршени други” који се јавља преда мном и који је резултат мени инхерентног комплекса имагинарне идентификације са огледалним Gestaltom, доводи у питање тоталитет моје

---

<sup>119</sup> „Биће за себе мора да буде потпуно тијело и потпуно свијест: оно не може да буде изједначено са тијелом. Исто тако, биће-за-другог је потпуно тијело; ту не постоји 'психички феномен' који би се изједначио са тијелом; иза тијела не постоји ништа, али је тијело потпуно 'психичко'.” (Sartre 1983:313)

отеловљене егзистенције у историјском, културном и социјалном контексту. Он преиспитује све моје претходно стечено знање, поверење у одређене истине, буди моје предрасуде и страхове, будећи у мени жељу да будем апсолутни предмет његове жеље, да заробим његову жељу како бих добио његово бескомпромисно признање.

Имајући у виду овако специфичну природу еротског искуства, Џејмс Вадел еротски сусрет представља као „врхунски егзистенцијални изазов, узајамно разорни судар два ентитета у коме се преплићу бол, мржња, задовољство, стид, похота, нежност и жеља за надмудривањем која подразумева жељу да другог подредим себи и да овладам његовом жељом” (Waddell 1997:15). На тај начин, доказује се да је еротска веза веза два апсолутно нестабилна ентитета, два еротска субјекта као бића *екстимности*<sup>120</sup> (отуђене интима). Они у еротском искуству траже немогуће разрешење сопственог дисконтинуитета, јер се у њему разоткрива темељна противречност човека као еротског бића, које представља тројединствени тоталитет дијалектичког односа *личности, индивидуе и субјекта*.

### 1.2.2. Дијалектика жеље

У Платоновој еротологији, Ерос представља чисту разлику између оскудице и обиља, и недвосмислено почива на дисконтинуитету самог бића, који је последица дијалектичког односа *тимотичког* нарцисизма и реалности тела. *Тимос* као нарцисистички аспект бића, који означава Порово наслеђе божанске самодовољности, настоји да се по сваку цену ослободи тела на којем почива као фиктивни ентитет и без којег његова егзистенција не би била могућа. Према Платону, Ерос израста из тог дијалектичког расцепа који се манифестује као недостатак, односно, егзистенцијална немогућност постизања божанског блаженства у виду апсолутне егзистенције. Ерос је вечно сиромашан, син оскудице, зато што стално преиспитује своје могућности и жеље, он „вреба” лепоту и мудрост, проналазећи у томе свеуку-

---

<sup>120</sup> У питању је Лаканов термин *extimité* (оспољена унутрашњост) којим одређује суштинску карактеристику субјекта као отуђене интимности (екс-тимности). Овај термин објашњава културу Лаканову максиму „несвесно је изван” (*the unconscious is outside*), чиме се наглашава примат интересубјективности у структурирању субјекта, односно изражава суштина бића у Симболичком. Лакан овај концепт детаљно разрађује у седмом семинару, *Етика психоанализе (1959–1960)*. (О овоме детаљније у: Lacan 1992; Jacques-Alain Miller 1994:74–87; De Kessel 2009:83–104)



пан егзистенцијални смисао, знајући да је вечна запитаност пред обиљем једини начин да се опстане у поретку жеље. Ипак, он је, с друге стране, и син обиља, оскудица одређена идејом обиља, која верује да је ускраћена за оно што јој по праву припада. Он је, дакле, биће жеље и недостатак је ненадокнадив управо зато што није у питању чисто телесно-физиолошка потреба, већ сложена духовна драма субјекта ухваћеног у вечној запитаности између чињенице егзистенцијалне ограничености и илузије ускраћене самодовољности.

Ерос не може бити бог зато што је одређен принципом бинарности, зато што вечно осцилира између оскудице и обиља, због чега га Диотима и одређује као великог демона, биће „између”. Он је биће разлике, ни леп ни ружан, ни мудар ни глуп, ни сиромашан ни богат, он је чист недостатак – жеља да се поседује нешто што се не може поседовати. Противречност његове природе почива у чињеници да је Ерос жеља да се поседује, али да се поседује заувек, због чега је сама жеља, у основи, већ осујећена чињеницом да оно што се поседује не може бити предмет жеље. Поседовање је за Ероса, дакле, егзистенцијална немогућност, јер укида карактер жеље, односно прети „смрћу” жеље, као једином могућношћу разрешења поседовалачке жудње.

Управо тако треба разумети Батајево одређење „да је еротизам потврђивање живота чак и у смрти”, које на најбољи начин, у једној лаконској максими, изражава свеукупни смисао еротизма. Батај одређује еротизам као „психолошко трагање независно од природног циља које се на тај начин одваја од обичне полне активности”, јер „обична” полна активност као урањање у телесно задовољство, као илузија поседовања тела другог, представља изневеравање жеље. На тај начин, Батај потврђује платоновску тезу да је Ерос биће жеље, односно да је биће, у основи, жеља, јер препуштајући се еротизму који отвара пут ка смрти, ка порицању индивидуалности, оно се грчевито држи дисконтинуираног живота који је доведен у питање. У складу с тим, Батај проналази извесну везу између смрти и полне надражености, тврдећи да посматрање или замишљање убиства могу да изазову жељу за полним задовољењем. Снажно уверење у истинитост ове тврдње, Батај показује отворено релативизујући поступак самоцензуре у разматрању ове тезе:<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> У оквиру ове тезе, Батај потврђује још једну непобитну чињеницу еротизма, да жеља израста из забрана којим је људска сексуалност суштински одређена, а које представљају одјек најстаријих забрана везаних за мртве. У овом случају, не треба занемарити етимологију именице *homo* због чега

„Посматрање или замишљање убиства могу, *бар код болесника*, да изазову жељу за полним задовољењем. *Не можемо рећи да је болест искључиви узрок таквог повезивања*. Лично сматрам да Садов парадокс открива једну истину. Та се истина не односи само на порок: чак мислим да она може бити основа наших представа о животу и смрти. Верујем, најзад, да не можемо размишљати о бићу независно од те истине.” (Bataj 2009:13)

Свест о смрти представља, према Батају, конститутивни елемент еротизма, условљавајући дијалектику жеље између чињенице дисконтинуиране егзистенције и опчињености смрћу, којом је човек у исто време фасциниран и којој се грчевито опире. Одређена забраном, жеља, дакле, штити саму себе, штитећи на тај начин дисконтинуитет бића чија противречност представља егзистенцијалну драму Ероса одређеног крајностима оскудице и божанског обиља.

Жак Лакан, по угледу на Фројда и његову теорију нагона,<sup>122</sup> жељу уско повезује са смрћу, инсистирајући на томе да нас жеља увек води изван граница биолошког постојања и тежи разарању симболичког бића.<sup>123</sup> Ипак, њена дијалектика почива управо у симболичком којим је неминовно условљена и због чега је осуђена на вечно самообмањивање, односно осујећеност у самом језгру своје динамике. Након успостављања Закона (Име-Оца), који трајно „забрањује” мајку као либидинални објекат, логика бескомпромисног захтева за љубављу постаје структурно оперативна у несвесном. Фасцинираност субјекта „сновима о апсолутном уживању”

---

је еротизам, као дистинктивно одређење човека, суштински одређен односом према смрти. Наиме, етимологија именице *homo* указује на блиску везу са именицом *humus* (земља), на основу чега се може закључити да симболичко име људског бића долази од обреда сахрањивања, што суштински одређује човека у односу на животиње. (*Etymological Dictionary of Latin Language* 1828:188)

<sup>122</sup> Значајан искорак у Фројдовој теорији нагона који подразумева синтезу парцијалних нагона у две оперативне групе које егзистенцијално одређују деловање бића – нагон живота (Ерос) и нагон смрти – одређује студија *Beyond the Pleasure Principle* (1920). Ипак, Фројдов нагон смрти, за разлику од Ероса који „држи биће на окупу”, у почетку представља екстерно усмерену агресију, због чега га Фројд дефинише и као *aggressive instinct / destructive instinct*. У тексту *The Ego and the Id* (1923) Фројд наглашава да је, с обзиром на то да *self* представља либидиналну инвестицију, нагон смрти усмерен екстерно, против других бића. Тек тридесетих година, у тексту *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis* (1933), Фројд у структуру нагона смрти уводи концепт самодеструктивности, који одговара Лакановом концепту апсолутног уживања (*jouissance*) у дијалектици жеље.

<sup>123</sup> Дијалектику жеље субјекта несвесног Лакан образлаже у тексту „Преврат субјекта и дијалектика жеље у фројдовском несвесном”. (Lakan 1983:269–308)

(*jouissance*) представља конститутивни ентитет жеље, односно дијалектичко одређење жеље субјекта несвесног. Свака жеља је тако, према Лакану, у основи, жеља за смрћу, али и жеља која, осујећена у свом језгру, не може да се задовољи реалним објектом. Њена немогућност почива у чињеници да нас нагон непогрешиво води по ланцу означитеља у којем ниједан означитељ не може апсолутно да одговори на захтев, и на тај начин отвори могућност коначног испуњења.

Жеља је, дакле, бесконачна зато што њен објекат не може да се артикулише у ланцу означитеља. Имајући у виду да је жеља увек жеља Другог, што значи да се у језгру дијалектике жеље налази *објекат мало а* (фантазматични остатак несводивости потребе у језик), који је одређен као објекат-узрок жеље, јасно је зашто Лакан у четвртој верзији графа жељу ситуира између апсолутног ужитка (*jouissance*) и кастрације.<sup>124</sup> Жеља се, наиме, рађа на маргини захтева ослобођеног потребе, што значи да је неминовно одређена Другим и да се рађа као последица расцепа између поретка тела и поретка језика. Фантазија, која представља покушај субјекта да одговори на примарни недостатак у Другом, у контексту имагинарне кастрације, постаје, након интервенције Закона, оперативни ентитет у несвесном. Она одређује динамику жеље између немогућег уживања, које наставља да нас прогања на самом извору жеље, и немогућег објекта (*објекат мало а*) који је трајно изгубљен уласком у поредак означитеља, али који, услед оперативног деловања фантазије у несвесном, наставља да нас фасцинира и представља објекат-узрок жеље.

С обзиром на то да је жеља субјекта, у основи, жеља Другог, да је место детерминације субјективности жеља да будем предмет жеље Другог (жеља да ме Други жели), дијалектика жеље подразумева релацију између апсолутно деструктивног уживања и постојања у дисконтинуитету. У првобитном структурирању лакановске фантазије, жеља да се буде апсолутни предмет за Другог обележена је снажним страхом од губљења себе у тој релацији, односно од потпуног апсорбовања субјективности од стране Другог. У Имагинарном, субјект је, дакле, потпуно посвећен испуњењу недостатка у Другом, али истовремено стрепи да би Други могао да од њега захтева коначну жртву у циљу испуњења недостатка, апсолутне фузије у којој нема места за дисконтинуитет. Зато је, према Лакану, интервенција

---

<sup>124</sup> За детаљније тумачење Лакановог графа погледати у: Philippe Van Haute. *Against Adaptation: Lacan's "Subversion" of the Subject* (2002); Alfredo Eidelsztein. *The Graph of Desire: Using the work of Jacques Lacan* (2009).

Симболичког, која условљава раздвајање субјекта од омнипотентног Другог, круцијални развојни елемент у дијалектици жеље. Заробљен у логици бескомпромисног захтева, субјект постаје апсолутно зависан од жеље Другог коју не може да контролише и због чега није у могућности да створи простор сопствене жеље. Интервенцијом Закона, субјект признаје недостатак у Другом и на тај начин отвара простор за сопствену жељу, која почива у чињеници трајне онемогућености апсолутног објекта жеље.

Управо са ове позиције треба читати Лаканову трансформацију имагинарног фалуса (-ф) у фалусни означитељ апсолутног недостатка у Другом (Ф), која представља преломни тренутак преласка из регистра имагинарне кастрације у регистар симболичке кастрације. За разлику од имагинарног фалуса који представља ефекат жеље да се буде-за-Другог и чија је функционалност одређена логиком изгубљеног објекта (недостатак је последица губљења објекта који би, уколико би био пронађен, могао апсолутно да испуни дати недостатак), фалусни означитељ, као означитељ апсолутног недостатка у Другом, подразумева свест о трајно недоступном објекту. Као такав, он је посредован путем својих замена, због чега је сваки реални објекат, у основи, не-прави и не може да буде коначни објекат жеље.

Доказ симболичке условљености жеље проналазимо, такође, у феномену *жеље двоумице* Михаила Епштејна, који, имајући у виду њену дијалектику, жељу дефинише као „криву линију по којој човек бежи од природе” (Епштејн 2009:152), раздвајајући жељу од похоте као сигурног „пута у смрт”. Жеља, дакле, трагајући стално за новим начинима утољавања, ствара мноштво илузија, фантазија, симболичких замена. Оне изражавају њену неутољивост, односно описују њену дијалектичку природу опирања смрти која је фасцинира – сексуални чин у тренутку свога врхунца неодољиво подсећа на смрт, иза које долази трауматично сазнање апсолутне раздвојености.<sup>125</sup>

У језгру жеље лежи, дакле, суштина Батајевог разумевања еротизма као потврђивања живота у смрти. Смрт је, према Батају, тај опчињавајући амбис који раздваја два бића, неминовно одређујући ентитет сваке субјективности, с обзиром

---

<sup>125</sup> У том смислу, интересантно је навести запажање Николаја Берђајева који овај трауматични доживљај одређује као „посткоитални синдром”: „У самој дубини сексуалног чина, полног сједињавања, крије се смртна туга... Оно што рађа живот, носи са собом – смрт. Радост полног сједињавања, увек је отровна радост. [...] У сексуалном чину увек постоји туговање за уништеном надом личности, постоји предаја вечности – привременом.” (Бердяев 1989:135)

на то да „независност једног човека никада није престала да буде само граница постављена међузависности, без које не би било људског живота” (Батај 2009:136), а да у еротском сусрету биће бива доведено на ивицу расипања, чиме се угрожава управо та фасада индивидуалности која се, иначе, никада не доводи у питање. Дијалектика жеље почива, дакле, у том противречном егзистенцијалном стању „између”, стању истовремено одређеном фасцинацијом смрћу и грчевитом одупирању њеној привлачности. Стању које је последица забрана инхерентних људском бићу које се на тај начин одвојило од животиње, али које изгубљена анималност, у форми фантастичних снова о континуитету или апсолутном уживању у другом, вечно прогони на самом извору жеље.

## 2.

# ФУНКЦИОНАЛНОСТ ЕРОТИЗМА У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

У циљу правилног разумевања потребе испитивања еротизма и наглашавања његове функционалности у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату, неопходно је навести неколико чињеница које значајно осветљавају проблематику датог наративног дискурса. Најпре, као одјек култне батајевске расправе о овом феномену, навешћемо одломак из есеја „Свето свлачење”, Игора Зидића, у којем се еротизам описује као побуна: *корак преко границе, глас против реда и мира.*

„Еротизам је побуна: корак преко границе, глас против реда и мира. Сво нам искуство умјетности говори да еротизам објављује пријетњу. Еротографова стрижела мијења мету, али намјера остаје иста: стрижела разголићује и двосмислено скида: свлачи до гола и обара с пиједестала. Провокација је темељна техника еротизма, а начина је – и садржаја – безброј. Један је хуморист, други је бруталан; један иронизира други се руга, трећи руши.

Бавећи се и најдословније разоткривањем, еротизам се бави интелектуалним и моралним табуима. Не поштујући тајну или, у најмању руку, не држећи се обичаја да се о неким животним чињеницама или ситуацијама не расправља, он не пита само о забрањеном садржају, него и о сврси забране. А иза свих се табуа, у правилу, као иза свих чувара, дижу ризнице интереса или институције поретка који своје добро најрадије оглашава светињом заједнице.” (Zidić 1981:163)

Описујући делатност еротографа као провокацију, дрско разоткривање интелектуалних и моралних табуа услед чега долази до недвосмисленог кршења забране да

се о неким животним чињеницама или ситуацијама расправља у датој форми, Зидић имплицира авангардне тенденције његове уметности. У складу с тим, у студији *Поетика оспоравања*, Александар Флакер, такође, препознаје естетску провокацију као један од основних механизма авангардног програма (Flaker 1982). Служећи се Флакеровом терминологијом можемо закључити да је еротички дискурс, у основи, формални елемент уметничке провокације која има за циљ естетско превредновање света, односно разбијање затвореног естетског простора и естетизирање дотада изванестетског простора. Инсистирање на експлицитној реализацији забрањених садржаја, неких животних чињеница и ситуација које у домену профане стварности остају скривене и потиснуте, јер се о њима не сме говорити, такође имплицира антимииметичност [еротичког дискурса], коју Флакер препознаје као суштинско полазиште сваке авангардне структуре (Flaker 1982:328).

Узме ли се у обзир чињеница да је естетско превредновање традиционалне епско-романтичарске, односно доминантне конзервативно-моралистичке парадигме у наративизацији непосредног искуства рата поетичка константа свих текстова америчке и српске међуратне прозе у анализираном књижевном корпусу, можемо закључити да дати прозни корпус представља карактеристичан сегмент авангардног пројекта у књижевно-културном контексту између два рата. То наравно не значи да сваки од текстова или њихових аутора у датом корпусу недвосмислено припада неком од књижевноисторијски препознатих и признатих авангардних програма, већ да су у питању примери који по одређеним типолошким карактеристикама гравитирају поетичко-естетичком систему међуратне авангарде као крајње хетерогеног концепта.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Према речима Радована Вучковића, теме рата и ероса које доминирају у српској међуратној прози о Првом светском рату, несумњиво приближавају дела из датог корпуса експресионизму, чак и онда када су писана изван поетичких оквира тога покрета (Вучковић 2000:36). Овакав став може се бранити чињеницом да се авангарда, у својој основи, темељно опире структурирању целовитих и затворених система, због чега Александар Флакер изражава сумњу у сваки покушај моделирања авангарде као целовите стилске формације, апсолутне структуре структура. Он, с друге стране, предлаже да појам *авангарде* треба употребљавати првенствено као радну хипотезу о постојању стилскога заједништва великога дела књижевности између 1910. и 1930. године. Аргументујући свој став да би насупрот појму стилске формације, авангарду пре требало одређивати као „језик културе епохе” у функцији естетског превредновања пређашњих поетичко-естетичких система, Флакер парафразира тезу Јурија Лотмана да „авангарда не ствара целовито структуриране текстове, те стога не тежи ни стварању стилске формације као структуре структура, она је антиформативна, а

Инсистирајући на наративизацији аутентичног искуства ратног простора насупрот канонским облицима стилизације рата уско одређеним оквирима националне митологије и конзервативно-моралистичке културне парадигме, дела америчке и српске међуратне прозе у датом корпусу проблематизују или у потпуности одбацују релевантност и аналитичку применљивост традиционалних естетских категорија склада, стилског јединства, узвишеног или трагичног. Као субверзивни елемент који условљава механизме разобличавања, демитологизације, десакрализације и антимиетичке разградње, еротизам својом специфичном динамиком уводи начело дисконтинуитета као суштинско обележја субјекта и света. То је дијалектичко кретање које подразумева истовремено ослањање на традицију и отискивање од ње, оспоравање и превладавање затечених структура.

---

чим њени поступци уђу у веће структуриране целине – они престају бити авангардним”. „Зрачење начела авангарде”, закључује иза тога Флакер, „знатније је стога од њезиних остварења, зона дјеловања на књижевност 20. ст. далеко већа од њезина језгра, па ће бити да о авангарди као стилској формацији можемо говорити само увјетно, увијек изнова наглашавајући њезине супротности унутар јединства у превредновању сустава и опирању изградњи било којег новог и затвореног сустава.” (Flaker 1982:342)

Суштинску хетерогеност међуратног периода признаје и Гојко Тешић, наглашавајући, притом, да је модернистичка проза међуратног периода (на супрот поетици радикалне авангардне трансформације која подразумева потпуно изневеравање (разарање) традиционалних модела књижевне праксе) несумњиво веома блиска авангардном искуству те да са њим „чини јединствени и једновремени ставаралачки пројекат српске књижевне историје” (Тешић 2009:334). У том смислу, он сматра да *авангарду* ипак треба посматрати као епоху, јер је у датом периоду очигледна истовременост сличних или идентичних дешавања широм Европе, имајући у виду комплекс „готовог књижевног периода” са формираним системом жанрова и функционалном односу према таквом систему претходног, али и наступајућег књижевног периода. (Тешић 2009:15–38)

Када је у питању сама периодизација, позивајући се на текст Миклоша Саболчија (M. Szabolsci) „Авангарда – међународна књижевна појава”, у којем се предлаже дата хронологија авангарде, Флакер закључује да 1930. треба узети условно, јер се авангарда протеже и преко ње, али да је, свакако омеђена тридесетим годинама (Flaker 1982:342). У већ навођеном делу, Радован Вучковић у вези са проблемом периодизације авангарде, такође разматра навод из Саболчијевог текста *Авангарда. Неоавангарда*, у којем аутор наглашава да историја авангарде подразумева период од 1905. до 1938 (Вучковић 2000:8). Гојко Тешић у студији *Српска књижевна авангарда – књижевноисторијски контекст (1902 – 1934)*, сматра да сам појам српске историјске авангарде може бити периодизацијски проширен (1902), узимајући у обзир књижевна дела која на типичан начин претходе и најављују зенит авангардне уметности двадесетих година 20. века. (Тешић 2009:15–38)



Уводећи елементе грубе телесности, „ниског”, „прљавог” и „срамотног”, односно према речима Жоржа Батаја, „откривајући осећања, делове тела и поступке којих се обично стидимо – наличје једне фасаде чија се беспрекорна спољашњост никада не доводи у питање” (Bataj 2009:89), еротизам представља значајан аспект једног поетичког концепта који бескомпромисно тежи „освајању нових естетских простора, изван оних који су задати традицијама књижевности и уметности као институције” (Flaker 1982:30).

На самом почетку романа *Fragmenta tragoedie belli*, наратор са разочарењем открива право лице рата као форме лиминалног поретка у којем долази до попуштања моралних стега и разарања утврђених граница и забрана које одређују живот мирнодопске стварности. У потпуности преокрећући утврђене вредности свакодневног живота, рат дозвољава да се пориви и жеље који обично остају потиснути и скривени од погледа других, сада много слободније испоље, што јунак, шеснаестогодишњи младић, који опијен патриотским заносом ступа у паравојну чету бранитеља Београда, сматра срамотним и неприхватљивим каљањем светлих и великих појмова као што су Жртва и Отаџбина.

*Нагло сазрела, моја, такорећи до јуче детиња памет, једва је разумевала оправданост свега овога метежа. Ни дете ни човек – схватао сам дужност и своју и других: да се ставимо на браник Отаџбине. Али нисам могао да се помирим са свим оним прљавим и ружним, што неминовно прати све велике подвиге, ма и из највеће даљине. Са последњим трзајима ових мојих другова...*

*Зар уз светле и велике појмове: Жртва и Отаџбина – везивати прљава оргијања и похоту!... (Голубовић [Ftb]:13)*

Слично њему, Парвин Меток (Parvin Mattock), јунак истоименог Стивенсовог романа, проживљава интимну драму суочавајући се у простору рата са реалним искушењима телесности. У питању је егзистенцијални страх од сексуалности као рефлекс ригидне викторијанске моралности која лежи у основи конзервативне патријархалне културе, прописујући строго уздржавање, самоконтролу и духовност као базичне врлине човечности. У основи такве културе и њене моралне парадигме лежи узвишена епска митологија. Њом доминирају храбри и часни мушкарци-вitezови, велики ратници и узори који постављају темеље хармоничном свету поретка и благостања, и који су, без обзира на цену, увек спремни да несебично положе своје животе бранећи поредак и стремећи највишим вредностима националног херојског етоса. Управо зато, таква култура је бескомпромисно

одређена страхом од телесног као хаотичним *сатанским* елементом. Пошто инспирише себични *животињски* нагон за другим телом, он прети основама хармоничног поретка заснованог на ригидним родним односима и забранама у домену сексуалности. У складу с тим, у таквом културном контексту рат не представља хаотично разарање устројеног друштвено-моралног кодекса, већ се, напротив, доживљава као нераскидиви аспект друштвеног деловања који има катарзичку функцију. Улазећи у простор рата са идејом несебичног жртвовања у одбрани националног достојанства и најсветијих симбола националног етоса, ратник представља најсавршенији модел мушкости одређен херојским врлинама које подразумевају аскетску приврженост највишим духовним вредностима заједнице.

Када инсистира на чињеници да је рат простор остваривања и стасавања мушкости у светлу највиших врлина херојског етоса, конзервативна патријархална култура уздиже култ смрти и наглашава веру у избављачку и прочишћујућу моћ жртве. На тај начин, у темеље културне свести уграђује се апотеоза херојском колективу који под изговором „праведног рата” разара да би се обновио и убија да би сачувао живот, достојанство и поредак. У тексту „Српски роман о рату и проблем романтичарско-епске и натуралистичко-експресионистичке књижевне традиције” Богуслав Зјелински наглашава да се од самих почетака српског романа, па све до краја 19. века, може говорити о огромном утицају јуначког епа на књижевну слику рата. Наративна транспозиција рата у српској књижевности 19. века, према његовим речима, подразумева темељну реинтерпретацију српског националног мита, односно косовске симболике у основи друштвене свести. Дати модел захтева да се „јунацима придају бајковито-легендарне особине, инсистира на хиперболизацији индивидуалног и групног јунаштва и непоколебљивој вери у победу добра и истине”. (Зјелински 1999:26) На сличан начин, Пол Фузел и Мајкл Адамс описују англо-амерички књижевно-културни контекст с краја 19. и почетка 20. века. У својим разматрањима они наглашавају огроман утицај културне синтезе западног мита о крсташима и локалних херојских митологија на доживљај рата као катарзичке друштвене функције у смеру моралног и генетског усавршавања нације. Граничарска митологија, дивљи и неистражени предели западне Америке или империјалне границе британског царства која темељно одређује свеукупну парадигму друштвеног деловања појединца у датом културном контексту традиционално ригидне викторијанске моралности, има, према речима ова два аутора, пресудан

утицај на доживљај Првог светског рата у англо-америчкој књижевности прве половине 20. века. (Fussell 1975; Adams 1990)

„Проза протеста” најзначајнијих представника америчких писаца „изгубљене генерације”, представља првенствено културну побуну против традиционалне романтично-идеалистичке перспективе у наративној транспозицији ратног искуства.<sup>127</sup> Настојећи да створе простор за аутентично искуство које подразумева много комплекснију слику у чијој основи лежи визија рата као раскалашног простора лиминалности у којем најмрачније људске страсти избијају на површину проналазећи могућност за некажњено иживљавање, аутори граде свет у којем ниједна идеолошка конструкција или херојичка фантазија не могу издржати тест реалности. Таквом типу наративне транспозиције непосредног искуства рата у којем еротизам функционално одређује рат као форму лиминалног простора изван свих конзервативних друштвених норми и идеолошких матрица националне митологије, недвосмислено припадају најзначајнија дела америчке међуратне прозе о Првом светском рату.

С друге стране, у тексту „Утопијско Косово и антиутопијска Итака”, Александар Петров наглашава да је доминантни ток у српској поезији Првог светског рата био родољубивог карактера, и то империјалног и утопијског духа.

„Иако међу европским државама које су несумњиво играле главну улогу у Првом светском рату, само Србија, за разлику од Аустроугарске, Немачке, Русије, Француске и Енглеске, није била империја, ипак је само у српском песништву родољубива, или патриотска поезија, и то у стваралаштву песника првог реда, имала готово статус канона, а концепт империје и утопијски жанр давали су тој поезији значајно обележје.” (Петров 2013:4)

---

<sup>127</sup> “The initial victories undoubtedly went to the custodians of older culture. Their most spectacular triumph was their success in upholding an idealized view of war, a success that Pershing’s policies has abetted. This achievement was everywhere evident in the war years, and for some time thereafter, in the very language that ordinary soldiers used to describe themselves and their exploits – the inflated rhetoric of an archaic literature of romance.

The postwar writers of disillusionment protested less against the war itself than against a way of seeing and describing the war. As writers, they naturally focused on the verbal conceits of the older generation. They insisted over and over again that the war experience – and by extension all modern human experience – could not be contained in the stilted shibboleths and pieties of the traditional culture.” (Kennedy 2004:225)

Говорећи, с друге стране, о поезији Милоша Црњанског, Петров истиче да је Црњански био жесток критичар српске родољубиве поезије империјалне и утопијске оријентације, супротстављајући у својој песничкој збирци *Лирика Итаке* (1919) „утопијском Косову српске поезије Првог светског рата антиутопијску Итаку” (Петров 2013:4).<sup>128</sup>

Оно што недвосмислено доказује континуитет „царске линије”, односно империјалне косовске утопије у реинтерпретацији искуства Првог светског рата у основи друштвене свести српског народа, јесте монументална меморијална архитектура. Својом симболиком и орнаментиком она реинтерпретира дискурс српског националног мита, односно канонски концепт „утопијског Косова” и славне српске средњовековне прошлости. Један од најзначајнијих примера такве врсте свакако је српско војничко гробље на Зејтинлику у Солуну, на простору на коме се 1916. године налазила главна војна пољска болница српске војске. У склопу ње постојало је и гробље за преминуле које је временом прерасло у меморијални комплекс који поред српског, обухвата и француско, енглеско, италијанско и руско гробље, посвећено погинулим војницима у борбама и пробоју Солунског фронта у Првом светском рату.

Идејно решење српског војничког гробља добијено је на конкурсима 1926. године, и дело је архитекте Александра Васића, чију је идеју разрадио Николај Краснов, а у дело спровео архитекта Будимир Христовуло, један од 1300 каплара. Сав материјал за изградњу гробља потицао је из Србије, где је претходно темељно обрађен, због чега су припреме за почетак градње трајале до 1933, јер је требало припремити велике количине тесаног камена за изградњу маузолеја и око 2000 мермерних крстова. Крајем 1936. радови су завршени, и 11. новембра, на Дан примирја, било је обављено свечано освећење маузолеја са капелом и костурницом. Иначе, сам маузолеј састоји се од капеле грађене у неовизантијском стилу на чијој је предњој

---

<sup>128</sup> У прилог томе свакако говори одломак из романа *Дневник о Чарнојевићу* у којем Црњански иронично разобличава аутентичност националне идеологије засноване на косовском миту и елементима империјално-утопијске фантазије, упоредо са иронијским обесмишљавањем херојског жртвовања и патриотског заноса као кључних категорија романтичарско-епске парадигме:

*Опет се ваде и праше слике цара Душана, причаће се још, да је све било само ружан сан. Све је по старом. Оно што је бело биће сутра црно, а преко сутра жуто. Она је плакала, али она неће умрети од бола; не умире се од бола, умире се од части. Вратио сам се.*  
(Црњански [ДоЧ]:117)

страни мозаик светог архангела Михаила рађен по мотивима фреске из манастира Манасија, као и стихови Војислава Илића Млађег, који на гранитној плочи у класичном духу реинтерпретирају древни антички концепт величања херојске смрти ратника. С друге стране налази се улаз у капелу изнад којег је мозаик великомученика Ђорђа Победоносца, по мотивима чувене фреске из манастира Дечани, испод којег су, такође, стихови класичне херојике Војислава Илића Млађег. Сама унутрашњост капеле украшена је орнаментиком у стилу моравске школе, доминантног стила у српској архитектури 14. и 15. века.<sup>129</sup>

Функционалност монументалних меморијалних комплекса који се подижу у Европи, Америци и Аустралији након Првог светског рата, огледа се, сматра Ана Карден-Којн, у покушају цивилизацијске обнове човечанства након дотада невиђеног масовног разарања и технолошког масакра, у чему, с друге стране, почива и њихов конфликтни потенцијал. Наиме, свеобухватна реинтерпретација класичног симболизма у меморијалној архитектури, који својом монументалношћу, сведеним линијама и симетријом означава обнову универзалних цивилизацијских вредности, има за циљ да трансформише трауматично искуство бесмислене масовне деструкције и застрашујућег технолошког масакра у смеру прочишћене и узвишене визије херојске смрти и праведног жртвовања за опште добро. (Carden-Coyne 2009:110–159)

На тај начин, монументална архитектура својом симетријом и декоративношћу меморијалних простора несумњиво сугерише лепоту и узвишеност херојске жртве, чиме, према Пјеру Нори, перфидно искривљује или чак у потпуности искључује аутентично искуство рата. Пошто препознаје у реинтерпретирању вредности класичне естетике стратегију дислокације сећања (“memory displacement strategy”), аутор указује на то да архитектура меморијалних комплекса, инсистирајући на свевремености и универзалности, стимулише колективну амнезију. Она структурира алтернативно сећање које треба да потисне непосредно трауматично и болно искуство рата. Класична естетика постаје тако круцијални елемент у поништавању и дислокацији сећања, с обзиром на то да бруталну реалност разарања и осакаћених тела замењује идејом лепоте и узвишености. (Nora 1989:7–25)

Гробови *незнаних јунака* који најчешће представљају централни концепт меморијалних комплекса посвећених погинулима у Првом светском рату, леже у

---

<sup>129</sup> Извор: [http://sr.wikipedia.org/sr/Српско\\_војничко\\_гробље\\_на\\_Зејтинлику](http://sr.wikipedia.org/sr/Српско_војничко_гробље_на_Зејтинлику)

основи дате стратегије, с обзиром на то да инсиситирају на логици одсуства. Својом минималистичком естетиком класичне провенијенције они треба да скрену пажњу са индивидуалне жртве и њене трагедије, упућујући на колективну жртву у оквиру које свака појединачна смрт добија обресе херојске и бива слављена као узвишена и величанствена. Инсистирајући, у оквиру јавних комеморација, на колективизацији индивидуалног губитка, „концепт *незнаног јунака* митологизује друштвени простор. Тиме се проглашава демократизација херојске смрти и интегрише колективни херојски мит у свако индивидуално сећање” (Carden-Coyne 2009:131).

Бавећи се проблемом фигуративности у архитектури меморијалних комплекса између два светска рата, Ана Карден-Којн наглашава да конфликтни потенцијал меморијалних комплекса, између осталог, почива у чињеници идеалистичке фигурације која инсистира на античком идеалу складног и снажног мушког тела. Такво тело сугерише целовитост, снагу и виталност, занемарујући сурову послератну реалност осакаћених и демаскулизованих ветерана који остају изван датог контекста. (Carden-Coyne 2009:158) Показујући на тај начин да мртви ратници имају изузетну друштвено-политичку вредност, онакву какву преживели и обогалњени ветерани никада неће имати, с обзиром на потпуну екскомуникацију њихове жртве из домена колективне свести, друштвена стратегија дислокације сећања имплицитно сугерише маргинализацију преживелих и осакаћених. Они у контексту свеопште обнове представљају терет прошлости коју треба што пре заборавити. У складу с тим значајно је запажање Кетрин Моријарти која истиче да класична естетика меморијалних комплекса, без обзира на чињеницу фигуративности, сугерише идеално симболичко тело, целовитост и виталност националног бића, које треба да маскира, или у потпуности избрише осакаћено и демаскулизовано тело у друштвеној свести постратне реалности (Moriarty 1995:37).

Управо због тога, еротизам као субверзивни елемент који почива на концептима „срамотног” обнаживања и бескомпромисног разарања илузије свевремености и утемељености утврђених моралних норми и друштвених етикеција, постаје значајан у поезици америчке и српске међуратне прозе. Ту се насупротив официјалним идеолошким конструкцијама одређеним симболима националне митологије, инсистира на транспозицији аутентичног искуства рата. Када уведе тело и драму телесности у само језгро своје наративне транспозиције ратног искуства која почива на ауторитету непосредног присуства, аутори недвосмислено проблематизују концепт естетске дистанце која функционално одређује конструкт ратног сећања у домену официјал-

не културе. Приказујући тело које узбуркано страстима безобзирно прекорачује утврђене границе обзира, дати поетички концепт ратне прозе инсистира на провокативном преиспитивању темељних основа пуританске моралности.<sup>130</sup> Тиме се дати концепт супротставља перверзној пракси дислокације сећања која има за циљ да маскира све непожељне аспекте ружне постратне стварности у којој доминирају осакаћена тела и разочарани ветерани у трауматичном сукобу са средином која покушава да их учини невидљивим.

Како о еротизму, према Батају, говоримо у „свим оним случајевима када се људско биће понаша на начин изразито супротан уобичајеном, културно и морално прихватљивом понашању и просуђивању”, то се у домену еротизма отвара могућност да се „назре наличје једне фасаде чија се беспрекорна спољашњост никада не доводи у питање” (Bataj 2009:89). Наличје открива осећања, делове тела и поступке којих се обично стидимо, али који представљају нераскидиви део наше свакодневне рутине и који, иако најчешће скривени, суштински одређују наше просуђивање и егзистенцијално деловање. Услед напуштања или значајне трансформације традиционалних канонских модела у представљању хероја-ратника, који инсистирају на аскетској духовности, апсолутном континуитету индивидуалне делатне етике и моралних принципа епског патријархалног колектива, приписивању бајковито-легендарних особина или хиперболизацији индивидуалног и групног јунаштва, функционалност еротизма огледа се управо у поступку иронијског разобличавања. Оно показује да је деловање ратника, у основи, примарно инспирисано ефемерним жељама и страховима, односно устројавањем еротског идентитета као мушкарца свакидашњице, а не херојском одбраном врхунских вредности епског колектива и симбола националне митологије. Разоткривајући путем еротске дијалектике иницијалне механизме деловања хегемоне мушкости, која је у основи оптерећена комплексом „позајмљеног”, односно друштвено конструисаног идентитета без објективног утемељења у егзистенцији, еротизам доказује генетску повезаност ратног насиља и сексуалности. Притом се недвосмислено инсистира на разорном дисконтинуитету као иницијалном делатном мотиву у самом језгру мушкости. Стално настојећи да своју самореализацију подреди домену друштвено прописаних

---

<sup>130</sup> Субверзивну функционалност еротског тела Батај објашњава чињеницом да тело „као баштиник прекомерја у нама пркоси сваком закону пристojности и представља кршење свеопштих забрана супротстављених сексуалним и убилачким нагонима у човеку”. (Bataj 2009:75)

матрица сексуалног понашања, ратник је као мушкарац бескомпромисно одређен иронијском етиком „врхунске слободе поступања”. Због тога је његова мушкост трајно угрожена, условљавајући бунтовно деловање инхерентном фантазијом разрешења кроз радикалну побуну и агресивно доказивање сопствене аутентичности.

Такође, наглашавање бестијалног ратног насиља или перверзног уживања у свакој врсти прекомерности као нераскидивог аспекта фантазирања ратног простора или његове непосредне реалности, представља кључни доказ еротичке основе рата. На тај начин се разара илузија његове епичности, на којој посебно инсистирају официјални култови у домену стратегије дислокације сећања. Оно што је посебно значајно јесте да такво насиље далеко превазилази потребу нужне одбране или границе било каквог рационално-политичко-економског чина. Групно силовање и зверско убиство беспомоћне жене у роману *Покошено поље* Бранимира Ћосића; раскалашно дивљање војника у роману *Крила* Станислава Кракова, који отимају, силују и убијају по селу; прича о девојчици којој су војници унаказили лице и одсекли нос, па везали о кичу, а њеном оцу „ушили уста канапом па онда једнако гледали док није умро од глади, а над мајком починили таква зверства о којима се”, каже јунакиња Петровићевог романа *Дан шести*, „не може причати”; „жене са одсеченим сисама, пробураженим трбусима, људи са одсеченим удовима у устима” – догађаји су који Петровићевом јунаку Јовану изгледају „потпуно идиотски”; убиство невиног човека са дететом које својим плачем квари песму раскалашних пијанаца, сексуално понижавање невиних жена или Аждраилово кување људи, у роману *Невидбог* Риста Ратковића; прича о подметању бомбе под јастук заробљеног Немца, у роману *One Man Initiation – 1917* Џона Дос Пасоса; разуздано иживљавање над телом мртвог човека од стране редова Крисфилда или приче о зверствима немачких војника у Белгији, који силују жене, а децу набијају на бајонете, у роману *Three Soldiers*; махнитање енглеске артиљерије која вежба гађање бомбардујући мали рударски градић у којем живе рудари са породицама или козака који силују и пребијају жене, и стрељају мушкарце, само зато што им нико ништа не може, што не постоји ништа што их може зауставити; или, на крају, фантастичне приче о ритуалним погубљењима стотина большевика које генерал Калмикоф, крволочни егзекутор и сурови господар рата, извршава својом сабљом у перверзном грчу оргазмичког задовољства, у роману *The Laurels are Cut Down* Арчија Бинса, само су неки од примера који недвосмислено указују на еротичку



основу рата, односно на жељу која се несумњиво одваја од потребе, а која, према Батају, представља суштину еротизма као психолошког трагања независно од природног циља.

Разграђујући на тај начин један од основних постулата епске митологизације рата који подразумева успостављање објективног континуитета описаних ратних догађаја у коме се под окриљем етике праведног рата неминовно разрешава судбина једног народа, еротизам својом функционалном динамиком инсистира на чињеници да је рат културна институција. У њеној се основи поред одбране од физичког непријатеља (реалне спољашње опасности), налази и потреба разрешења разорних унутрашњих конфликта. То значи да кроз рат и ратно насиље појединац и колектив покушавају да се ослободе неразрешивих интимних тегоба које угрожавају њихов опстанак и друштвено устројени систем вредности. Имајући у виду да се рат универзално замишља као простор обнављања племенске хомосоцијалне утопије у оквиру које безусловно долази до преосмишљавања, редефинисања и коначног утемељења аутентичне патријархалне мушкости, еротизам својом субверзивном динамиком недвосмислено разобличава доминантну стратегију официјалне културе. Он недвосмислено показује да је национална митологија само маска за прикривање интимно-егоистичних тежњи колектива као скупине неминовно дисконтинуираних егзистенција.<sup>131</sup> У складу с тим, значајно је нагласити да, иако се етичка илузија „праведног рата” никада експлицитно и до краја не разара, сугерисање чињенице да колектив представља скуп појединаца неминовно одређених разорним дисконтинуитетом индивидуалне егзистенције указује на иронијски поступак демитологизирања и десакрализације доминантних националних митова као функционалних матрица канонске реинтерпретације непосредног искуства рата.

Реконструишући духовни контекст америчке и српске књижевности и културе између два рата, Зоран Гавриловић уочава идентичне напоре нове генерације да се супротстави доминантном предратном схватању књижевности као специфичног вида естетско-моралне акције. Наиме, у естетичко-моралистичком концепту „Новог хуманизма” Ирвинга Бебита и Пола Елмера Мура, који је био прилично утицајан у

---

<sup>131</sup> У основи епске патријархалне митологије која одређује културни контекст сваке ратничке културе, рат представља утопијски хронотоп обнављања древних племенских митова, односно иницијацијски простор у којем аутентична патријархална мушкост фантазира могућност уласка у мистични атавистички континуитет.

америчкој критици између 1910. и 1930, Гавриловић препознаје форму скерлићевског утилитаризма који је био најчешћа мета напада како предратних „нових модерниста” тако и аутора међуратне авангарде. Пледирајући за књижевност која ће „бранити моралне вредности, активизам живота и достојанство свести”, ови критичари су, без обзира на то што је Скерлићев виталистичко-моралистички концепт много мање филозофски интониран, представници најстрасније ангазоване мисли у чијој основи лежи иста идеја о мери, пропорцији и хармонији као суштинским елементима литературе, о њеној моралној чистоти и реалистичком односу према животу. (Gavrilović 1970:55–57)

Да послератни аутори својом поетиком првенствено устају против оваквих ставова књижевно-теоријске мисли која представља дисконтинуитет са духом времена и потребама модерног човека, а не против целокупне народне традиције и културе из које су израсли, сведочи, рецимо, Тихомир Брајовић у тексту „Аутсајдерска парадигма и рат”. Он изричито наглашава да је Андрићев роман *Госпођица* (1945) први узорни пример романеског представљања Првог светског рата из аутсајдерске перспективе у српској књижевности. То значи да читав контекст српске међуратне прозе о Првом светском рату Брајовић не посматра изван традицијски повлашћеног простора наративизације доживљаја рата, односно изван културноисторијских и антрополошко-психолошких матрица у реинтерпретацији искуства рата као афирмације *мушког начела*.<sup>132</sup>

„Без обзира на вољу за проблематизовањем, коју је новије време унело у ову, као и у друге области мишљења и певања, преовлађујући романескни дискурс о рату могао би се, стога, уз мало слободе именовати као *мушки дискурс*, или, ако се има у виду савремена склоност ка теоријском апстраховању и хипостазирању, као

---

<sup>132</sup> „Много занимљивији поглед отвара се, међутим, променом читалачке оптике и увидом у обратни, традицијски неповлашћен аспект. У савременој српској књижевности постоји, наиме, и друга, алтернативна линија, у оквиру које је велика тема рата сагледавана и приказивана с ‚наличја’, из позиције потчињености, слабости, немоћи, из перспективе, дакле, културолошки мањинског погледа на свет, оног погледа на свет који се најуопштеније може именовати као *аутсајдерски*, као поглед на свет својствен људском положају по страни од владајућег светоназора и становишта, као становиште осујећених и прикраћених у односу на позицију већине и антрополошко-историјски потврђене позиције надређености, власти и моћи. [...] Говорећи уопштено, могло би се рећи да савремена српска књижевност не обилује оваквим и сличним примерима романеског сликања рата из другачије ‚искошене’ и ‚изврнуте’ перспективе, што само по себи довољно говори о типу културе и њеној аксиолошкој монолитности.” (Брајовић 1999:88–89)

*мушко писмо*, по свој прилици „најмушкије” од свих и можда последње несумњиво мушко у времену свеколико релативизованих и еманципованих појмова и схватања. Мимо тежње за потпуно несумњивим и општеприхватљивим означавањем, *мушко писмо* указује се ипак као термин погодан да сажето именује један провизорни идејни, тематски и – условно речено – стилски комплекс, својствен не само српској књижевности него и књижевности уопште у њеном традицијски повлашћеном виду.” (Брајовић 1999:87–88)

Описујући такозвану „аутсајдерску парадигму”, Брајовић инсистира на чињеници да се рат у оквиру датог концепта приказује с наличја, из перспективе аутсајдера, оних који нису безрезервно на страни „јунака и оружја”, те због тога таква визура несумњиво у себи носи једну *фигуру умањивања и снижавања*, скривајући у свом окриљу једну имплицитну критику саме ратне делатности (Брајовић 1999:88). У складу с тим, значајно је навести запажање Александра Јовановића који, говорећи о Краковљевом роману *Крила*, доводи у питање једностране закључке појединих критичара који у овом роману виде типичан пример антиратног романа. Он наводи, пре свега, да је питање да ли такви романи уопште постоје осим као дела с тезом, писана у пропагандне сврхе, и истиче да је више него очигледно да Краков у свом делу никада није отишао тако далеко да би у потпуности негирао или поништио нужне разлоге и опредељења због којих мора да се иде у рат.

„То што се у *Крилима* осећа у *Животу човека на Балкану* се непосредно налази. Ово дело су мемоари ратног добровољца и националисте, за којег је вредност отаџбине изнад вредности сопственог (и сваког појединачног) живота. Многобројне епизоде и искази (на пример, разговор са ујаком, тада пуковником Миланом Недићем, у Солуну) сведочанство су таквог опредељења.” (Јовановић 1999:124)

Сличан став одређује и разматрање Васе Павковића који у тексту „*Крила* Станислава Кракова” недвосмислено показује да Краковљево дело никако није „једноставно и јефтино национално или антимилитаристички ангажовано”, већ представља „роман-фреску о једном трагичном историјском времену, сведочанство о трагичности људског живота и судбине у рату”, због чега и не може бити дилеме у вези са његовим прецизним жанровским одређењем као аутентичног ратног романа. (Павковић 1999:138) Такође, интересантно је навести да ни Милош Црњански, који се у тексту „Нови покрет” поставља у улогу оштрог негатора митоманије у послератној српској књижевности, не негира видовдански мит са значајним узорима и целокупним предратним поколењем националистичке омладине. Према речима Радована Вучковића, Црњански у време *Књижевног југа* „не прихвата пот-

пун разрачун са свим вредностима националне традиције и критички гледа на помодне експерименте најмлађе тадашње књижевне авангарде код нас и у свету”.<sup>133</sup>

Слично претходним наводима, у америчкој књижевној критици друге половине 20. века релевантни критичари озбиљно доводе у питање једностране и поједностављене оцене у вези са веома комплексним проблемом односа према рату и његовим исходима у америчкој „прози протеста”, односно наративној транспозицији искуства Првог светског рата у делима најзначајнијих писаца „изгубљене генерације”. У тексту ”Two Wars – and Two Generations”, Малколм Каули, један од најзначајнијих критичара који су афирмисали поетику културног протеста у прози америчких писаца млађе генерације, недвосмислено наглашава да појам „разочарења” никако не треба тумачити као специфичан вид пацифизма, дефетизма или духовне пасивности. Размишљајући о комплексу „разорених илузија” као једном од кључних појмова датог поетичког концепта, Каули верује да је придев *дезилузионисани*, који се најчешће везује за истакнуте представнике америчких писаца млађе генерације између два рата, крајње проблематичан, с обзиром на то да не описује на прави начин њихов аутентични бунтовнички дух.<sup>134</sup>

Слично Каулију, и Стенли Куперман ће у својој култној студији *World War I and the American Novel*, озбиљно довести у питање тезу да у основи романескне представе Првог светског рата у америчком међуратном роману треба видети искључиво инфернални простор одређен универзалним искуством страве, гротескне и апсурдне деструкције, немоћи и смрти. У прилог томе он наглашава да таква перспектива тумачења у потпуности превиђа размере културне револуције чији је основни катализатор био управо тај рат. Стога, у књижевном одговору „прозе протеста” аутор препознаје специфичну динамику која далеко надилази појмове „дезилузионизација” и „негација” којима се дати поетички концепт најчешће одређује. (Cooperman 1967:214)

Поред већ навођене студије Мајкла Адамса *The Great Adventure: Male Desire and the Coming of World War I* (у којој се инсистира на депласираности широко

---

<sup>133</sup> „Дакле, у његовом писању манифестује се извесна умереност и недовољна радикалност у односу на националну митологију, иако схватање једне демократске традиције јасно указује на везу његове политичке идеологије са схватањима тадашње утопистичке, социјалистичке концепције експресионистичке књижевности.” (Вучковић 2011:154)

<sup>134</sup> ”I have always felt that the adjective [disillusioned] was badly chosen. They [these writers] were something quite different; they were rebels in art and life.” (Cowley 1948:1)

распрострањеног уверења о недвосмислено пацифистичким тежњама и бескомпромисно антиратном ставу припадника „изгубљене генерације”), значајно је поменути и текст Џејмса Кембела ”Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism”. У том тексту, аутор наглашава да су најзначајнија дела књижевне продукције као и књижевне критике, која се баве реинтерпретацијом непосредног доживљаја рата у књижевности, суштински одређена скупом естетичких и етичких критеријума који непосредно произилазе из самог предмета проучавања. Ти критеријуми, према Кембелу, креирају специфичан идеолошки концепт дефинисан као “combat gnosticism”. Дати концепт почива на уверењу да је непосредно ратно искуство квалитативно другачије од свих осталих врста искуства, те да се због тога не може комуницирати нити реинтерпретирати изван елитне групе посвећених појединаца.

”Furthermore, these criteria are combined by both the poets and their critics to create an ideology of what I term ‘combat gnosticism,’ the belief that combat represents a qualitatively separate order of experience that is difficult if not impossible to communicate to any who have not undergone an identical experience. Such an ideology has served both to limit severely the canon of texts that mainstream First World War criticism has seen as legitimate war writing and has simultaneously promoted war literature’s status as a discrete body of work with almost no relation to non-war writing.” (Campbell 1999:203)

На основу тога можемо закључити да дијалектика еротизма као амбивалентног хуманог искуства одређеног формом двојединственог тоталитета, темељно одређује књижевни контекст такозване „прозе протеста”, те да као такав никако не може бити једнострано третиран у домену њеног истраживања. Наиме, имајући у виду претходне наводе, не може се занемарити чињеница да еротизам као функционално средство књижевног разобличавања перверзне стратегије дислокације сећања, односно митологизације непосредног искуства рата, представља уједно и основни механизам афирмације неких реторичких и културних модела и стереотипа који нису у потпуној супротности са темељним вредностима патријархалне културе. Отворено инсистирајући на увођењу сексуалних реалија у дискурс интерпретације непосредног искуства ратног простора, аутори међуратне прозе у својим делима наглашавају дисконтинуитет између идеализоване и митологизоване слике рата у контексту официјалне културе и аутентичног искуства датог из перспективе

разочараног појединца, не негирајући, на тај начин, темељне стереотипе патријархалне културе у домену сексуалне разлике и идентитета мушкости.

Функционалност еротизма у међуратној прози може се тако тумачити и у контексту постратне трансформације и реконструкције мушкости. Према речима Александра Флакера, истинска се авангарда никада не зауставља на пуком естетском превредновању текста. Њена се функција, дакле, никада не може ограничити само на освајање новог семантичког простора у уметности, јер подразумева „грчевито тражење нових функција саме уметности у превредновању моралном, етичком, социјалном и политичком”. (Flaker 1986:23) Проблематизујући традиционални модел херојске мушкости који се заснива на конзервативним моделима моралности, чедности и сексуалног аскетизма, аутори модернистичко-авангардне прозе о Првом светском рату инкорпорирају у свој књижевни концепт сирову мушку сексуалност, настојећи да креирају карактеристичан модел модерне мушкости. Према запажању Ане Карден-Којн, јачање културног стереотипа хегемоне мушкости који подразумева синтезу агресивне и потентне сексуалности са телесним и психолошким обележјима робустности, стабилности, издржљивости и борбености мушкарца, мотивисано је реалним друштвеним факторима постратне стварности. Наиме, суочавајући се, с једне стране, са различитим облицима хендикепираности који постају део нимало херојске стварности послератног живота, а са друге, веома агресивном кампањом маргинализације ружног и трауматичног сећања на рат чији су ратни ветерани нераскидиви део, у англо-америчком културном контексту између два рата долази до снажне афирмације идеје обнове мушког тела. Дата идеја афирмише се кроз масовну друштвену кампању промоције бодибилдинга, борилачких и других спортова, као и кроз напредни концепт медицинске протетике. Смисао такве стратегије несумњиво треба тражити у потреби да се угроженој и хендикепираној мушкости врати осећање друштвене моћи у складу са доминатним културним стереотипима патријархалне културе.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> “Instead, an anti-Victorian, self-consciously pagan, and phallically charged masculinity was promoted. Enlarged muscles and hard bodies glamorously displayed in gymnasiums, photographs, and magazines, desperately tried to compensate for masculinity recent losses. Although war strengthened the call for corporeal as much as social and national regeneration, there were conceptual and aesthetic shifts within body culture in the post-war period. [...] Physical culture presented the male body as an optimistic conduit for the progress of human civilization. In response to the suffering inflicted by the war, bodybuilding

У таквом контексту свеобухватне обнове мушког идентитета у којем традиционална ратничка мушкост бива темељно трансформисана уграђивањем елемената примитивне, робустне и сексуално агресивне мушкости, реинтерпретација непосредног искуства рата у наративном дискурсу америчке и српске прозе у оквиру које се инсистира на инкорпорирању сирове мушке сексуалности, односно сексуалних реалија као значајног аспекта деловања мушкарца у ратном простору, заузима посебно место. Када предлаже, између осталог, некарактеристичан тип јунака – „ратника-интелектуалца” који у свом деловању нимало не одступа од основних постулата хегемонског модела мушкости, овај поетички концепт деконструира конзервативну идеју строгог пуританског раздвајања *етоса* и *ероса*. Интелект и мушка сексуалност проглашавају се равноправним и не нужно међусобно искључивим аспектима социјализације и друштвене контекстуализације еротског идентитета обновљене мушкости у послератном друштву. Уводећи своје јунаке – студенте, филозофе, професоре, уметнике, и друге представнике интелектуалне друштвене елите у хаотични простор лиминалности, деструкције и смрти, у којем најдубље скриване страсти излазе на површину тражећи простор за сопствено иживљавање насупрот свим забранама и обзирима профане мирнодопске стварности, и приказујући, притом, њено деловање раме уз раме са традиционално доминантном примитивном и грубом војничком, сељачком или радничком мушкошћу, Дос Пасос, Хемингвеј, Столингс, Црњански, Краков, Јаковљевић, Васић, и други, инсистирају, између осталог, на утемељењу новог традицијски некарактеристичног концепта церебралне хегемоне мушкости. Таква се мушкост својом борбеношћу, издржљивошћу и несумњивим еротским потенцијалом одлучно супротставља сваком покушају културне маргинализације или приговору женствености, млитавости и аутсајдерства.<sup>136</sup>

---

aimed to transform men through hypermasculinity and sexual prowess, increasingly emphasizing exterior image and erotic display.” (Carden-Coyne 2009:172–173)

<sup>136</sup> У том смислу може бити веома индикативан предговор Драгише Смиљанића његовом роману иронијског наслова *Успут*, у којем аутор објашњава мотиве за писање свог дела о судбини младог интелектуалца социјалисте Александра у вихору „страшне ратне катаклизме”, која је несумњиво „разобличила конвенционалне лажи, срушила стари поредак и обесмислила његове вредности”. Разматрајући у свом предговору друштвене димензије постратне стварности, Смиљанић, као основни мотив за писање овог романа, истиче срамно маргинализовање младих ратника-интелектуалаца који се након повратка из рата суочавају са коруптивним и непотистичким

Анализирајући у студији *Pink, Pansies, and Punks: The Rhetoric of Masculinity in American Literary Culture*, културну трансформацију *мушког писма* и аутентичног *мушког начела* у америчкој књижевној култури између 30. и 70. година 20. века, Џејмс Пенер наводи два карактеристична примера у књижевној култури тридесетих, који инсистирају на диференцијацији „правих мушких аутора” насупрот представницима анемичне и стерилне традиције „отмене” књижевности (“genteel tradition”). Први пример представља радикална марксистичка критика Мајкла Голда, који 1928. у политичком часопису америчке комунистичке партије *New Masses*, објављује рецензију Хемингвејеве збирке *Men Without Women* (1927), под карактеристичним насловом “Hemingway – White Collar Poet”.<sup>137</sup> Игноришући критеријуме књижевно-критичког формализма, Голд инсистира на идеологији хегемоне мушкости која се код Хемингвеја огледа у тематској разради мотива алкохола,

---

системом у којем за њих нема заслуженог места. Посвећујући предговор „Младом Југословену”, Смиљанић верује да ће млади интелектуалци у његовом роману пронаћи инспирацију да крену у борбу за друштвене промене и обезбеђивање заслуженог статуса у друштву.

„Сви, социјалисте и националисте, ми смо треперили слушајући звуку ланаца поробљеног Југословенства, звуку љутих ланаца и писак робља о које се Европа оглушавала. И, кад је час куцнуо, сваки од нас јурну своме позиву, предано. Већина је пала на бојном пољу, вај! Преостали – рат завршен – вратисмо се уморни, преуморни. Пред нама истина сурова, неумитна: несвршени ђаци морали смо продужити наше прекинуто образовање, не узимајући никакво даље учешће у јавном животу наше државе. А овом су управљале од Ослобођења две врсте људи: стари политичари и ново регрутовани елементи. Ови последњи, одморни и блазирани животом Париза, Лондона, Рима, Женева, Ривијере, са завршеним школама за време рата, или без икаквих школа у опште, уграбише све важније политичке положаје. Тако најидејнија, најзаноснија, најнационалнија омладина – борци и ствараоци државе – остадоше сасвим подређених улога, у засенку.” (Смиљанић 1929:4)

<sup>137</sup> Појам “white collar” („бела крагна”) у сленгу одређује припаднике средње и више класе који, за разлику од радника и сељака, обављају канцеларијске послове. Они су због природе посла и доброг материјалног стања које омогућава доколицу и луксуз, често сматрани феминизираним слабићима и млитавим мушкарцима проблематичног сексуалног усмерења. Особине које су им приписиване најчешће су педантност, софистицираност и „бледоликост”, у основи, традиционално сматране особинама женскости. Голдов књижевни приступ заснован на родно детерминисаном марксизму који подразумева класно структурирање идентитета личности, веома брзо постаје популаран на књижевној левици, промовишући идеални модел мушкости кроз припадника радничке класе који обавља тежак физички посао и поседује робустну виталност. Насупрот њему, припадници виших класа проглашавају се женственим и млитавим, с обзиром на то да се њихова мушкост неминовно деградира у доколицу и стерилном канцеларијском послу.



секса и спорта. На тај начин, тврди аутор, Хемингвеј афирмише традиционалне мушке вредности и фаличку потенцију.

Популарност Хемингвејеве „тврде” прозе почива, према Мајклу Голду, управо на чињеници да он реинтерпретира структурне фантазије савремене мушкости, обраћајући се, на тај начин, посусталој средњој и вишој класи мушке интелигенције која жуди за обнављањем и остваривањем у домену грубе и сексуално агресивне хегемоне вирилности.<sup>138</sup> Голд тврди да је Ернест Хемингвеј писац који заслужује признање и пажњу, с обзиром на своју кретивну снагу и оригиналност, и који, „као машиновођа”, технички савршено влада материјом „уносећи у америчку књижевност божанску једноставност прозаичног” (Gold 1928:159).<sup>139</sup> Мотив „машиновође” овде је јако значајан, јер симболично упућује на синтезу два традиционално различита концепта мушкости: интелектуалну мушкост која се остварује у домену рафиниране културе и грубу мушкост нижих класа која се везује за тешке мануелне послове.<sup>140</sup> Такође, важно је истаћи да мотив машиновође имплицитно повезује Хемингвеја са Волтом Витменом, који је својом поемом “To a Locomotive in Winter” (1876), наговестио нову енергију америчког модернизма, величајући снагу парне машине као део модерног сензибилитета и „савременог пулса континента”. (Kalaidjian 2005:1)

Ослањајући се на Голдов бинарни стереотип „тврдо/меко” (“hard/soft” fiction), Филип Рав, један од најуглеђенијих представника њујоршке лево оријентисане

---

<sup>138</sup> У прилог Голдовој тези говори и већ навођено сведочанство Цона Олдрица о легендарној мушкости Ернеста Хемингвеја, односно његовом митском статусу међу послератним генерација. (Aldridge 1985:23–24)

<sup>139</sup> Цитирано према: Penner 2011:3.

<sup>140</sup> У складу с овим треба нагласити да Мајкл Голд представља значајну фигуру у контексту свеобухватног културног протеста против традиције академистичке отмености (“genteel tradition”) која заступа естетичке идеале рафинираности и декоративности, афирмишући на тај начин друштвено-културне вредности виших класа. Иначе, критика датог концепта књижевног рафинмана и помало „женственог” сензибилитета у књижевној култури одређеног броја водећих америчких књижевних часописа пре Првог светског рата, представља окосницу формирања новог књижевно-културног таласа послератне Америке. Имајући у виду да водећи писци и критичари послератне генерације, као што су Ернест Хемингвеј, Џон Дос Пасос, Шервуд Андерсон, Х. Л. Менкен, Малколм Каули или Синклер Луис, недвосмислено деле Голдов презриви став према књижевној традицији америчког академизма, Џејмс Пенер наглашава да је критика „традиције отмености” била за једног аутора не само питање поетике или књижевног сензибилитета, већ и суштинско питање формирања мушког идентитета у домену књижевне културе. (Penner 2011:4)

интелигенције између два рата, и један од оснивача чувеног књижевног часописа *Partisan Review*, објављује у истоименом часопису 1939. текст под насловом “Pale-face and Redskin”. Реинтерпретирајући класични културни стереотип аутентичне и аутсајдерске мушкости, он у свом тексту, на крајње специфичан начин, разматра проблем односа две књижевне традиције у америчкој књижевности прве половине 20. века. Хенрију Џејмсу, типичном представнику рафиниране *анемичне* мушкости виших класа, коју одликује физичка слабост, недостатак аутентичног мушког сензибилитета и сексуалне потентности, Рав супротставља читаву генерацију енергичних писаца, на челу са Волтом Витменом, чије је *мушко писмо* условни рефлекс њихове робустне и виталне мушкости. Заснивајући свој критички концепт на дихотомији „бледолики/црвенокошци”, Рав недвосмислено реинтерпретира традиционални културни стереотип заснован на страху од неурастеније и прецивизованости, с обзиром на то да елитистичкој салонској култури супротставља културни контекст радничке класе који се структурира на отвореном простору кроз тежак физички рад.<sup>141</sup>

За Рава, Волт Витмен представља типичан пример „црвенокошца”. То је вирилна фигура коју одликује здраво и робустно тело, аутентичан мушки сензибилитет и богато животно искуство стечено у суочавању са реалним животом и свим његовим изазовима на отвореном простору, изван ушущканих и софистицирано декорисаних салонских соба.<sup>142</sup> Поред Витмена, међу ауторе „црвенокошце” Рав убраја првенствено такозване мачо-хетеросексуалце: Хемингвеја, Џ. Ф. Купера, Драјзера, Луиса, Андресона, Вулфа, Карла Сандбурга, Ерскина Колдвела, Штајнбека, Фарела и Вилијема Саројана. На крају, опчињен марксистичком дијалектиком он предвиђа

---

<sup>141</sup> Иначе, књижевна схватања Хенрија Џејмса веома су блиска естетско-моралистичкој теорији новохуманиста, према којој „велико уметничко дело треба да открије дисциплину духа и моралне имагинације – мора да пружи доказе о етичком достојанству човековом кроз идеале скромности и уздржавања”. Инсистирајући на чињеници да књижевност мора да измири реално и естетско, односно да је естетска вредност књижевног дела могућа само као реалистички документ, Хенри Џејмс недвосмислено заступа ставове америчке моралистичке традиције која у књижевном стварању истовремено види морални чин првог реда. (Gavrilović 1970:55)

<sup>142</sup> Свакако да је у датом избору веома интересантна чињеница Витманове бисексуалности (или чак изразите хомосексуалности!), коју Рав чини се свесно превиђа или прећутно оправдава не везујући је стриктно за аутсајдерску позицију, с обзиром на то да је његов примарни циљ структурирање критичке тезе засноване на стереотипним дихотомијама „тврдо/меко”, „мушко/[не-мушко/женско]”, „потентно/импотентно”, „снажно/слабо”, „робустно/закржљало”, „грубо/нежно”.

апсолутну идеалистичку синтезу, предлажући идеални модел америчког интелектуалца који је спој обе традиције: ерудита и софистицирани уметник снажног робушног тела, здраве и потентне сексуалности, и богатог искуства које се стиче кроз динамично суочавање са различитим животним изазовима.<sup>143</sup>

Ценећи приличну популарност ових критичара у интелектуалним круговима између два рата, њихови текстови несумњиво преносе аутентичан дух датог друштвено-културног контекста и једног специфичног времена обележеног сукобима и темељном трансформацијом културних вредности. У прилог томе вреди напоменути да, поред Голда и Рава, Малколм Каули, један од најватренијих заговорника нове поетике, у студији *After the Genteel Tradition* (1936) такође наглашава изразиту феминизираност америчке књижевности и књижевне културе у периоду пре Првог светског рата. Истовремено, он изражава нескривено задовољство што су амерички писци млађе генерације раскинули везе са таквом књижевном традицијом настојећи да изразе „замах, снагу и лепоту ружног у свакодневном животу”. (Cowley 1936:6)

С друге стране, сличан став проналазимо у критичком тексту Милана Богдановића „Нова поезија”, у којем се у напорима „нове струје” препознаје рушење старих канона, изневеравање рационалистичке традиције у корист једног интуитивно-нистичког концепта, односно стварања апсолутно новог модела књижевности нових поетских превирања. У складу с тим, поезија декаденције „увек је у знаку претераног усавршавања и прецизног префињавања старих средстава; разнежена је, мекушаста, напудерисана и намирисана као лака жена”.<sup>144</sup>

Сличан отклон према традицији академизма и естетизма у српској предратној књижевности наглашава и Милош Црњански у тексту „Љубомир Мицић: *Ритми*

---

<sup>143</sup> Тринаест година пре Филипа Рава, Мајкл Голд ће у свом тексту “America Needs a Critic” (1926) недвосмислено навестити дату синтезу: “O Life, send us a great literary critic... It is unfashionable to believe in human progress. It is unfashionable and unsophisticated to follow in the footsteps of Tolstoi, of Dickens, Shelley, Blake, Burns, Whitman, Trotsky. Send us a critic. Send us a giant who can shame our writers back to their task of civilizing America. Send us a soldier who has studied history. Send us a strong poet who loves the masses, and their future. Send someone who does not give a damn about money. Send one who is not a pompous liberal, but a man of the street. Send no mystics—they give Americans the willies. Send no coward. Send no pedant. Send us a man fit to stand up to skyscrapers. A man of art who can match the purposeful deeds of Henry Ford. Send us a joker in overalls. Send us no saint. Send an artist. Send a scientist. Send a Bolshevik. Send a man.” (Gold 1926:138–139)

<sup>144</sup> Богдановић 1921:61-62. [Цитирано према: Тешић 1991:127]

*мојих слутња*”. У том тексту се, насупрот спутавајућим конвенцијама предратне поетике засноване на строго класичним метричким принципима француске песничке схеме, наглашава неопходност афирмације једне нове и демократске традиције која би одговарала схватањима филозофско-литерарног динамизма и витализма.

„Нећемо носити више париске песничке шешире, оставићемо александринце и метафоре господи песницима по министарствима. Нећемо више бити национални певајући Душанову браду црвену као Барбаросина, у наше песме ући ће борови уместо хризантема, оранице уместо црних клавира, а место срдашца професора куцаће срца хиљаде једнаких лица људи. Ми ћемо да бацимо нашу душу против лажи.”<sup>145</sup>

Такође, никако није без значаја чињеница да, иако, према речима Црњанског, „одбацују све корисне, популарне, хигијенске дужности које поезији намећу људи без осећаја за уметност, ипак се већина њих „најновијих” налази на политичкој левици”. Они, према Црњанском, бране своје право на нов израз у књижевности, на нове вредности и садржаје, јер су „међу лешевима, под отровним гасовима, и те како осетили те „хипермодерне” сензације”. Наглашавајући епифанијско искуство ратног простора, Црњански истиче примат искуственог знања, аутентичног и непосредног животног искуства за формирање новог књижевног таласа.

„Што се, пак, тиче наших, хипермодерних садржаја, ми их се не бојимо. За њима корача маса оних који су међу лешинама, под отровним гасовима, осетили и те како „хипермодерне” сензације. Па су изгубили радост, коју им ни породица не може вратити више. Они су осетили много штошта што се назива „болесним” у поезији. Ми изражавамо све што они још крију, што их мучи, али неизбежно сустиже. Тврдимо, фанатично, да постоје нове вредности, које поезија, одувек пре него живот, налази!

Покушавамо да, свесно, покажемо те нове састојке у љубави, у страсти, у болу. Покушавамо да ослободимо, многе, бивших срамота, веза, закона и заблуда! Верујемо у те невидљиве, предестиниране, слушаоце и читаоце наше!” (Црњански 1993:290)

Следећи тезе Радована Вучковића о континуитету српске послератне авангарде, односно о њеној предратној генези, могли бисмо закључити да овакви ставови представљају несумњиви доказ континуитета послератне авангарде са футуристи-

---

<sup>145</sup> М. Црњански, „Љубомир Мицић: *Ритми мојих слутња*”. [Цитирано према: Вучковић 2011:160–161]

чко-експресионистичким тенденцијама у уметности предратне „нове модерне” коју, између осталог, недвосмислено одређује трагање за аутентичним књижевним идентитетом. Јавивши се непосредно пред Први светски рат и уносећи у књижевност југословенских простора преврат европских авангардних струјања, ови аутори млађе генерације заступају синтетичко и интегралистичко схватање уметности. Таква уметност је аутентични израз модерног духа, јер бележи „противречне крајности савременог живота на граници вере и очајања” и јер је, насупрот евазионистичкој духовности парнасовско-симболистичког естетизма, културно и националистички ангажована. (Вучковић 2011:54)

Када разматра везе предратне националистичке омладине са активизмом левог експресионизма у Немачкој, Вучковић наглашава афирмацију титанизма као облик конкретизације идеје натчовека у писцима и културним радницима тога времена.

„Она се огледа у глорификацији снажних појединаца као примера активистичког става, уметничког револта и велике духовне снаге. У питању су обично људи снажног елана и напредног критичког погледа на свет: литерате који су и борци за промену односа у друштву и пример су духа у политици, а подстрекачи политике у литератури.” (Вучковић 2011:50)

Услед инсистирања на интегралистичком схватању уметности која тежи тоталном захвату у живот насупрот догматском естетизму, долази до логичне трансформације одређених заједничких духовних, филозофско-етичких и естетичких претпоставки европске авангарде у складу са националним приликама живота у свакој земљи (Вучковић 2011:52). Такође, интересантно је навести чињеницу да се за младе југословенске писце пред Први светски рат као једна од веома значајних конкретизација у домену датог утопистичког иделизма јавља Волт Витмен, који се својим специфичним стваралачким сензибилитетом националистичкој омладини наметнуо као инспирација. Говорећи о Витмену као једном од најпревођенијих песника у часопису *Босанска вила*, Радован Вучковић тврди да је Витмен за покрете у време „нове модерне” фигура број један: „О њему се не говори само у критичким текстовима, већ му се пишу и песме. Појава неких чланака и превода Витмена после Првог светског рата само су наставак предратног интересовања.” (Вучковић 2011:53)

Испитујући, с друге стране, типологију америчког модернизма, Марк Морисон наглашава да је питање књижевног идентитета, то јест однос књижевног израза и аутентичног националног духа у америчкој култури пре и после Првог светског

рата, једно од најзначајнијих питања везаних за разумевање модернистичких струјања у америчкој књижевности прве половине 20. века. Супротстављајући се традицији „отмене књижевности”, која је својим моралистичко-естетичким принципима и ослањањем на друге европске књижевности (претежно француску) представљала отклон према аутентичним националним вредностима, најзначајнији амерички аутори с краја 19. и почетка 20. века, активно трагају за елементима типично америчке литерарности. У складу с тим, Морисон препознаје „књижевни национализам” као моћну силу културне трансформације која не престаје да буде активна чак ни у тренуцима када амерички писци долазе у додир са токовима европске авангарде. (Morrisson 2005:12) Тако визија националне аутентичности, односно национално репрезентивне литерарности, постаје један од најзначајнијих културних чинилаца америчког контекста прве половине 20. века.<sup>146</sup>

Најзначајнији амерички модернисти, међу којима су Вилијем Карлос Вилијамс, Харт Крејн, Џон Дос Пасос, Мариен Мур и Вилијем Фокнер, као и они који су стварали у иностранству (Езра Паунд, Хилда Дулитл, Гертруда Штајн и Ернест Хемингвеј), често су показивали озбиљно интересовање за проблем америчког идентитета, односно аутентичне америчке литерарности.<sup>147</sup> Трагајући за таквим изразом, амерички модернисти величају дело Волта Витмена, препознајући у њему витализам, динамику, генијалност, демократичност и бујну енергију примитивног обиља које сматрају карактеристичним елементима америчког духа. Он је, према речима Марка Морисона, за модернисте био пример типичне америчке изражајности која се својом продуктивношћу и аутентичношћу супротстављала канону „отмене књижевности”. (Morrisson 2005:16)

Узимајући у обзир претходно описану динамику коју је у српској прози уочио и Мирољуб Јоковић,<sup>148</sup> проблем функционалности еротизма у америчкој и српској

---

<sup>146</sup> Alexander 1980:XII [Цитирано према: Morrisson 2005:15]

<sup>147</sup> О аутентичном трагању за „америчким језиком” модернистичке поезије, видети предговор Дубравке Поповић Срдановић у књизи „Изабране песме” Вилијама Карлоса Вилијамса. (Poročić Srdanović 1983:V–XIX)

<sup>148</sup> Наиме, у својој студији Јоковић наглашава да иронијску разградњу у авангардној прози о Првом светском рату никако не треба схватити у контексту апсолутне негације: „Највеће негације јесу и највеће афирмације, то је већ одавно речено. Апсурд, патња, трагично, ипак су некакви системи. Јунак Милоша Црњанског односи се према свему иронично. Ако се зна да иронија нема

међуратној прози о Првом светском рату можемо разматрати на фону авангардног концепта *оптималне пројекције*. Према Александру Флакеру, оптимална пројекција је директно супротстављена затворено-завршеном концепту утопије, с обзиром на то да уместо идеално структуриране будућности наглашава тек динамику дисконти-нуитета; „одбацујући на тај начин сваку могућност постварања идеала, односно вере у утопијску материјализацију будућности” (Flaker 1982:68). Сличан став проналазимо у студији Предрага Петровића *Авангардни роман без романа*, у којој аутор, описујући основно настојање поетичко-естетичког концепта авангарде да се деконструишу и децентрирају традиционални културни канони у корист „књижевне и уметничке периферије”, тврди да авангарда никада не тежи стварању новог центра, с обзиром на то да „заправо доводи у питање и саму могућност постојања центра као организационог и кохезивног фактора одређене уметничке или културолошке структуре” (Петровић 2008:44).

„Из данашње перспективе ипак можемо рећи да у процесу децентрирања европске културе и уметности авангарда није поништила, али јесте релативизовала и довела у питање саму концепцију центра као стабилног и непроменљивог дела око кога се образује стваралачки универзум као затворена структура. У тежњама ка иновативности и преиспитивању традиције центар стално мења своју позицију образујући око себе отворене структуре. Центар није место у коме се све силе доводе у стање равнотеже, него извор сталног динамизма и преосмишљавања.” (Петровић 2008:44)

Управо се у томе огледа значај еротизма као елемента у поступку естетског превредновања света, јер својом специфичном динамиком разоткрива несталност свега што би се могло уградити у чврсте темеље будуће утопије. Откривајући еротичку основу рата као друштвене институције, еротизам наглашава специфичну динамику жеље у њеној основи, због чега је сваки облик утопијског идеализма експлицитно или имплицитно одређен искључиво као пројекат, односно могућност у пројекцији асимптотичког кретања у одређеном смеру.

Пошто инсистирају, између осталог, на еротизму као рефлексу инхерентне дисконтинуираности индивидуалне егзистенције, насупротив романтичарско-епској, односно патријархално-конзервативној традицији, америчка и српска међуратна проза о Првом светском рату недвосмислено обележавају стварање књижевно-

---

деструктивну природу него конструктивну, онда се иза негације живота какав се указао аутору усред рата, открива невероватно изражена жеља за животом.” (Јоковић 1994:116)

културног простора за један нови, и према уверењу њених аутора, аутентични доживљај рата. Насупрот канонским формама представљања рата као иницијацијског простора витешке мушкости или епске утопије коју одређују највише вредности националног етоса и епског колектива, аутори изражавају протест против лажних друштвених конвенција и лицемерног конзервативизма владајуће друштвене идеологије. Суочивши се са снажним искуством разарања илузија у самом простору рата или у контексту постратне стварности, које оставља упечатљив траг у безмало свим текстовима анализираних корпуса, писци нове генерације пишу о рату као простору рушења старог поретка, његових конвенција и конзервативног морала, као аморфном простору апсолутне неусловљености. С друге стране, тај се простор препознаје као катализатор новог времена и трансформације традиционалних друштвено-културних вредности.

Механизам постратног разочарења упућује на то да излазак из простора рата никако не значи излазак из простора лиминалности, с обзиром на то да разарање илузија подразумева свест о неутемељености комплекса традиционалних вредности које би требало да чине основу обновљеног света. Оптимална пројекција тако подразумева чисту динамику дисконтинуитета, јер дефинише објективну енергију виталистичког активизма усмерену ка будућности која је у основи осујећена као утопијски простор, односно разумевана искључиво као могућност у превладавању разочаравајуће реалности. Наглашавајући дату динамику, оптимална пројекција не настоји да дефинише материјалне основе будућег утопијског простора или друштва, већ „означава само кретање, одређује процес динамичког збивања, структуралних мена, оповргавање утопије као затвореног простора, оповргавање сваког остварења револуционарног идеала”, што је у потпуности супротно изворном значењу утопије као затвореног и идеално структурираног простора. (Flaker 1982:29)

Управо због тога, значење наративне транспозиције непосредног искуства рата у америчкој и српској међуратној прози не можемо сводити на једнострано тумачење пацифистичког пројекта који има за циљ дисквалификацију рата као бесмисленог масовног масакра. У том би се случају у потпуности занемарила чињеница инхерентне дисконтинуираности субјекта који је у немогућности да до краја изведе било какав поступак коначног утемељења. Веровати да је смисао писања о страхотама Првог светског рата постизање коначног мира, или романтична реинтерпретација мита о „рату који ће окончати све ратове”, а који се у америчкој међуратној прози бескомпромисно разобличава у циљу доказивања



свеопштег разарања илузија освешћених субјеката, представља превид модернистичко-авангардног контекста у којем се дати текстови морају разумевати.

У крајњем случају, можемо говорити тек о трагичном вакууму или ћорсокаку у којем су се неминовно нашли сви они који су, вративши се из рата, спознали сурову испразност патриотске реторике или се суочили са бескрупулозном стратегијом дислокације сећања у контексту послератне стварности, што је проузроковало преусмеравање енергије на отварање нових фронта. У студији *After the Lost Generation*, пишући о Дос Пасосу, Џон Олдриџ износи проницљив закључак који би се могао применити и на све друге писце-ветеране „изгубљене генерације”. Наиме, он уочава изворну истоветност огромне негативске енергије у другом делу Дос Пасосовог романа *One Man's Initiation*, са енергијом еуфоричног оптимизма која одређује сам почетак романа где Хауи (Martin Howe) фантазира о рату као романтичној авантури. То значи да Олдриџ недвосмислено бележи тек преусмеравање, а не темељну трансформацију аутентичне мушке/ратничке енергије која обележава почетак романа.

“The excitement which Dos Passos seems to have felt when he conceived of war as a great adventure and crusade has apparently been transformed, by some process of emotional electrodynamics, into an immense energy for denunciation. It is as if the force of his idealism has been so great that, once it had been thwarted and disappointed, he had turned it upon the thing he had originally idealized and sought to destroy it. Certainly, the intense negation one senses in the last half of the book does not spring from a different kind of power from that which was behind the lyricism in the first half. It is the same kind of power: it has simply been reinforced now by hurt feelings and has changed directions.” (Aldridge 1985:64)

Такође, пишући о Дос Пасосу, он уочава специфичну противречност која се огледа у чињеници да и поред наоко дефетистичке визије и огорчености која почива на идеји неодрживости илузија и бесмислености сваке побуне, његови романи до краја изражавају темељан друштвени протест. Исто тако, иако изгледа као да у лику Мартина Хауија бележи свеопшти пораз активизма, Олдриџ запажа да у следећем роману лик Џона Ендрјуза (John Andrews) доноси још један типичан пример модерног сензибилитета вредан дивљења: “He was a man who held in himself the absolute certainty of failure and yet who still retained the power to make one last gesture of rebellion in the name of his beliefs.” (Aldridge 1985:66–67)

Тако се писање о рату може разумети као рефлекс сазнања да рат можда није ништа значајније променио, односно да је у основи у потпуности лишен своје митолошке функционалности у контексту утопијске дихотомије деструкција-конструкција, али то никако не значи наивно опредељење за пацифизам. У прилог томе говори и закључак првог дела студије Мирољуба Јоковића, а који би могао бити адекватан закључак и нашег разматрања у овом поглављу. У датом закључку се, наиме, наглашава специфичан ауторски однос према самом феномену рата заједнички за све међуратне ауторе који су о Првом светском рату писали из специфичне перспективе авангардног протеста. Одсуство отвореног антиратног става у српској књижевности, закључује аутор, није само последица чињенице да је Први светски рат из српске перспективе био ослободилачки рат, већ и тога да „готово сви [аутори] без изузетка схватају да је рат једна врста ирационалног догађаја, појава која је инхерентна људском бићу и људској заједници” у целини. (Јоковић 1994:120)

### 3.

## ЕРОТИЗАМ И РАТ

### 3.1. Еротизам и рат: угрожена фикција мушкости и фантазија континуитета

Рат, у основи, представља форму лиминалног поретка, с обзиром на то да у корену рата, према Емануелу Левинасу, лежи суспендовање морала, односно ослобађање безусловних императива који одређују човеков живот у домену социјално-хијерархијски устројене стварности. У *Предговору* својој студији *Тоталитет и бесконачно*, Левинас одређује рат као „чисто искуство чистог битка, у самом тренутку свог блијеска, у којем сагоревају завјесе илузије” и у коме се оцртава „онтолошки догађај покретања бића дотада усидрених у своме идентитету, мобилизације (онога што је независно) помоћу једног објективног поретка којем се не може измаћи”. (Levinas 1976:5–14) Значајно је истаћи да Левинасовој квалификацији рата као „поретка спрам којег се нитко не може дистанцирати, поретка који не исказује извањскост и друго као друго, већ уништава идентитет Истога” (Levinas 1976:14–16), може одговарати, с друге стране, бахтиновска теорија карневала као „спектакла без рампе, који има свеземаљски карактер и слави привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана” (Bahtin 1978:95). Верујемо да је могуће у левинасовском „лицу битка” које се показује у рату и устаљује у концепту тоталитета у којем се јединке своде на носиоце снага које њима управљају без њиховог знања и које том тоталитету подређују свој смисао, препознати бахтиновску тезу да карневал представља апсолутни утопијски хронотоп, „облик другог живота народа, који привремено ступа у утопијско царство универзалности,

слободе, једнакости и благостања” (Bahtin 1978:95). Уништавање идентитета Истога и „лишавање вјечитих установа и обавеза њихове вјечности, поништавање, у провизорном, безувјетних императива” који, у Левинасовој перспективи, карактеришу рат као поредак искушавања збиљског, имплицитно упућује на карневалски поглед на свет који је супротан свему што је готово и завршено, свему што је тежило да буде окамењено и вечно, тражећи израз у динамичким (протејским) живим и игривим формама.<sup>149</sup>

У складу с тим, веома су индикативне полемолошке расправе које рат доводе у везу са обредно-ритуалним синкретизмом. Гастон Бутул, један од оснивача савремене полемологије, у чувеној студији *Les Guerres: Éléments de Polémologie*, рат проглашава врхунским обликом карневала, проналазећи у структури феномена рата шест основних психолошких аспеката карактеристичних за овај лиминални модел: 1) подразумева окупљање чланова групе; 2) ритуално расипање нагомиланог обиља; 3) кршење или модификацију одређених моралних закона; 4) ритуал колективне егзалтације; 5) достизање стања физичке неосетљивости; 6) жртвовање. С обзиром на то да рат уништава људе као и претходно акумулирана добра, односно да представља екстремни модел жртвовања људи и ресурса, Бутул га проглашава врхунским обликом карневалске свечаности.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> У том смислу, Бахтин препознаје гротеску, односно *гротескно* као субверзивно и подривалачко, као централни естетски концепт сваке карневалске структуре, који подразумева необуздану динамику, укидање завршености и тежњу ка укидању непокретних и оштрих граница, с циљем структурирања специфичне карневалске логике „света-наопачке”. (Bahtin 1978:41)

<sup>150</sup> Gaston Bouthoul 1951; Franco Fornari 1974:23. Поред овога, интересантно је навести да у студији *The Origins of Western Warfare*, Дојн Досон (Doyme Dawson) описује специфичне ратничке обреде у народу Маринг на Новој Гвинеји, који у својој основи неодољиво подсећају на раблезијанске „ратове без крви”, једног од најупечатљивијих елемента карневалске топике: “The Maring live in farming communities containing a few hundred people each. Once or twice in a generation such a community would go to war with its neighbors, for reasons to be considered shortly. They distinguished two main phases of warfare, the “nothing fight” and the “true fight,” which were performed in that order. When a “nothing fight” was declared, the men of the two quarreling groups met by appointment at a designated clearing in the forest, where they formed two opposing lines and fired arrows at one another at a distance from behind large fixed shields, doing little damage. At this stage, the disputes that had started the affair might be settled by negotiations shouted across the battlefield or through negotiation by members of some neutral group up with kin on both sides. Meanwhile, both sides had made a show of force and had had an opportunity to size up one another's capabilities and determination. These activities might go on for weeks.” (Dawson 1996:14)

Разматрајући природу рата са аспекта књижевне презентације, Кејт Меклоглин понавља тезу да рат представља тотални поредак који брише и укида „све остале шуме и мирнодопске дискурсе, захтевајући апсолутну пажњу”. (McLoughlin 2011:23)<sup>151</sup> Такође, значајна је и чињеница да ауторка, поред прекомерности и огромности, искључиво отворених простора бојног поља која се у рату обилно „ору и сеју”, суштинских одлика карневалског гротескног реализма, као једну од основних карактеристика рата дефинише апсолутну садашњост. У питању је специфична форма темпоралности која представља модел парадигматског времена које, за разлику од синтагматског или дијахронијског, представља такозвано „празнично време”. Оно подразумева укидање профане темпоралности и улазак у апсолутно време празника. С обзиром на то да је укидање синтагматске темпоралности примарни маркер онога што Мирча Елијаде назива сакралном стварношћу, којој припадају сви модели лиминалног поретка, дати темпорални модел свакако је веома значајан елемент у доказивању лиминалне природе рата.<sup>152</sup>

Претходне наводе никако не треба схватити као формално поистовећивање карневала и рата, иако би такво уопштавање, с обзиром на заједничку генезу и испрепетаност функционалних мотива, било могуће бранити, већ их треба разумети у контексту Батајеве тезе да рат, оргија и жртвовање имају заједничко порекло које је у вези са постојањем забрана супротстављених слободи и разузданости деструктивних сила у човеку.<sup>153</sup> Оно што свакако можемо издвојити као значајну

---

<sup>151</sup> Исту тезу проналазимо и у полемолошкој студији *A Terrible Love of War*, аутора Џејмса Хилмана. (Hillman 2004:22)

<sup>152</sup> “For religious man time too, like space, is neither homogeneous nor continuous. On the one hand there are the intervals of a sacred time, the time of festivals (by far the greater part of which are periodical); on the other there is profane time, ordinary temporal duration, in which acts without religious meaning, have their setting. Between these two kinds of time there is, of course, solution of continuity; but by means of rites religious man can pass without danger from ordinary temporal duration to sacred time.

One essential difference between these two qualities of time strikes us immediately: *by its very nature sacred time is reversible* in the sense that, properly speaking, it is *a primordial mythical time made present*.” (Eliade 1957:68)

<sup>153</sup> У култној полемолошкој студији *Origins of War*, Јохана ван дер Денена, експлицитно се инсистира на специфичности Батајеве теорије рата да се ратно насиље третира у контексту разузданих карневалских оргија: “Primitive war is, according to Bataille, rather like a holiday, a feast day, and even modern war almost always has some of this paradoxical similarity. War was first another outlet for the feelings that are given expression in ceremonial rites; originally war was a luxury. It was no

разлику између рата и карневала, јесте чињеница да карневал представља скуп обредно-ритуалних форми које су, по свом видљивом конкретно-чулном карактеру и по присуству снажног елемента игре, веома блиске уметничко-сликовним формама, нарочито позоришно-представљачким. С друге стране, рат, према речима Емануела Левинаса, представља „искуство чистог битка – кидање речи и слика које маскирају стварност, представљајући се у свој својој грубој голоотињи и тврдоћи” (Levinas 1976:5). Обредно-ритуални синкретизам карневалског хронотопа у коме игра привремено постаје сам живот, усмерен на реинтерпретацију митолошког концепта „бремените смрти”, односно на инсценацију ритуалног умирања старог бога који се подмлађује и обнавља у обредном процесу, искључиво повезан са актом плођења, обнављањем, плодношћу и изобиљем, губи своје примарно значење у контексту рата, где функционална фасцинација није усмерена на умирање, већ на убијање, и то не као криминални акт, већ као легитимно, друштвено одобрено и признато крвопролиће.<sup>154</sup> Наравно, чињеница да карневалске свечаности веома често могу да прерасту у „свето махнитање” које Батај описује као бестијално насиље у форми религиозног трансa, које никако није страно ни раблезијанској карневалској матрици, указује на исправност Батајеве тезе о заједничкој генези.<sup>155</sup>

Не чуди, дакле, зашто примитивни ратови имају све одлике обреда, пре него карактеристике безличне масовне деструкције која доминира у савременим ратовима, иако, видећемо у даљим разматрањима, рат никада није напустио своје ритуал-

---

attempt to increase the peoples' or rulers' riches by conquest; it was an aggressive and extravagant exuberance, with the character of a destructive orgy.” (Van der Dennen 1995:406)

<sup>154</sup> У свом тексту “The Idea of War”, Хју Стречен недвомислено аболира ратно убиство као феномен из домена сакралне стварности који, стога, не може бити третиран као криминални акт: ”It is important, for example, to sustain the distinction between war and crime. War is not the same as murder, for all the radical slogans to the contrary. Crime, like revolution, can exploit the opportunity that war creates: by weakening government or by channeling governmental efforts into areas other than policing, war provides criminals with an invitation to profiteer or pillage, or to murder or rape, with greater impunity. But that does not mean that war and crime are synonymous (or that war is a crime).” (Strachan 2009:35)

<sup>155</sup> Један од најпознатијих примера свакако је чувена дијаблерија коју Рабле умеће у четврту књигу *Гаргантје и Пантагруела* – „трагична фарса” у којој несрећни црквењак бива гротескно растргнут, јер је одбио да мештру Франсоа Вијону посуди црквене реквизите и тако спречио извођење празничне мистерије. Такође, овом моделу припадају и, понекад, крајње бруталне инсценације свргавања карневалског краља.

не корене. Први светски рат свакако је аутентични пример лиминалног поретка који, и поред тога што представља револуцију у односу на традиционалну форму рата, јер се у њему први пут реализује појам индустријске деструкције као безличног масовног масакра, није напустио обрасце који одређују његову обредно-ритуалну генезу. На првом месту, сама одредница *светски* или *велики* рат, упућује на доживљај тоталног поретка који у потпуности одређује егзистенцијални простор, од којег се нико не може дистанцирати. У питању је, дакле, доживљај глобалног и свепржимајућег догађаја који обухвата свет у тоталитету, у коме учествују сви и који све смешта у јединствени хронотоп у коме долази до суспендовања друштвено-хијерархијских односа профане стварности. Доживљај Првог светског рата у делима америчке и српске међуратне прозе недвосмислено инсистира на лиминалности, јасно указујући на то да, без обзира на висок степен индустријализације и демистификације, рат захтева константну залиху имагинације. Због тога савремена полемологија о рату говори као о културном феномену, односно друштвеној институцији социјализације разорних интерних конфликта који угрожавају стабилност и опстанак заједнице.<sup>156</sup>

Последњи амерички међуратни роман о Првом светском рату, роман *Johnny Got His Gun*, Далтона Трамба, карактеристично започиње управо смештањем рата у карневалски хронотоп, истичући у први план свеопшту народну параду као суштинско обележје карневалске стварности, односно примарни маркер лиминалног:

*World War I began like a summer festival—all billowing skirts and golden epaulets. Millions upon millions cheered from the sidewalks while plumed imperial highnesses, serenities, field marshals and other such fools paraded through the capital cities of Europe at the head of their shining legions. It was a season of generosity; a time for boasts, bands, poems, songs, innocent prayers. It was an August made palpitant and breathless by the pre-nuptial nights of young gentlemen-officers and the girls they left permanently behind them.* (Trumbo: Intro)

Читав Трамбов просценијум са „парадом будала”, егзалтираном масом која им кличе и раскаланим аферама девојака и официра, указује на то да је у питању тренутак уласка у „другу стварност”, структурно другачију од оне која одређује свакодневни живот. Исто закључује и редов Валтер Вебстер (Walter Webster), један

---

<sup>156</sup> У том смислу, култна историјско-полемолошка студија о феномену рата од Троје до Вијетнама, Барбаре Тачмен, носи веома карактеристичан наслов *The March of Folly* („Парада будала”). (Tuchman 1985)

од јунака романа *Company K*, Вилијема Марча, присећајући се почетка рата када је све било другачије, нестварно и романтично:

*It was different when war was declared, and the band was playing in Jackson Park and there were pretty girls dressed in nurses' uniforms urging the men to enlist and fight for their country: it was all different then, and all very romantic...* (March [СК]:156)

Чињеница да скоро идентичан модел проналазимо у романима *Српска трилогија*, Стевана Јаковљевића и *Fragmenta tragoedie belli*, Мирослава Голубовића, указује на то да је у питању универзална пракса означавања лиминалности која лежи у основи сваког поретка ове врсте, без обзира на просторне или временске одреднице.<sup>157</sup>

*Наше је расположење сасвим другојаче од онога године деветсто четрнаесте. Онда се песма орила, а талас одушевљења витлао над земљом Србијом. Људи нису имали ни магловиту представу крвавога разбојишта. Нагла промена, заједнички*

---

<sup>157</sup> Значајан аргумент у корист изнесене тезе представља и чињеница да на самом почетку свог разматрања суштинских поетичких карактеристика модерности у прози Драгише Васића, Мило Ломпар, такође, наглашава поступак *разарања свакидашњице*, односно њене структурне трансформације у смеру (карневалске) лиминалности.

„Приповедање у роману *Црвене магле* отпочиње сликом апсолутне разложености свакидашњице, будући да могућност рата људи дочекују *без запрепашћења, одлучности, страха* (I, 7). Истицање људске свикнутости на ненормалност обележава да већ траје први пост-тренинг так *раскида* са свакидашњицом, што значи да се сам раскид одиграо у времену које претходи времену романескне приче. Уводна сцена романа, која је слика испремештености и несклада у збивањима и слика хаоса, састоји се од три симболична призора (I, 7–8). [...] Сукобљеност теза, као упризорење хаоса који је раскрио свакидашњицу, оличава начелну природу хаоса који је узрокован променом свакидашњице, а не променама у појединачним доживљајима. У разговорима које наратор прислушкује нема диференцираног лица (I, 8), као што нема персоналности (I, 10), па то што нема ни хомогене слике значи да се свакидашњица распада вишесмерно: тамо где један актер у бекству аустријског посланика види догађај испуњен злослутним смислом, други разумева то бекство као изговор за остављање жене (I, 8). Перспективе су умножене, што сведочи о поремећености и ненормалности збивања, и у њиховом остварењу и у њиховом смислу, јер је то корак који, у судбоносном часу историје, на позорницу изводи кувара у улози дипломатског пророка (I, 9). У равној образини свакидашњице немогуће је да, непосредно пре куваревог одјекне и министрово (једнако погрешно) пророковање, будући да су њој непозната оваква сажимања и приближавања, напоредности и, чак, прирастања супротносмерних вредности. Слику растварања свакидашњице потенцира и наратор, јер доводи (I, 7–8) у исту раван и трагични („мучне унутрашње зебње”) и гротескни („нека, нарочита блесава, тупост”) вид свакидашњице која то није.” (Ломпар 1996:14–15)



*живот другова истих година, истоветних душевних узмаха, чинили су људе раздраганим, и бујао је колективан занос, који је гушио сваки узмак и слабији дрхтај срца. (Јаковљевић [СтII]:277)<sup>158</sup>*

•

*По објави Светског рата био сам дечко од непуних шеснаест година. У Београд је тада нагрнуло много света. Сељаци из околних села са пребаченим шареницама преко леђа, окићени цвећем, хитали су својим командама. Родитељи их испраћају. Љубе се, смеју или плачу. Један несрећниковић, ваљда радостан што ће на Швабу, напио се као мајка земља и пева. Омладина га гледа, диви се и завиди му што мокри братац полази овако храбро у рат. Београдске улице закрчене светином. Железничка станица препуна.*

*Пред официрским домом омладина закрчила цео сквер. На улазу у дом стоје два четника у својим живописним, примамљивим униформама. Њихови реденици, калчине, шубаре, бомбе, каме и карабини, као магнет привлаче омладину, која се све више гура и тиска да што пре уђе у дом и оствари свој сан. Гурао сам се и ја. Дрхтао сам од радости и премирао од страха и могућности да ме не одбију што сам премлад. (Голубовић [Ftb]:23)*

Параде у традицији античких тријумфалних и сатурналијских свечаности, као и Раблеове карневалске процесије, говоре у прилог тези заједничке генезе рата и карневала, на којој инсистира Батај. Поред тога, веза рата и карневала не почива само на реинтерпретирању одређених оквирних модела лиминалности, већ лежи у самом језгру вербализације ратног искуства које је у потпуности одређено карневалским погледом на свет. Трансформација хронотопа, која је условљена природом рата, односно карневала као тоталног поретка, представља једну од основних карактеристика ратне прозе која упућује на заједничке корене два феномена. Наиме, сваки простор подређен чињеници лиминалног поретка укида социјално-хијерархијске односе и моралне норме профане (мирнодопске) стварности, устројавајући „другу стварност” рата.

Милош Црњански, у роману *Дневник о Чарнојевићу*, почетак рата, такође, повезује са уласком у другу, карневалску стварност. Наиме, Видовдан, дан када је Гаврило Принцип извршио атентат на аустријског престолонаследника Франца Фердинанда, представљен је у роману Црњанског као дан раскалашног пијанства и

---

<sup>158</sup> На сличан начин Станислав Краков описује искуство рата као „опојну визију која, као и живот, почиње бесним и снажним звуцима музике која букти, распаљује, одушевљава, а свршава се тужним погребним звуцима који издишу у молу”. (Краков [Кб]:55)

карневалске лудости. То је дан када је *смешни* видовдански јунак убио престоно-наследника, а у „курзалону” окупљале су се даме свечано обучене, са великим жутим ципелама, испод слике на којој су три *гола* младића грлила тробојку. Овакав поступак тематско-стилског снижавања упућује на специфичан контекст у којем се рат доживљава као форма сакралне стварности са својим темељним принципима разарања и привременог укидања конвенционалних форми свакодневног живота.

*Био је весео дан, Видовдан. Увече су се изопијали, но то је код нас „од прадедова”. Разбили су прозоре, и многи су путовали. А топла ноћ, звездана ноћ, распаљена од једног лепог убиства, хорила се од граје и жагора веселе светине. Пред зору сам дошао кући, легао сам, да спавам; Видовдан је био прошао. [...] Варадинске се ћуприје тресле од марша батаљона, а сва јулска ноћ беше светла од пијане песме закићених војника. Чули смо, да су иза градских бедема стрељани неки учитељи. (Црњански [ДоЧ]:4–5)*

У том смислу свакако су веома упечатљиви примери раблезијанских гозби војника и куртизана у романима Џона Дос Пасоса и Џејмса Стивенса. Стивенс чак у одређеним поглављима свог романа *Mattock* експлицитно реинтерпетира раблеовску карневалску реторику. Наслови његових поглавља, као што су “The Battle of Cognac Hill” или “The Battle of Paris”, поред самог садржаја, недвосмислено упућују на раскалашне пијанке и карневалске ратове без крви у традицији народне карневалске културе.

*The hors d'œuvre came on a circular three-tiered stand; red strips of herrings and silver anchovies, salads where green peas and bits of carrot lurked under golden layers of sauce, sliced tomatoes, potato salad green-specked with parsley, hard-boiled eggs barely visible under thickness of vermilion-tinged dressing, olives, radishes, discs of sausage of many different forms and colours, complicated bundles of spiced salt fish, and, forming the apex, a fat terra-cotta jar of paté de foie gras. Howe poured out pale-coloured Chablis. "I used to think that down home was the only place they knew how to live, but oh, boy..." said Tom Randolph, breaking a little loaf of bread that made a merry crackling sound. "It's worth starving to death on singe and pinard for four months." After the hors d'œuvre had been taken away, leaving them rabelaisianly gay, with a joyous sense of orgy, came sole hidden in a cream-coloured sauce with mussels in it. "After the war, Howe, ole man, let's riot all over Europe; I'm getting a taste for this sort of livin."*<sup>159</sup>  
(Dos Passos [ОМ]:526–534)

---

<sup>159</sup> Раблезијанска гротеска овде је наглашена чиљеницом да се ради тек о предјелу (*hors d'œuvre*).

Ништа мање значајни нису ни други простори које рат безусловно трансформише у развратне оргијастичке рајеве, без обзира на то да ли се ради о метрополи, малограђанској варошици или селу у провинцији. Поред Париза, који представља сан сваког америчког војника који долази у Француску и који својом раскалашном декаденцијом привлачи младиће да уласком у свет рата потраже остварење својих најскривенијих жеља, и сваки други простор неминовно подлеже сакралној природи новог поретка који укида све конвенционалне норме грађанског морала и ствара илузију апсолутне слободе. У томе се управо огледа природа рата као тоталног поретка стварности од којег се није могуће дистанцирати и у којем су сви принуђени да учествују прилагођавајући се новонасталом времену универзалне слободе и свеопште једнакости. Тако се сеоце Бефор, у француској провинцији, које доласком америчких ослободилаца постаје раскалашни еротски Еден,<sup>160</sup> нимало не разликује од неког села код Ваљева „у којем је кантоновао пук 1915, па се сељанке ослободиле и тако се сви лепо проводе – предвече игранке, а по ноћи састанци”;<sup>161</sup> или од Краковљевог развратног Солуна, у који лађама довозе жене као и трупе, и у којем је чак установљено одељење за набавку жена; или, на крају, од Смиљанићевог Ужица које је рат претворио у „један огроман логор вашарског изгледа, где се свако вече одржава корзо на коме главну улогу играју официри, а због чијег огромног броја, и најружније девојке, уседелице, па чак и удате жене налазе добру прођу”.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> У питању је роман Виле Катер *One of Ours*.

*Here was a village with several hundred women, and only the grandmothers had husbands. All the men were in the army; hadn't even been home on leave since the Germans first took the place. The girls had been shut up for four years with young men who incessantly coveted them, and whom they must constantly outwit. The situation had been intolerable—and prolonged. The Americans found themselves in the position of Adam in the garden. (Cather [OofO]:4477)*

<sup>161</sup> Одломак је из приповетке *Ресимић добошар*, Драгише Васића: *1915. кантоновао пук у селу неком до Ваљева. Па се ослободиле сељанке, за оно неколико дана док су Швабе биле, и тако се сви лепо проводе. Пред вече игранке а по ноћи састанци.* (Васић[Рд]:71)

<sup>162</sup> *Град је био претворен у један огроман логор, вашарског изгледа. Коњска и волујска комора свуда. Улице прљаве и пуне блата. [...] Мноштво официра. Улице препуне. Грађанство немобилисано одало се трговачкој јажми. Нико није мислио на помор од тифуса и бојева из прошле јесени и зиме. [...] Корзо се одржавао увече као и раније. Али на њему су главну улогу играли официри. Било их је премного, тако да су и најружније девојке, уседелице па чак и удате старије жене нашле добру прођу.* (Смиљанић [Уст]:60)

У складу с тим, у већини испитиваних дела америчке и српске међуратне прозе, одлазак у рат се прижељкује као бекство од испразне свакодневице и могућност осмишљавања егзистенције изван норми свакодневног (мирнодопског) живота, у чему и лежи његова магична привлачност. Тако је млади Вилијем Хикс (William Hicks), јунак Бојдовог романа *Through the Wheat*, само један у низу јунака америчке ратне прозе о Првом светском рату, који долази у Француску инспирисан идејом осмишљавања своје дотада неподношљиве егзистенције, верујући да ће у хаосу рата читав његов живот добити потпуно нови смисао.

*He had enlisted with at least the tacit understanding that he was some day to fight. At the recruiting office in Cincinnati the bespangled sergeant had told him: "Join the marines and see some real action." And the heart of William Hicks had fled to the rich brogue and campaign ribbons that the sergeant professionally wore. [...] Yes, he would be glad to go to the front, to that vague place from which men returned with their mutilated bodies. Not that he was vengeful. But in conflict, he felt, would arise a reason for his now unbearable existence. (Boyd [TtW]:1-4)*

И даље, поред чувеног Фредерика Хенрија, Џона Ендрјуза, Дена Фузелија (Dan Fusseli), Ричарда Плама (Richard Plume) и Клода Вилера (Claude Wheeler), Алексије Јуришић, представља свакако најупечатљивији пример магичне привлачности рата као фантазије апсолутне слободе и аутентичног мушког живота. Јунак Васићевог романа *Црвене магле* дочекује рат са олакшањем, убеђен да је рат једини облик правог живота који раскида све илузије и варке мирнодопске тираније.

*Јест, мора, мора доћи, до новог рата. А зашто мора доћи ја не знам и да ме човек убије не могу јасно да појмим, и не појмим јасно да ли је боље да до њега дође или није боље. Јер и ове силне страсти данашњице, све ове ситне бриге обновљеног такозваног нормалног живота, понова почињу да грицкају и досађују и овај живот у миру гњил је некако и љигав. Живот тај само је једно сањарско ленствовање, недостојно човека који мора да воли онај други, пун трагичних, великих страсти, један бујан и буран, победнички живот. Ја не знам и никад ништа не могу знати. Али осећам неку мутну, болну и збркану напетост у свима силама око себе и у себи. И ту напетост ја не умем да изразим, а осећам је и у ваздуху и у стварима, које као да су све од меса и мишића и сока и елана. (Васић [ЦМ]:12)*

Слично Алфреду и Џорџу Такеру (Alfred and George Tucker), јунацима Бинсовог романа *The Laurels are Cut Down*, који без обзира на све, стално осећају да им живот измиче, и да оно што живе представља само бледу копију истинског живота,

копију без „укуса и смисла”,<sup>163</sup> за Васићевог јунака рат је могућност разрешења „неподношљиве неодређености”, двоумице која је његова „тешка, фатална бољка” и које мора да се ослободи како би живео, иако тај подухват подразумева одлазак у смрт.<sup>164</sup> На станици, непосредно пред одлазак у јединицу, Јуришић доживљава просветљење, осећајући у сваком делу свога бића наговештај разорне силе којој иде у сусрет. Његов доживљај несумњиво представља аутентично искуство батајевског континуитета које лежи у основи етике еротизма и чини, према Батају, језгро лиминалности.

*Тај грозни метеж, нечувене, одлучне и највеће страсти, тај најнакленији пакао који је икад једна станица доживела да види, тај ужасни, зверски елан, сав у језивој страсти: дочепати се што пре команде, испунити дужност; све то незапамћеном снагом провале и у једном једином значењу: потражити смрт зато што се жели и хоће да живи, одавало је слику анархије којој није било равне. И сав тај лом и урнебес и ужас, пун огња и кржаве страсти, па оно заглашћујуће, својствено гаменско звиждање прстима, она дивља дрека, гажење, гушање, гужва, трк ка вагонима, отимање о места на крововима и степеницама вагона, па пољупци, песма, шамар и прашина, псовка и загрљаји, оно трзање срца и уздисање, сва та несавладљива и тајна снага побеснелих темперамената слила се била у један пун грознице и неке мутне језе звук и задах смрти. (Васић [ЦМ]:16)*

То језгро, за Батаја, почива у чињеници да је човек биће дисконтинуитета, чија је егзистенција трајно разапета између свакодневног живота одређеног друштвеним, моралним и хијерархијским нормама профане стварности, којима се он покорава градећи фасаду личности као друштвено одобрене и морално прихваћене индивидуе, и искуства сакралности које је мотивисано бескомпромисном потребом да се превазиђе мучно стање дисконтинуитета и уђе у континуитет апсолутне егзистен-

---

<sup>163</sup> *They did not seem to be made more real by adding laborious acres. Even if he and George some day became successful dairy farmers, something might be missing. The flavor of life. They might become quite prosperous - and have nothing worth sharing with those who have faith that life will be a rich adventure. In front of him, George's big back sighed. "You don't see it, Alfie, but it's a hell of a life!" (Binns [LaCD]:81)*

<sup>164</sup> *Ја болујем од неподношљиве неодређености; двоумица то је моја тешка, фатална бољка. Јест то поуздано знам, а друго: да ће овај рат појести моје нерве до краја и да се он никада свршити неће. И све оно време између прошле демобилизације и нове мобилизације, то је привремено, а ово је стално. Јест, крв то је стално, а привремено је вереница и само је ово стварно, а оно је тамо неки имагинарни свет. (Васић [ЦМ]:21)*

ције. На основу тога, јасно је због чега савремена полемологија рат третира као друштвену институцију,<sup>165</sup> која има двоструку функцију: 1) да брани физички опстанак (уперена против реалног непријатеља) и 2) да брани психички опстанак кроз екстерну трансформацију разорних интерних конфликта и њихово разрешење у форми спољашњег непријатеља (Fornari 1974:XVI).

Да се у основи рата, поред одбране од физичког непријатеља (реалне спољашње опасности), заиста налази и потреба разрешења разорних унутрашњих конфликта, сведочи и чињеница безусловне потребе оправдавања ратног похода, такозвани „праведни рат”; он не треба само другима да стави до знања нашу праведност и преданост највишим хуманистичким циљевима, већ треба да разреши унутрашњи конфликт самореализације у жељеном моделу - не само да докажемо другима колико смо добри, већ и сами себи. Узимајући у обзир ставове савремене полемологије, Дојн Досон упућује на то да је традиционални рат, у основи, увек осветнички и да је заснован на исправљању нанесених неправди и увреда. То у потпуности одговара Форнаријевој тези (коју савремена полемологија преузима од Фројда) да је рат као облик друштвене институције дубоко утемељен у мазохистичкој природи човека, као бића дисконтинуитета:

“The traditional just war must not be confused with ‘defensive’ war. This is a common misunderstanding. The distinction between aggressive war and defensive war is modern. The traditional just war was supposed to be ‘vindicative’ rather than ‘defensive.’ It was always necessary to have a just cause for war, which meant simply that one had to be able to claim to be the victim of wrongs. These wrongs might include insults as well as injuries, for honor had to be defended as well as land.” (Dawson 1996:14)

У складу с тим, узимајући у обзир чињеницу да је рат друштвена институција кроз коју је друштву као организацији омогућено да разрешава деструктивне психотичке кризе и екстериоризује унутрашње конфликте, као и да је, без сумње, у питању лиминални поредак који обележава период озбиљне угрожености друштвено-културне организације и идентитета заједнице те, на основу тога, дозвољава инди-

---

<sup>165</sup> О томе детаљније погледати у: Gaston Bouthoul, *Les Guerres: Éléments de Polémologie* ; Franco Fornari *The Psychoanalysis of War*; Alexander Moseley, *Philosophy of War*; Doyn Dawson, *The Origins of Western Warfare*; James Hillman, *A Terrible Love of War*; Johan van der Dennen, *Origins of War*. Студија Јохана ван дер Денена представља, свакако, одличан увод у полемологију, с обзиром на то да аутор даје исцрпан компаративни преглед најзначајнијих социјалних, психоаналитичких и филозофских теорија рата.

виду да социјализује сопствено „лудило” и на тај начин се ослободи разорних фрустрација кроз процес колективне егзалтације, можемо закључити да је рат манифестација еротизма, „који је, управо, све до својих најдеструктивнијих видова испољавања, уткан у друштвену заједницу потврђујући своје циљеве и начела као друштвене функције” (Paz 1981:61).

Описујући овај феномен, Жорж Батај инсистира на томе да је област еротизма у суштини област силе и насиља, јер је начело сваког испољавања еротизма уништење структуре затвореног бића. „Шта значи еротизам тела”, пита се Батај, „ако не насиље над бићем партнера, насиље на граници смрти, на граници убиства?”. У складу с тим он показује нераскидиву везу између љубавног чина и чина жртвовања, где „љубавник раскида вољену жену као крвави жрец људску или животињску жртву”, закључујући да „данас нико не би могао да порекне да постоје подстреци који повезују сексуалност са потребом да се чини зло и убија”. (Bataj 2009:16–18)

Сексуално насиље представља, дакле, резултат мучног сазнања сопственог дисконтинуитета који се манифестује пред лицем другог, који се истовремено доживљава као могућност апсолутног разрешења. Управо тако треба тумачити Батајеву тезу да је у еротизму увек реч о уништењу структуре затвореног бића, каква су у нормалном стању бића оба партнера, јер „без насиља над датим бићем – датим у дисконтинуитету – не можемо себи представити прелаз са једног стања на друго суштински различито стање” (Bataj 2009:17). С обзиром на то да је сврха сваког препуштања еротизму да се досегне биће у његовој најдубљој присности, „тамо где срце замире”, прелаз са нормалног стања на стање еротске жеље претпоставља у нама релативно распуштање дисконтинуираног бића, због чега је област еротизма, у суштини, област силе и насиља, јер једино сила може да покрене такав прелазак са једног стања на друго суштински различито стање.

Имајући у виду претходно разматрање, постаје јасно због чега је ратно насиље увек уско повезано са сексуалним насиљем. У студији *From Chivalry to Terrorism*, Лео Броди одређује рат као крајњу форму сексуалне утопије у којој се назире могућност остварења најизопаченијих страсти које у контексту профане стварности морају бити потиснуте или апсолутно негиране (Braudy 2003:206). Такође, Џоан Берк, у књизи *An Intimate History of Killing*, наглашава да огромна популарност ратне књижевности и филма, односно колективна опседнутост убијањем и разарањем, почива на чињеници да убијање другог људског бића може да изазове талас неподношљиве мучнине, али, у исто време, и осећање оргазмичког

задовољства. Анализирајући основне елементе ратне обуке за борбу бајонетом „прса-у-прса” у приручницима из Првог светског рата, ауторка истиче јасне сексуалне конотације које упупћују на недвосмислену повезаност појмова ”blood lust” и ”body lust”. (Bourke 1999:43)

Апсолутно неспутана сексуалност која се испољава на различите начине, од ласцивне еротике и завођења, до најдеструктивнијих облика „светог махнитања”, представља основу ратног доживљаја у прози о Првом светском рату у америчкој и српској међуратној књижевности, доказујући, на тај начин, свест о еротичкој условљености рата. У прилог томе говори и чињеница да ратна пропаганда, која има за циљ да оправда колективну деструктивност и мотивише снажна патриотска осећања, најчешће, у основи, представља манифест угрожености идентитета нације која захтева радикалну компензацију у бескомпромисној ерупцији насиља. Сlike масовних силовања и незамисливих злочина над недужним становништвом у окупираној Белгији, које су део чувених пропагандних филмова и летака америчке владе, или злослутна упозорења младим војницима да се на фронту не брани голи живот, већ мајка, жена, сестра и дете, које је сваки истински мушкарац дужан да заштити од крволочног и дивљег непријатеља, јасно указују на чињеницу да је циљ ратне пропаганде да реалне факте усмери на активирање несвесних механизма, односно фундаменталних комплекса који леже у основи структуре личности.<sup>166</sup>

Приче о перверзним сексуалним злочинима немачких војника, које су имале најефектнији учинак у контексту агресивне ратне пропаганде у Европи и Америци за време Првог светског рата, посебно су биле значајне за мобилизацију америчке јавности, с обзиром на инхерентни модел „агресивног пацифизма”, односно „пацифистичког милитаризма” у америчкој националној култури.<sup>167</sup>

„The atrocities reported by the enormous propaganda machine of the British (less than 15 per cent of which were actually committed anywhere by anyone, Reade notes),

---

<sup>166</sup> О томе детаљније видети у: Stewart Halsey Ross, *Propaganda for War: How the United States was Conditioned to Fight the Great War of 1914–1918*; Celia M. Kingsbury, *For Home and Country: World War I Propaganda on the Home Front*.

<sup>167</sup> “The atrocity story found especially fertile soil in the United States because of the aggressive pacifism, or pacifist militarism, so vital to American cultural development. Theodore Roosevelt’s amazing mixture of humanitarianism and Darwinian faith (blood letting as a means of racial health) was typical of the long-standing American schizophrenia regarding military action we have already mentioned.” (Cooperman 1967:101)



resulted in the portrait of a racially depraved, sexually perverted Teutonic Beast trailing clouds of brimstone across the fair cities of western Europe. Children disfigured and soldiers crucified; churches demolished and peasants put to the stake; civilians blinded and wounded soldiers castrated – the catalogue of depravity was endless. Most effective of all, perhaps, was the constant circulation of stories relating to sex perversions, sex abuses, and sex victimization that sent tremors of delicious horror up the spines of church ladies and Soldiers of Democracy alike.” (Cooperman 1967:101)

Један од свакако најупечатљивијих примера проналазимо у роману *Three Soldiers*, Џона Дос Пасоса, у тренутку када редов Ден Фузели објашњава себи зашто мора да иде на фронт, снажно инспирисан, притом, сликама ратне пропаганде о суровим немачким злочинима чија жртва, услед његовог кукавичлука, може постати и његова вереница Мејб.

*“German Atrocities”, a propaganda pamphlet: Fuselli remembered the pamphlet “German Atrocities” he had read one night in the Y. M. C. A. His mind became suddenly filled with pictures of children with their arms cut off, of babies spitted on bayonets, of women strapped on tables and violated by soldier after soldier. He thought of Mabe. He wished he were in a combatant service; he wanted to fight, fight. He pictured himself shooting dozens of men in green uniforms, and he thought of Mabe reading about it in the papers. He'd have to try to get into a combatant service. No, he couldn't stay in the medics. (Dos Passos [TS]:721)*

С друге стране, у српској прози доминирају слични примери, у складу са одређујућим моделима косовског мита и херојског идеала у основи српске патријархалне културе, а неке од најупечатљивијих проналазимо у роману *Српска трилогија*, Стевана Јаковљевића:

*Војници су нетремице гледали наредника, као да чекају разрешење или неко правдање за онако тешке речи. А наредник, наслоњен на сабљу, продужио је: „Сазнали сте да нам је Аустрија без повода објавила рат. Наше куће, наше породице и све оне тековине које су знојем нашим и наших предака изграђене, хоће непријатељ да уништи. И још више... хоће да нам пороби Отаџбину... Бранићемо се до последњег човека. Јесте ли разумели?” [...] „Војници!... Заклели смо се на верност краљу и отаџбини и наши животи у овом времену не припадају нама, већ отаџбини... Ја не сумњам да сте ви у стању да се жртвујете, кад дође суђени час. Овога момента отаџбина од вас то не тражи. Али вас моле скривене руке ваших старих родитеља, ваше деце, да ову тајну наше батерије кријете, и да ником не говорите, до последњег даха... Јесте ли разумели, војници?” [...] „Војници!... Баш онда, када је непријатељ веровао да је уништена српска војска, рађа се нова, још*

*снажнија и силнија армија... И нека кроз шуме и дубраве одјекне наш поклич, и нека задрхти царевина под нашим налетом... Војници!... Не заборавите да вас зову деца ваши, да ватију ваше жене и сестре, да вас преклињу за помоћ изнурени родитељи ваши... Ми крећемо на далеки пут за своју земљу. И нека то буде пут наше славе, који ће украсити историју славним делима вашим...” (Јаковљевић [СТП]:20/161/170)*

Такође, интересантно је навести да облици екстремног сексуалног насиља, као што су масовна силовања, сакаћења или иживљавања над жртвама, у испитиваним делима ратне прозе о Првом светском рату, потврђују Батајеву тезу да човекова свест о рату није свест о повратку у анималност, већ свест о кршењу забране које је строго подвргнуто правилима. Поред врло живих слика развратног сексуалног насиља у машти америчких војника која је подстицана причама, пропагандним филмовима<sup>168</sup> и ласцивним разгледницама, као она коју проналази Ник Адамс у Хемингвејевој причи “A Way You'll Never Be”, а која живописно приказује сцену силовања жене од стране аустријског војника,<sup>169</sup> у српској прози овај елемент, такође, заузима значајно место, упућујући на то да је „свето махнитање” неодвојиви

---

<sup>168</sup> Поред већ навођеног примера Дена Фузелија, Дос Пасос у свом роману, у више наврата, живописно дочарава функционалност пропагандних филмова.

*But the movie had begun again, unfolding scenes of soldiers in spiked helmets marching into Belgian cities full of little milk carts drawn by dogs and old women in peasant costume. There were hisses and catcalls when a German flag was seen, and as the troops were pictured advancing, bayoneting the civilians in wide Dutch pants, the old women with starched caps, the soldiers packed into the stuffy Y. M. C. A. hut shouted oaths at them. Andrews felt blind hatred stirring like something that had a life of its own in the young men about him. He was lost in it, carried away in it, as in a stampede of wild cattle. The terror of it was like ferocious hands clutching his throat. He glanced at the faces round him. They were all intent and flushed, glinting with sweat in the heat of the room. As he was leaving the hut, pressed in a tight stream of soldiers moving towards the door, Andrews heard a man say: “I never raped a woman in my life, but by God, I'm going to. I'd give a lot to rape some of those goddam German women.” “I hate 'em too,” came another voice, “men, women, children and unborn children. They're either jackasses or full of the lust for power like their rulers are, to let themselves be governed by a bunch of warlords like that.” “Ah'd lahk te cepture a German officer an' make him shine ma boots an' then shoot him dead,” said Chris to Andrews as they walked down the long row towards their barracks. (Dos Passos [TS]:230–239)*

<sup>169</sup> “[...] propaganda postcards showing a soldier in Austrian uniform bending a woman backward over a bed; the figures were impressionistically drawn; very attractively depicted and had nothing in common with actual rape in which the woman's skirts are pulled over her head to smother her, one comrade sometimes sitting upon the head.” (Hemingway [AWYNB]:6151)

елемент фантазије о рату као простору апсолутне слободе у иживљавању најскривенијих сексуалних порива.

*За ту је ноћ наредио да му доведу чупаво девојче са црним очима. Васиљ, са прљавом брадом, довео је кћер официру у први сумрак. Баш када је једна дебела жена у дворишту музла козу, Васиљ је скрстио руке на појасу, поклонио се, и молио да му војници са бачија овце не дирају. Потом се вратио назад кући, и тужно слушао жену која је плакала. Грци су јој две кокоши из пушке побили.*

*У зору се са двоспратне куће поносито увис дим дизао. Кућа је била блатом олепљена и крива. Ипак се видело да официр ту станује. Био је у ниској соби на горњем боју. Девојчету су и у зору очи биле црвене од плача. Грк је био широких рамена и дебелог врата. Кричала је од болова. Била је уплашена, и скупила се сада украј кревета покривеног црвеном поњавом на два места подераном. Имала је тринаест година. Официр је лежао крај ње на леђима. Хркао је победнички.*

*Калина, ћерка домаћинова, коју је официр оставио, спавала је у приземљу са дугачким Анастасом. Била је откривена, и виделе се њене дугуљасте дојке и широки, набрекли кукови. (Краков [Крл]:28–29)*

[...]

*Крај извора се чуо плач и вриска. Јутарња патрола силовала је босонога девојче са тестијама. Било је вредно, те је прво јутрос уранило. (Краков [Крл]:29)*

[...]

*У селу су Бугари све жене и девојке силовали. (Краков [Крл]:35)*

С друге стране, у роману *Невидбог*, описујући Санџак који је рат безусловно трансформисао у хронотоп лиминалног поретка, Ристо Ратковић доказује да је у питању тотални поредак изван којег не постоји ништа и од којег се нико не може дистанцирати, односно одолети фасцинантној привлачности фантазије апсолутне слободе и могућности изласка из крутих и фрустрирајућих оквира профане стварности.

*Селом В. крстари пет-шест наоружаних сељака. Међу њима Лука Орлић. Обилазе муслиманске домове, траже скривено оружје, претресајући сваки кут. Наиђу ли на какав отпор, ту падају псовке и ударци. Претресали су и жене. Код виђенијих би разголили ноге чак до кукова, или им вадили сисе напоље. Но будући у гомили, стидећи се један од другог, они не могаху да удоволе свим својим жељама. То је, уосталом, забрањивао строго и сам Орлић, јер њему беше стало да са што мање бруке, пронађе што више ствари. Људи постајаху због тога све немирнији и суровији. Везивали су жене плетеницама уз дрвеће, кидали им хаљине,*

*подносили пушку пред голе трбухе, и цвокућући од страха и студи, заповедали да прокажу места где је скривено оружје.* (Ратковић [Нвб]:26)

Узимајући у обзир чињеницу да је рат искључиво „мушка ствар” и да представља парадигматску вредност патријархалне културе, можемо закључити да у основи ратног насиља неминовно лежи угрожена мушка фикција. То се, без сумње, намеће кроз безусловни концепт „праведног рата” и већ разматране реторике ратне пропаганде. С обзиром на то да мушкост представља дискурзивну конструкцију, а не систем објективних карактеристика које би је чиниле аутентичном, она је стално принуђена на сопствено доказивање и утемељење у систему патријархалних норми. Тако рат, као друштвена институција, представља значајан аспект патријархалне културе која у њему проналази могућност радикалне компензације за угрожену фикцију свог апсолутног утемељења и објективне доминације прописаних вредности. У складу с тим, према Леу Бродију, у рату долази до обнављања „племенске хомосоцијалне утопије” која је резултат угрожене патријархалне фикције, односно носталгије за изгубљеном мушкошћу. Из тог разлога у ратној реторици као форми прекопотребне компоненте имагинације која фундира рат као друштвено-културну институцију, најчешће доминирају поступци митологизације и идеализације патријархалне херојске прошлости и истицања њених врхунских вредности као безусловне етичке парадигме за сваког појединца. (Braudy 2003:391) Непријатељ својим поступањем вређа национални понос, односно „патријархалну мушкост”, те су мушкарци позвани и принуђени да тај понос одбране одговарајући на изазов.

Пропагандна реторика јасно указује на поступак национализације приватног простора, која постаје доминантни елемент хегемонског модела мушкости од 18. века, доживљавајући свој врхунац у англо-америчком културно-политичком контексту с краја 19. и почетком 20. века. Напуштање конзервативно-моралистичког модела викторијанске мушкости (“manliness”) у корист хегемонског сексуално-милитантног модела (“masculinity”) који бескомпромисно пркоси крутим нормама цивилизације као опасности деградације аутентичне (сирове) мушкости, показује прве знаке озбиљне кризе беле патријархалности и њених аксиолошких структура. У америчкој култури та криза је манифестована кроз свеопшти страх од неурастеније, као болести „префињености” цивилизованог белог човека, на супрот којој се рађа културни модел “strenuous life” који реинтерпретира граничарску митологију и свој аутентични израз добија у лику Теодора Рузвелта, будућег председника Сједињене

них Америчких Држава и главног заговорника америчке експанзионистичке политике.<sup>170</sup>

Поред институције линча која одређује реалност америчког југа с краја 19. и почетка 20. века, и која говори у прилог тези да угрожена мушка фикција неминовно тражи форму компензације у радикалном, сексуално мотивисаном насиљу, један од аргумената у дефинисању кризе америчке патријархане културе може бити пример црног боксера-тешкаша Џека Џонсона. Његова изразито сирова сексуална иконографија озбиљно је поделила америчко друштво почетком 20. века, изазивајући политичке инциденте засноване на традиционалним расним стереотипима.<sup>171</sup>

Према Ани Столић и Миодрагу Макуљевићу, агресивна национализација приватног простора обележила је, такође, и српски друштвено-културни простор крајем 19. и почетком 20. века. С обзиром на то да је национализам заснован на најширим друштвеним обрасцима, односно да делује у правцу свеобухватног одређивања свих сфера живота, национализација приватног простора представља процес структурирања „живота у нацији” и његово бескомпромисно наметање животной реалности.

„Током 19. века једна од најзначајнијих друштвених идеологија заснивала се на националној идеји. Усвајање националне идеологије, у великој мери, зависило је од личних уверења. Зато је приватни живот представљао иницијалну, али и завршну тачку националистичког деловања. Уздицањем национализма у поље државних идеологија, његове идеје биле су преко медија и образовања преносене свим члановима друштва.” (Столић/Макуљевић 2006:46)

---

<sup>170</sup> “In the ominous atmosphere at the end of the nineteenth century, people looked for a war that would purge the feeble strains of masculinity and conjure up the ancient strengths. The United States, which until then had shown little enthusiasm for foreign adventure (as opposed to defeating and domesticating the Native Americans at home), turned the manifest destiny bandwagon toward a war against Spain in Cuba and the Philippines. The great spokesman for this national reinfusion of warrior energy was that Matterhorn climber, sportsman, and proponent of the strenuous life, Theodore Roosevelt.” (Braudry 2003:416)

<sup>171</sup> “The furor over Jack Johnson was excessive, yet it was not unique. During the decades around the turn of the century, Americans were obsessed with the connection between manhood and racial dominance. This obsession was expressed in a profusion of issues, from debates over lynching, to concern about the white man's imperialistic burden overseas, to discussions of childrearing. The Jack Johnson controversy, then, was only one of a multitude of ways middle-class Americans found to explain male supremacy in terms of white racial dominance and, conversely, to explain white supremacy in terms of male power.” (Bederman 1995:17)

У наведеној студији о приватном животу Срба у 19. веку, Столићева и Макуљевић наводе низ примера који указују на озбиљну кризу која се огледала у осећању угрожености аутентичног српског духа од стране других политичких, државних и националних идеологија. Управо у таквим ситуацијама, када јавним простором доминирају другачије идеолошке конструкције, „приватна сфера постаје изузетно важна у спровођењу националне идеје, јер представља једину слободну ‚територију‘ за доминацију и изградњу националног идентитета”. (Столић/Макуљевић 2006:46)

Један од примера који наводе аутори, а који представља јасан захтев за национализовањем приватног простора тиче се извода из поетског дневника *У Фрушкој гори 1854*, Милице Стојадиновић Српкиње, који представља реакцију на помодне токове у српској грађанској култури 19. века: „[...] у кућама не видиш српску икону, нема ништа по обичају српском, све нешто по моди, по етикету. Ту се поздравља са кис ди ханд, *hab die Ehre*... Питам да л' ко крсно име слави по обичају српском? Они се смеју. Дакле, и то је дух изображености испод кровова српски' изгонио.” Такође се наводи и беседа „За слободу и народ”, Владимира Јовановића, у којој он истиче да „Србенда и у приватном и у јавном животу корача стално и одсудно на основу српских обичаја, а готован кривуда по такту, који се мења као што се мењају и спољашње околности”.<sup>172</sup>

Слично концепту Рувелтове идеологије аутентичног мушког живота (“*strenuous life*”) која митологизује и идеализује пионирски дух и суровост живота на граници као суштинске елементе у остваривању аутентичне патријархалне мушкости, један од најзначајнијих топоса српског национализма био је *култ народа*, због чега се у склопу националне идеологије јасно истиче захтев за формирањем народњачке културе. Патријархална култура српског села која је сматрана аутентичним дериватом златног доба српске нације у доба средњег века, када су живели идеални Срби које је красио истински национални дух, проглашава се за идеални модел приватног живота, те у складу с тим, нација постаје породица. Друштвена стварност тако постаје рефлекс патријархалне породице са свим њеним односима и специфичним схватањем родних улога у којем еротски идентитет има значајну улогу и лежи у основи аксиолошке структуре патријархалног друштва (што се доказује у идеолошком усмерењу претходно испитиваног дискурса пропагандне реторике).

---

<sup>172</sup> Цитирано према: Столић/Макуљевић 2006:49.

Ако бисмо, на крају, Батајеву основну тезу да је „еротизам ремећење равнотеже у коме биће само себе свесно доводи у питање” (Bataj 2009:18), превели у дискурс лакановске психоанализе, могли бисмо рећи да рат инспирише тренутак кризе Имагинарног која разоткрива зјапећу пукотину кроз коју Реално незадрживо проди-ре у симболички структурирану стварност, због чега је насиље логичан одговор на заповест *лудог Закона* који наређује уживање [али га истовремено забрањује!].<sup>173</sup> Управо тако треба читати Батајев став да нас ниједно осећање не баца таквом снагом у прекомерје као осећање сопственог ништавила, односно сазнање личног дисконтинуитета као апсолутно неусловљене егзистенције. Како веома тешко подносимо свест о издвојености у дисконтинуираној индивидуалности, страст нам, према Батају, неуморно понавља: *ако би поседовао вољено биће, твоје самоћом притиснуто срце заувек би се сјединило са срцем вољеног бића*, мамећи нас у разорни вртлог лакановског апсолутног ужитка (*jouissance*), који Батај препознаје као континуитет. (Bataj 2009:19)

Лакановски *луди Закон* који у тренутку „кризе издвојености”, како Батај одређује тренутак еротизма, наређује уживање [истовремено га забрањујући!] као одговор на трауматично суочавање са неструктурираним тоталитетом Реалног, рефлекс је божанског континуитета који је везан за кршење закона одређујућег за свет дисконтинуираних бића. Лиминални поредак, у чијој основи лежи „један порив у природи, преостао и у човеку”,<sup>174</sup> можемо, дакле, одредити као тренутак

---

<sup>173</sup> Лакановска психоанализа, у оквиру које се инсистира на раздвајању појмова „пенис” и „фалус”, где фалус никако није орган већ означитељ коме не одговара ниједно означено, и који се услед своје природе никада не може поставити као гарант истине, односно не може се јавити изван свог места, представља најбољи начин дефинисања угрожене фикције и њене компензације у радикалном насиљу. У том смислу, логика ратног насиља била би мотивисана потребом да се симболички фалус трансформише у имагинарни, односно да се изрши недвосмислено и утемељено повезивање означитеља и означеног.

<sup>174</sup> „Један порив у природи, преостао и у човеку, да стално прекорачује границе, може се само делимично обуздати. Тај порив, углавном, не можемо изразити. Он чак по дефиницији представља оно што никада ни у чему неће бити изражено, али ми очигледно живимо у његовој власти: свет који нас носи не подудара се ни са једном разумом ограниченом сврхом, а ако покушамо да га саобразимо Богу, тада само неразумно спајамо бескрајно прекомерје са којим је наш разум суочен, са самим тим разумом. Али захваљујући прекомерју у себи, овај Бог, о коме смо хтели да стекнемо јасан појам, не престаје, прекорачујући границе тог појма, да прекорачује границе разума.” (Bataj 2009:35)

када недостатак у Символичком постаје апсолутно очигледан и не постоји означитељ или адекватни ланац означитеља који би дату пукотину маскирао. Због тога долази до трауматичног суочавања са Реалним, што захтева радикално реструктурирање поретка у циљу проналажења адекватног означитеља који ће разрешити кризу Имагинарног.

Као што у еротизму никада није реч о коначном превазилажењу дисконтинуитета, односно о тоталном напуштању забрана у форми апсолутне слободе, тако ни у рату никада није реч о потпуном уништењу, већ о потреби привременог преступа у циљу обнављања самог поретка који је угрожен. У прилог томе говори и чињеница да је рат у својој основи ритуално одређен, односно да је без забрана незамислив, што јасно упућује на његову лиминалну природу.<sup>175</sup> Према Батају, убиство је злочин када се врши у контексту који карактерише закон-на-снази: „Не убиј!”, али када је закон угрожен, односно када је његова природа свеодређујућег система забрана доведена у питање, забрана мора бити укинута да би се обновила (Bataj 2009:60). Управо на темељу тог неразрушивог порива да се у тренутку сазнања угрожености фикције утемељења у Символичком, односно у тренутку сазнања сопственог дисконтинуитета као апсолутне неодређености бића, разоре границе чак и најинхерентнијих забрана у чежњи за спасоносним континуитетом, Батај гради теорију о три врсте еротизма, у чијој основи лежи насиље као суштински облик човековог односа према свету.

### **3.2. Еротизам тела: перцепција еротског тела у ратној прози**

Узимајући у обзир Батајеву тезу да је „erotizam тела, у основи, насиље над бићем партнера, насиље на граници смрти, на граници убиства”, тренутак када „љубавник *раскида вољену жену* као крвави жрец људску или животињску жртву” [мој курзив], можемо претпоставити фаличке основе батајевског еротизма. То је еротизам заснован на реализацији строго прописаних сексуалних улога у домену патријархалне културе, које креирају сексуални идентитет појединца, бескомпромисно управљајући његовом жељом. Наведена Батајева теза произилази, дакле, из

---

<sup>175</sup> „Људски свет, настао порицањем анималности или природе, обликован кроз рад, пориче самога себе и у том новом порицању себе превазилази, али се ипак не враћа на оно што је најпре порекао.” (Bataj 2009:70)



културног контекста који прописује ригидан сексуални сценарио према којем је мушкарцу намењена улога активног иницијатора сексуалног чина коме се жена безусловно препушта.<sup>176</sup> У таквом моделу, врхунска еротска фантазија подразумева крупног, снажног и доминантног мушкарца који потчињава инфериорну жену, чија сензуалност, свесна објективне подређености, тражи потчињавање као недвосмилени услов задовољства. Фалички еротизам захтева, стога, „хегемони” концепт мушкости, ратнички обојену, моћну и доминантну мушкост која почива на строго прописаним сексуалним улогама и посесивно-репресивној сексуалности.

С обзиром на то да је сексуалност друштвени конструкт који подразумева скуп научених модела понашања и њихове когнитивне интерпретације, сексуално задовољство не може никада бити третирано као основни циљ сексуалног чина. Према Мајклу Кимелу, сексуални чин представља поље доказивања родних прерогатива, односно домен друштвене социјализације у контексту сексуалних улога.<sup>177</sup> У складу с тим, врхунско сексуално уживање представља потпуну реализацију прописаних друштвених матрица у домену сексуалног понашања; то у контексту фаличког еротизма подразумева апсолутну доминацију мушког принципа у вођењу подређене женскости ка врхунцу задовољства.<sup>178</sup> Имајући у виду основне постулате хегемоничног модела патријархалне мушкости, јасно је због чега поље сексуалног

---

<sup>176</sup> Чињеницу да Батајев еротички концепт у основи представља снажно културолошки условљен фалички модел, доказује и следећи навод из његове култне студије о еротизму: „Начелно узев, мушкарац може бити предмет женине жеље, као што је жена предмет мушкарчеве жеље. Међутим, сексуални живот најчешће почиње мушкарчевим трагањем за женом. Док мушкарци предузимају прве кораке, женама је дата моћ да распаљују њихову жељу. Било би неоправдано рећи да су жене лепше или чак пожељније од мушкараца. Али својим пасивним ставом, подстичући жељу, оне теже вези коју мушкарци остварују својим активним односом. Оне нису пожељније оне се нуде жељи. Оне се нуде насртљивој жељи мушкараца као предмети.” (Bataj 2009:105)

<sup>177</sup> “It is equally unlikely that, when sex is successful, a man will interpret that in terms of satisfaction of purely sexual desire. Instead, it will confirm his status as a man, generate pride in his successful ability as a lover. The relationship is mutually reinforcing: We construct a sexuality through gender, and we confirm gender through sexual behavior.” (Kimmel 2005:71)

<sup>178</sup> Према Џону Ганону и Вилијему Сајмону, учење сексуалних матрица представља један од најзначајнијих елемената сексуалног развоја човека. Појам „сексуалне матрице” или „сексуалног сценарија” упућује на друштвено прописане моделе сексуалног понашања који у потпуности одређују деловање појединца у домену сексуалног односа. То је, у основи, план са којим појединац улази у сексуални однос, а који представља пројекцију пожељног понашања у том контексту, које ће довести до сексуалног задовољства. (Simon & Gagnon 1998:60–67)

односа за мушкарца нимало није ствар интимности, поступака и осећања у потпуности изолованих од простора јавног деловања, већ представља суштински простор демонстрирања снаге и моћи, односно доказивања утемељености индивидуе у друштвено прописану сексуалну улогу.<sup>179</sup>

Иако се о хегеомном моделу мушкости може говорити тек релативно касно у историји, тек од 19. века, сви претходно осмишљавани модели, стваране идеал-типске представе или „испробаване” могућности које су биле широко распрострањене и прихваћене као нормативни модели стурктурирања идеје мушкарца, представљају основу за утемељење хегеомног модела, с обзиром на то да „сваки идеални тип мушкарца, сваки идеални модел мушкости, носи у себи неку ‚хегеомну’ страст” (Шмале 2003:12). Од средњовековне ритерске мушкости, преко ренесансног „новог Адама”, фарнезијанског Херкула и експлицитног фалусног кода у домену вестиментарности, посебно наглашеног у ратничкој култури ландскнехта, па до полигамног љубавника 17. века, формираног на темељу херкуловског идеала,<sup>180</sup> можемо пратити развој различитих аспеката идеје мушкости који ће касније

---

<sup>179</sup> Према Џону Столтенбергу, сексуални чин никада није само чист физички акт, већ представља домен потврђивања индивидуалног родног идентитета кроз реализацију прописаних сексуалних матрица: “Each person experiences the idea of sexual identity as more or less real, more or less certain, more or less true, depending on two very personal phenomena: one’s feelings and one’s acts. For many people, for instance, the act of fucking makes their sexual identity feel more real than it does at other times, and they can predict from experience that this feeling of greater certainty will last for at least a while after each time they fuck. Fucking is not the only such act, and not only so-called sex acts can result in feelings of certainty about sexual identity; but the act of fucking happens to be a very good example of the correlation between *doing a specific act in a specific way* and *sensing the specificity of the sexual identity to which one aspires.*” (Stoltenberg 2000:24)

<sup>180</sup> Године 1546. у Риму је пронађена колосална скулптура Херкула, из 2. века н.е, копија једног грчког оригинала, која је одмах постављена у палати Фарнезе. Више него друге скулптуре Херкула, такозвани Херкул Фарнезе привукао је огромну пажњу уметника и учењака у Европи тог времена. Масовно је копиран и упадљиво често приказиван од позади, јер су се на тај начин могла боља изразити различита Херкулова значења. Три јабуке које држи у левој руци иза леђа, јабуке су Хесперида, и представљају три мушке врлине: превладавање или потискивање гнева, обуздавање похлепе и контролисану сексуалност. Херкул је као херој, успео да савлада ове пориве што у потпуности одговара његовој херојској природи. Иначе, као фигура мишићавог мушкарца, он је одредио идеал мушкости 15. и 16. века који подразумева снагу, моћ, потентност и спремност на бескомпромисно деловање. (Према: Шмале 2003:118)

бити уједињени у свеобухватан хегемони модел.<sup>181</sup> Накурњак, као вестиментарни феномен „фалусног кода”, који евоцира сексуалну потентност и који је незаобилазни елемент у ратничкој култури 15. и 16. века, као и распрострањени модели друштвене социјализације мушкараца који обавезно подразумевају кршење друштвених норми (ритуалне иницијације, побуне, туче и двобоји – законски забрањене, али друштвено одобрене и пожељне форме мушке социјализације), указују на темељно повезивање мушке части и сексуалне потентности у свеобухватном културном контексту. Хегемони модел мушкости, који настаје крајем 18. века у контексту Француске буржоаске револуције, и који је уско повезан са капитализмом, национализмом, империјализмом и милитаризмом, представља недвосмислену синтезу различитих аспеката претходних модела, истичући у први план концепт „животиње у мушкарцу” као централног аспекта новопробуђене мушкости. (Шмале 2003:244)

Хегемони модел у америчком друштву и култури доживљава свој врхунац између два рата, и то као аутентични дериват турбулентног процеса трансформације традиционалне викторијанске мушкости с краја 19. и почетка 20. века. Суочавајући се са идејом националне демаскулинизације која се огледа у напуштању традиционалног викторијанског модела “manliness”, а који се доживљава као феминизирана деградација „аутентичне” мушкости, америчка култура средње класе на прелазу векова опсесивно трага за новим моделима идентификације. Напуштајући софистицирани викторијански модел цивилизованог белог мушкарца, културни контекст крајем 19. века бива обележен визуелном иконографијом “working-class masculinity”, коју одређују робуствена мишићава тела мушкараца и сирова агресивна сексуалност.<sup>182</sup> Према историчару Антонију Ротунду, од 1870. писма и дневници мушкараца који припадају средњој класи, постају простор фантазирања нове мушкости, јер су препуни позитивних инсинуација на нову примитивну мушкост, потпуно другачију од деградирајућег викторијанског модела који се напушта. (Rotundo 1994:227–232) Опсесивни страх од цивилизације (“overcivilization”), од неур-

---

<sup>181</sup> Анализу историјског развоја идеје мушкости од 15. па до краја 20. века, видети у студији Волфганга Шмалеа *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*.

<sup>182</sup> О трансформацији викторијанског модела мушкости у америчкој култури с краја 19. и почетка 20. века, видети детаљније у: E. Anthony Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*; Gail Bederman, *Manliness & Civilization: A cultural history of gender and race in the United States (1880–1917)*.

стеније и „феминизирања” мушкости, иницира структурирање веома популарног и широко прихваћеног модела „аутентичног мушкарца” (“the natural man”), који се погубним утицајима и „болестима” цивилизованог друштва супротставља робустаном телесношћу и окретањем примитивној импулсивности.<sup>183</sup>

Институција линча, која одређује друштвени контекст америчког југа с краја 19. века, указује на суштинску трансформацију у правцу реструктурирања викторијанског хегемонског модела. Наиме, за разлику од традиционалног схватања да маргинална мушкости не постоје, односно да аутентична бела мушкост не представља варијанту, већ апсолутни концепт изван којег мушкости нема, мит о „црном силоваатељу” показује промену перспективе и потајну фасцинацију неспутаном и примитивном мушком сексуалношћу. Црна мушкост се, дакле, више не третира као не-мушкост, већ као не-човечност која прети устројеном социјалном поретку, због чега мора бити сузбијена. То значи да трансформација подразумева довођење мушког тела у фокус. Оно сада постаје суштински маркер мушкости који моралне и расне карактеристике индивидуе ставља у други план. Нови модел подразумева свест о томе да мушкост почива у телу, односно да здрав мушкарац, без обзира на расну или националну припадност, неминовно поседује снажан сексуални нагон, јер поседује мушко тело. Критеријуми за полну екскомуникацију сада постају искључиво тело и сексуални нагон, који директно потврђују или негирају родну припадност – недовољно развијено тело или недовољно снажан сексуални нагон који се манифестује кроз неагресивно сексуално понашање јасно упућују на не-мушкост.

У низу својих новинских текстова у којима осуђује бесмислени линч црнаца као „црних силоватеља”, Ајда Велс експлицитно закључује да кроз институцију линча, бела руља иживљава своје сопствене настраности, своје скривене фантазије о испољавању сирове сексуалности неспутане крутим пуританским нормама, што

---

<sup>183</sup> “Lynching, prizefighting, and the figure of the natural man reflected and reinforced the growing idea that an innate, uncivilized savagery lay simmering in the hearts of modern men. They suggest that by the 1890s, American men were increasingly attracted to the idea of a natural or primitive masculinity which was very different from civilized, self-restrained Victorian manliness. The natural man was violent and impulsive. He dominated others through physical force. He lacked any self-control or self-restraint. Above all else, he was untouched by civilization. He was the opposite of civilized - he was natural. The figure of the violent, passionate 'natural man' allowed turn-of-the-century Americans who were searching for alternative visions of manhood to imagine a manhood which was powerful but 'uncivilized'.” (Bederman 1995:73–74)

показује чињеница да „освета” не подразумева само „кажњавање” црних мушкараца, већ и бестијално силовање и иживљавање над црним женама.<sup>184</sup> Мит о „црном силоватељу” постаје тако недвосмислени сигнал темељне трансформације доживљавања мушкости у америчкој култури на размеђи векова. Такође, несумњиво је у питању сигнал који упућује на кризу традиционалног викторијанског модела који одређује почетак свеобухватног ослобађања „аутентичне” примитивне мушкости у контексту пројекта националне ремаскулинизације и буђења милитантног прогресивизма.<sup>185</sup> У прилог томе свакако говори и чињеница да у првој деценији 20. века, епитоме аутентичне америчке мушкости представљају Џек Џонсон и Џим Џеферс, боксери-тешкаши, ривали и шампиони, чија епитомизација, поред, такође веома популарног имица супериорне мушкости Теодора Рузвелта, доказује суштински заокрет према агресивности, физичкој снази, издржљивости и сировој мушкој сексуалности, као доминантним аспектима новог хегемонског модела. Метонимијски процес који обележава ову трансформацију почетком 20. века озваничио је коначно структурну идентификацију робузног и моћног мушког тела, и потентне и похотне хетеросексуалне мушкости са појмовима мушког идентитета и мушке части. На тај начин, створен је нови идеал аутентичне америчке мушкости који подразумева концепте “strenuous life”, “the natural man” и “working-class masculinity”, и који ће доминирати културним контекстом све до шездесетих година 20. века, када ће у чувеним студентским демонстрацијама доћи до превредновања и деконструкције хегемонског модела мушкости.

Тело и сексуалност, такође, долазе у жижу друштвеног интересовања и постају значајна политичка питања у српској патријархалној култури крајем 19. и почетком 20. века. С обзиром на то да је милитантност једна од основних карактеристика националних идеологија, у српском друштвено-културном контексту то значајно утиче на развој култа „херојског тела”, при чему је истицање мускулозности наглашавало потенцијалне борбене карактеристике.

---

<sup>184</sup> О кампањи Ајде Велс и институцији линча у културном контексту америчког југа крајем 19. века, детаљније видети у поглављу наведене Бедерманове студије “The White Man’s Civilization on Trial: Ida B. Wells, Representations of Lynching, and Northern Middle-Class Manhood”. (Bederman 1995:45–76)

<sup>185</sup> У том смислу, посебно је интересантна чињеница да пропагандна конструкција „тевтонске звери” (“Teutonic Beast”) скоро нимало не одступа од традиционалног расног стереотипа „црног силоватеља”.

„Зато је обликовање тела била активност кроз коју је појединац могао да искаже сопствено залагање за националне идеале. То се остваривало кроз различита патриотско-спортска удружења, каква су код Срба била соколска. Соколско вежбање подразумевало је лично обликовање тела које се потом на слетовима показивало јавности и којим се манифестовала снага националне идеологије.” (Столић/Макуљевић 2006:51)

Поред тога, модели друштвено пожељних улога промовисани путем различитих медија као пожељна и општеприхваћена друштвена норма, наглашавали су женску посвећеност кући и породици, приписујући жени особине као што су крхкост, зависност и пасивност, док су, с друге стране, величали мушкост као ратоборни и заштитнички модел. „Мушкарац води, господари, ствара и стиче, јер је снажнији, издржљивији и мудрији”, пише у тексту „Вештина ожени се”, Павле Мантегаца, 1897. године.<sup>186</sup> Циљ овог и низа других сличних текстова тога времена који обликују јавно мњење, наглашавајући логичну надмоћ мушкарца, јесте обликовање специфичног родног идентитета који женама намеће несамосталност, покорност и безусловно инфериоран положај, као предуслов друштвене прихватљивости и еротског потенцијала.

Слично америчком моделу, и српска патријархална култура третира мушку сексуалност као поседовалачку, бујну и агресивну, којој је неопходан много шири простор деловања од уске моногамне заједнице. Управо зато, у културним оквири-ма у којима се одигравао приватан живот, двоструки стандарди представљају основу структурирања друштвених односа и прописаних сексуалних улога. Док су женска непослушност, прељуба или самовољно напуштање мужа третирани као угрожавање мушког ауторитета и части, али и угрожавање устројеног поретка патријархалне заједнице, „ванбрачни односи мушкарца не сматрају се као нешто лоше, већ, напротив, као његова вештина, довитљивост и способност, односно више врлина него мана. У појединим крајевима то је увек доказ чојства, снаге и смелости, што још више подиже његов углед, поготово ако је у питању богати сељак.” (Поповић/Тимотијевић 2012:397) Вера Ерлих објашњава да је узрок оваквом схватању сексуалних улога „традиционална повлашћеност мушкарца преузета из турске и ратничке прошлости”. Она указује на то да дати културни модел захтева

---

<sup>186</sup> Наведено према: Столић/Макуљевић 2006:130–131.

јасно разграничавање хомосоцијалних простора<sup>187</sup> и бескомпромисно наглашавање њихове патријархално-ратничке етике; она од мушкарца захтева стално доказивање сопствене мушкости пред другим члановима групе од којих се очекује признање као основни критеријум моћи и угледа. (Erlih 1978:311)

На структурирање сексуалних улога значајно је утицало и специфично поимање женске сексуалности у српској патријархалној култури, које је подразумевало неопходност мушке доминације над женом. Наиме, све до 18. века, жена је доживљавана као грешница која поседује демонске моћи, док од средине 18. века, уместо извора греха, жена постаје извор врлина – она више није демонска сила, већ пасивно, невино и незаштићено биће. У контексту српске патријархалне културе 19. и почетка 20. века, оба дискурса женске сексуалности егзистирају паралелно. (Столић/Макуљевић 2006:128) Тако Милан Ристовић, у студији *Приватни живот код Срба у XIX веку*, описујући схватање женске сексуалности наводи примере из грађанске лирике, где се у једној песми забележеној у песмарици Аврама Милетића, истиче да је жену немогуће контролисати, јер је она „као јуница”, и „што се више упреже, више се отима” (Ристовић 2007:226). Због тога је неопходно да мушкарац, зарад очувања личне части и достојанства, својим ауторитетом, физичком снагом и потентношћу сузбија раскалашну демонску сексуалност жене. С друге стране, свест о објективној инфериорности жене као невиног и незаштићеног бића, захтева од мушкарца да се постави као доминантан чинилац њеног свеукупног приватног и сексуалног живота. Такође, већина студија приватног живота наводи чињеницу да је за српску патријархалну културу испољавање блискости међу супружницима, не само ван куће, већ и у интимном простору приватног живота, сматрано неприхватљивим: „Грубост према супрузи била је потврда статуса мужа и веома често је наилазила на одобравање и разумевање, док је нежност била знак слабости и срамота. [...] Интимност је најчешће била ствар воље и сексуалних потреба мужа.” (Ристовић 2007:434) Марко Поповић и Мирослав Тимотијевић у студији *Историја приватног живота у Срба*, наводе низ свадбених обичаја, сведочанстава из

---

<sup>187</sup> Хомосоцијални простор подразумева простор мушко-мушке социјабилности, који по свим својим правилима, односно у својој идеологији, подразумева искључивање жена. Према Волфгангу Шмалеу, „мушки простори и мушка поткултурна подручја структуришу се ка споља помоћу једног заједнички дељеног знања: тајне или арканума. Ово структурисање мушких простора помоћу „тајне” проширује се у 18. и 19. столећу и део је приватизовања женског и маскулинизовања свега јавног уз искључивање жена.” (Шмале 2011:153)

свакодневног живота или новинских текстова из периода прве половине 20. века, у којима се јасно истиче свест о крутим сексуалним улогама и друштвено прописаним матрицама понашања које бескомпромисно одређују друштвене односе у домену патријархалне културе, а које наглашавају недвосмислену доминацију мушкости у свим аспектима интимног живота.<sup>188</sup>

Схватање сексуалности, дакле, у контексту патријархалне културе представља пројекцију културних норми заснованих на фаличком еротизму, који је уско повезан са етосом ратничке културе и крутом хијерархијом хомосоцијалних простора. Фалички еротизам је инхерентно поседовалачки и агресиван; он третира тело искључиво као објекат поседовања, и пројектује га према строго прописаној сексуалној матрици. Мушка доминација у свеобухватном простору приватног живота, па и у интимном домену сексуалног чина, последица је чињенице да тело жене у патријархалној култури никада није њено, већ да бескомпромисно припада оцу, брату или, касније, мужу, те да на тај начин, као и друга добра, представља ослонац мушког господарског ауторитета. У складу с тим, домен интимне брачне сексуалности, такође није изузет из сфере јавног деловања мушкарца. Он стално мора да доказује своје патријархалне прерогативе, због чега ни у том домену не сме да покаже слабост, односно да одступи од строго прописаних матрица фаличког еротизма које подразумевају агресивност, доминантност и безусловно поседовање као основу идентитета мушкости у патријархалној култури.

### 3.2.1. *Перцепција мушког тела*

Реинтерпретација конвенционалних сексуалних матрица у испитиваном корпусу америчке и српске међуратне прозе указује на амбивалентан доживљај рата. У складу са етиком карневалског хронотопа без обзира на трауматична искуства „масовне кланице” и непојмљивих размера деструкције, Први светски рат задржава у домену колективне уобразиље магични ореол сакралног простора у којем се фантазира континуитет апсолутне мушке егзистенције. То је простор грубе и робустне мушкости чија бујна сексуалност има на располагању све жене које су, опијене сировом енергијом аутентичног мушког ероса, спремне да удовоље свакој жељи

---

<sup>188</sup> У том смислу, посебно су значајни одређени одељци у поглављу „Приватност на селу”. (Поповић / Тимотијевић 2012:379 и даље)



ратника – хероја и заштитника. Раскалашне карневалске оргије, групна силовања или иживљавање најизопаченијих сексуалних страсти, као неки од суштинских елемената фантазије ратног простора, додатно указују на чињеницу да је рат строго родно оријентисана активност, и, према већини тумача ратног феномена, један од ретких простора модерног доба који нуди аутентично мушко искуство.

Интимни доживљај рата као облика хомосоцијалне утопије најбоље је, чини се, наговештен у Хемингвејевој причи “Soldier’s Home”, у којој млади Харолд Крибс, вративши се из рата, не може да се уклопи у њему потпуно страни свет друштвених норми и поретка који спутавају остварење његових животних потреба. Посматрајући девојке са веранде своје куће, Крибс размишља о веома сложеним односима које прописује социјална етикеција, а који у рату нису постојали и, на тај начин, чинили комуникацију међу половима, према његовом мишљењу, много једноставнијом и неусиљенијом. Сећајући се рата, у којем је жена била просто доступна, Харолд Крибс схвата да и поред снажне жеље да се оствари у односу са неком од тих девојака, он нема воље да се повинује друштвеним нормама које налажу заморно удварање и освајање као предуслов сексуалног чина.

*Now he would have liked a girl if she had come to him and not wanted to talk. But here at home it was all too complicated. He knew he could never get through it all again. It was not worth the trouble. That was the thing about French girls and German girls. There was not all this talking. You couldn't talk much and you did not need to talk. It was simple and you were friends. He thought about France and then he began to think about Germany. On the whole he had liked Germany better. He did not want to leave Germany. He did not want to come home. Still, he had come home. He sat on the front porch.*  
(Hemingway [SH]:2345)

Митологија бујне и потентне сексуалности ратника одувек је део књижевне, али и визуелне медитације рата кроз историју. „Фалусни код” у ратничкој култури ландскнехта, као и у домену мушке вестиментарности 15. и 16. века, који касније бива симболички трансформисан, али не и укинут, велича војничку мушкост инсистирајући јасним алузијама на њену сексуалну потентност. Привлачност ратника као сексуално потентне и бујне мушкости, део је фикције фаличког еротизма који доминира у испитиваном дискурсу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату. Поред тога што се већина мушких ликова уклапа у „стереотип вука”,

који Ралф Доналд у студији *Reel Men at War*, одређује као “wolf stereotype”,<sup>189</sup> испитивани дискурс ратне прозе недвосмислено реинтерпретира сексуалне матрице фаличког еротизма.

На самом почетку свог романа *Plums*, Лоренс Столингс јасно оцртава домен фаличког еротизма који лежи у основи његове интерпретације трагичне судбине хероја у постратном америчком друштву; даје се перспектива наог мушког тела главног јунака, Ричарда Плама, који је у потпуности конципиран према нормативним критеријумима патријархалне мушкости. Он је херкуловски тип мушкарца – снажно и развијено тело, у основи, одређено етиком хегемоне мушкости.

*The boy was under a standpipe – one with the “nonpotable” – where he had stripped to the skin. He was dousing his body with one last brash of cold water before entraining again for the Advanced Zone. He was mindful of the American proprieties, and had his back turned to Captain Whiting, who was standing near the staff wagon-lits of the Charmont Express, which some French charwomen were swabbing down under his personal direction. The captain was struck by the boy’s physique, which at that time was a beautiful thing. Flat hips and shoulders of a Rodin mold, with a shock of a burnished hair topping a wild, happy face. [...] It was evident to Whiting that the naked youth under the stand-pipe was the platoon’s officer; folds of the clothing topped by a Sam Brown belt and Colt’s .45 were on the steps of the compartments nearest him. He was pounding his naked chest in an ecstasy of the watery thrills, for the air of Paris is lively in May, and his cavernous torso gave off a thumping sound as if it has been a Tartar war-drum. (Stallings [Plm]:4)*

Ипак, с обзиром на то да патријархална визија идеалне војничке мушкости не подразумева само снажно мушко тело, већ неизоставно захтева контекст ратничке акције у којој снага тела долази до изражаја употпуњујући традиционални модел, Столингс дату визуру изграђује у складу са прописаном матрицом.

*The boy had seen the beginnings of a degrading, for there was a twisted mass of Senegalese and Yanks about the doors of the carriage, with other Yanks leaning over the doorways and using their fists. “Hi, there,” said naked fellow shouted, “pipe down, you*

---

<sup>189</sup> „Стереотип вука” или “wolf stereotype” подразумева реинтерпретацију традиционалног модела „полигамног љубавника” насталог у 17. веку, сједињујући традицију средњовековне витешке мушкости са нововековним херкуловским моделом. Овај тип хероја-љубавника, подразумева модел аутентичне патријархалне мушкости чија се ратоборна природа подједнако успешно реализује на плану сексуалних подвига, бескомпромисно потврђујући фаличку идентификацију сексуалне потентности са појмовима моћи, мушке части и достојанства.

*men, and get back in those cars.” He impinged his glistening body into the black and white mass. “You, Sambo,” he panted, seizing in his great arms a mameluke out of the Arabian Nights and inventing some desperate patois on the spot: “You alee same haul tail away from here pronto.” The “pronto” came as he turned the mameluke around, planted his wet and grimy foot in the captive’s back-sides and sent him sprawling. A Senegalese comrade was on the naked body in flash. Evidently the white man had assumed that his glistening shoulders asserted by Nordic magnificence the Sam Browne and Golden Bars of their vested rank. [...] “I certainly want to thank you, Sir,” the naked boy said. “If you hadn’t blown the whistle my men would have just naturally left Uncle Tom’s cabin in ashes. Richard Plume is my name. I hope I’ll meet you again.” (Stallings [Plm]:6–7)*

Поред Столинговог јунака, америчка ратна проза обилује оваквим типовима. Мајор Адамс (Major Adams) и наредник Рајан (Sgt. Ryan), из Бојдовога романа *Through the Wheat*, наредник Новак (Sgt. Novak), Џони Хард (Johnny Hard) и Црни Жан (Black Jean), у Стивенсовом роману *Mattock*, Џо Бонам (Joe Bonham) из Трамбовога романа *Johnny Got His Gun*, бригадни генерал Асолан (Gen. Assolant), у Кабовом роману *Paths of Glory*, Ден Фузели из Дос Пасосовог романа *Three Soldiers*, чланови Марчове чувене *Чеме К*, у истоименом роману, Фредерик Хенри и Риналди (Rinaldi), у Хемингвејевом роману *A Farewell to Arms*, само су неки од типичних примера хегемоне мушкости у домену фаличког еротизма америчке ратне прозе о Првом светском рату.

Лик Џорџа Такера, такође је један од карактеристичних представника наведеног типа мушкости. Прошавши са братом Алфредом кроз опасну авантуру пловидбе Беринговим морем у рано пролеће, како би се на време вратили кући и пријавили за одлазак у рат (јер прави мушкарци не чекају да их отаџбина позове!), Џорџ непосредно пред одлазак посећује локалну учитељицу Кларису, симпатију из младости; у њиховом еротском сусрету Арчи Бинс ће на прави начин оцртати основне карактеристике патријархалне матрице сексуалног понашања.

*He took her in his powerful arms and kissed her heartily. “Lord, how things change! Here you are, a school teacher. When I left, you were a little girl in pigtails, going to school.” [...] She was hypnotized by his boldness and confidence. He had gone away, half-shy and half-indifferent to the girls who fancied him. He was so good-looking in his big, barbaric way, probably the best way. His eyes were bluer and his hair thicker and more golden than ever. Or perhaps it was because she had never been so close to him before. [...] He took her shoulders in his hands and held her away from him, a little way,*

*looking into her face longingly, with savagery. As if he might take her at once. His big hands held her shoulders firmly, without hurting, but she could feel the brutal strength in them while he was stirred by the impulse to take her then and there. If he did, she knew she would be powerless even to resent it. She was too full of admiration for his barbaric strength and directness. There was so little of that in most men. (Binns [LaCD]:120/127)*

Основна карактеристика овакве мушкости јесте да она „опија” самом својом појавом, својом сировом снагом, одлучношћу и агресивном енергијом. Она привлачи и хипнотише, бескомпромисно указујући на своје полне прерогативе и доказујући, на тај начин, свој доминантни статус. Описујући жену која пред снажним и неустрашивим мушкарцем осећа дивљење према његовој варварској снази и одлучности, Бинс реинтерпретира типичну еротску фантазију фаличког еротизма – снажан и похотан мушкарац, неустрашиви авантуриста и ратник, и прелепа жена која жуди да му се пода – која у различитим варијантама лежи у основи еротског дискурса ратне прозе.

Непосредно пре овог сусрета, Бинс ће, слично Столингсу, представити свог јунака, јасно наглашавајући контекст у коме ће се наведени еротски сусрет одиграти.

*George was lying full length, with his face resting on one heavy, bronzed forearm. His blue eyes were very dark in the firelight, and they had that look. A kind of twinkle that was such a part of him. He was big and powerful and conscious of his strength. Sometimes, when he was angered, he would have a wave of violence and seem about to break anything, anyone, except his brother, to pieces. Then there would come that twinkle in his eyes and a half-grin and he would be good-natured again... (Binns [LaCD]:91)*

Поред чувеног фолклорног мита о Полу Банјону (Paul Bunyan), који Алфред Такер, као дечак, на самом почетку романа препричава осталој деци као истиниту причу из прошлости, карактеристичан пример контекстуализације фаличког еротизма и њему блиских матрица сексуалног понашања, проналазимо у роману Виле Катер, *One of Ours*. Описујући окружење у којем стасава њен главни јунак, Клод Вилер, Катерова наглашава утицај типичног патријархалног оца, Нета Вилера (Nat Wheeler), који представља оличење патријархалног идеала снажног и ауторитативног вође и заштитника.

*He was a very large man, taller and broader than any of his neighbours. He seldom wore a coat in summer, and his rumpled shirt bulged out carelessly over the belt of his trousers. His florid face was clean shaven, likely to be a trifle tobacco-stained about the mouth, and it was conspicuous both for good-nature and coarse humour, and for an imperturbable physical composure. [...] He had come to this part of Nebraska when the*

*Indians and the buffalo were still about, remembered the grasshopper year and the big cyclone, had watched the farms emerge one by one from the great rolling page where once only the wind wrote its story. He had encouraged new settlers to take up homesteads, urged on courtships, lent young fellows the money to marry on, seen families grow and prosper; until he felt a little as if all this were his own enterprise. (Cather [OofO]:31/67)*

Такође, посебно је интересантан положај жене, Клодове мајке, у таквој породици, где идилични породични живот почива на прихватању и поштовању прописаних друштвених и сексуалних улога, које гарантују склад, благостање и сигурност читаве заједнице.

*She was so plucky and so stooped, his dear mother! He said nothing to his wife; it was her business to guess whether or not he would be home for dinner. She and Mahailey could have a good time scrubbing and sweeping all day, with no men around to bother them. [...] His mother accepted everything about her husband as part of his rugged masculinity, and of that she was proud, in her quiet way. (Cather [OofO]:59/290)*

Структурна фантазија фаличког еротизма у српској ратној прози о Првом светском рату, гради се по идентичном моделу, путем реинтерпретације прописаних културних матрица. То је, такође, свет снажних и доминантних мушкараца, и податних жена жељних мушке снаге. Слично Вили Катер, Ристо Ратковић у роману *Невидбог* такође контекстуализује дате матрице, истичући, кроз лик Обрада, оца Васка Јеремића, основне елементе идеалне патријархалне мушкости.

*Обрад није ижђикао у висину, али чврста колена, и широке груди, и снажна рамена, осташе. Трговини се одао рано. Чим се закопитио, оженио се. Познао га је ускоро цео Санџак, по његову угледу и по богатству. Путовао је сваке године у Трст, у Солун и у Сарајево. Безброј опасности које је имао да броди, и у вароши родној и изван ње, пребродио је: нешто помоћу новца или препредености, или храбрости, а често нуким случајем. (Ратковић [Нвб]:13)*

У том суровом мушком свету, који неодољиво подсећа на простор Рузвелтове граничарске митологије, и у којем је Обрадов брат Ђорђе, „хитар као теле, снажан као бик и леп као крин”, платио главом љубав према муслиманској лепотици Васији, рађа се кршна, сирова и раскошна мушкост.<sup>190</sup> У том свету у којем

---

<sup>190</sup> Пуна соба кршних планинаца, са благим, а чврстим лицима. Глас им крупан и пун горске свежине. Осветљена и топла соба, док напољу веје снег. Мирис измирне и влажних кабаница. Све га то подстицаше на присебност. Осећао је на тим људима да су у стању прећи преко великих јада. [...]

Христићева мајка суботом пере ноге његовом оцу, или у којем се деци једнако приповедају приче о набијању на колац, о неким селима што су горела, или о неким људима са црвеним фесовима који су клали и убијали, а у којем жене најрадије играју са влашким официрима, рађају се, између осталих, и Васићеви јунаци Ђорђе Христић и Алексије Јуришић, Петровићев планинац Мишо и Смиљанићев наредник Александар, Петар Рајић Милоша Црњанског, као и Јаковљевићев поручник Александар и Краковљев Бора Павловић, типични представници доналдовског „вучјег” стереотипа.

Одговарајући модел прописане матрице фаличког еротизма представља, свакако, и однос Ђорђа Христића и Јелене, у роману *Црвене магле*, у оквиру којег приповедач реинтерпретира типичну патријархалну фантазију – младог и снажног ратника који, на тренутак, кроти разуздану сексуалност женскости, „створење од деветнаест година, наивно, детињасто, бујно, жедно и жудно живота и љубави [и] њен темперамент, жив, бујан, и немиран, пун топле страсти, сав врео” (Васић [Цм]:18). Представљајући Христића као изданак аутентичних патријархалних вредности, стаситог, озбиљног и снажног сељачког сина, учитеља и ратника који целом својом појавом улива страхопоштовање, приповедач реинтерпретира идејни контекст традиционалне патријархалне реторике. Она посебно долази до изражаја у Христићевој еротској маштарији, у којој он „тако занет оним сладострасним опојним осећајем сањари како грли, милује и заводи оно лепо и топло тело жене [коју је волео свом душом и свим насиљем своје крви и меса] што се с неким болом подаје, па се ипак смеши и тако смешећи губи постепено свест”. (Васић [Цм]:18)

У складу са датим моделом перцепције херојског тела, и Васић ће свог јунака представити у контексту ратне акције у којем се наглашава типична фаличка идентификација снаге и робустности тела са моћи и ратничком чашћу мушкарца, што у основи представља неизоставни аспект представљања хегемоне мушкостности у домену фаличког еротизма.

*Онај официр уђе у воду па је газио усправно пресецајући је снажним бутинама. Онда загази преко појаса па разману џиновским лактовима лево и десно. Тек кад уђе до рамена он се наједанпут пови унапред и одмах затим његова се црна коса са широким белим вратом изгуби у прљавој пени таласа. Шчепана оним узбурканим валима, мутним и лудо брзим, подижући се и спуштајући као лопта, она се глава*

---

*Због тога што је тешко на свету, бити слаботиња, ипак не треба. Барем поред ових озбиљних људи, чији глас имаше у себи нечега од јелове смоле у боровим шумама. (Ратковић [Нвб]:24–25)*

*на једном високо изви и усред оног пенушаваог и бурног вртлога, задржа, затресе и непомично учерсти на сред воде. Пред њом, унаоколо, разбацано тамо-амо, иштрчало је мокро и оштро камење о које се, у вртоглавим коловратима, разбијали они задувани прљаво сиви и пенести таласи. Тада се глава загњури и ишчезе у оној пени. На обали се срца згрчише. Међутим, она брзо изби, стресе се, задржа мало над водом одржавајући се рукама па је опет нестаде, али задуго. И наједанпут силно, победнички, високо уздигнута и забачена изби она понова из оне дубине, вукући за собом ону несвесну мокру масу, па стаде сећи ка обали мазно повијена на једној руци. (Васић [Цм]:70–71)*

Једино такво тело поседује апсолутни еротски потенцијал који свака жена препознаје као идеални тип мушкости, и једино таква мушкост може да се сматра аутентичном. Према таквом типу мушкости која привлачи и хипнотише, која покорава и разоружава, грађен је и Јаковљевићев потпоручник Александар, звани Бас, који висок и кошчат, са рукама у џеповима, са раскреченим ногама, стоји пред стројем, напућених усана тако да му се нос губи међу густим, поткресаним и накострешеним брковима, шибајући зналачким погледом цео фронт. Похотни потпоручник коме је двадесет и пет година, и који се, онако сиров и бујан, по целе ноћи претура у мрачној и влажној земуници, премишљајући о прошлим временима, чврсто решен да у овом рату „скине мрак с очију”.

Управо у контексту фантазије фаличког еротизма Ристо Ратковић гради сцену у којој сестре Луца и Сана, „крупних очију пуних таме које завршаваху раскош њихових тела”, са прозора посматрају крволочног Аждраила који замишљено шиба бичем своје високе чизме. Сурови садиста који терорише читаву варош, управо због такве своје разуздане природе постаје предмет Луциних и Санених еротских маштарија.

*Пролазио је главном улицом. Мало га света познаваше, јер се ретко виђао. Не познаваху га ни две сестре: Сана и Луца, које стајаху у прозору своје куће. Једна мало виша, а друга, само зато, изгледаше мало дебља. Велике им очи, пуне таме, завршаваху раскош њихових тела, пуних сјаја. [...] Мада имаше на себи дебелу бунду, он осети на леђима њихове погледе и окрену се. Истога часа одлучи он да навече позове једну од њих. Ма коју. Јер, оне се разликоваху једна од друге као што се мирис белог јоргована разликује од мириса плавог јоргована.*

*- Ето то је Аждраил, рече неко на улици.*

*Сана и Луца претрнуше: дакле, то је он! што је толико људи поубијао...*

*Али његов златан осмех лебдијаше негде још увек, у празној улици. Да су смеле, помислиле би:*

*- Како је ипак златан!*

*Особито старија, чије руке беху проткане ваздухом. Нешто забрањено, и зато неодређено, запљускиваше је. Згранула би се кад би сазнала шта. Његове руке... оне су потписале толико смрти, у њима је толико пута севало оружје... Његове ноге... оне тако пркосно корачају, макар и у пакао... Па очи... пусте и горде, необориве... Златан је... (Ратковић [Нвб]:81–82)*

Слично Арчију Бинсу, Растко Петровић ће у роману *Дан шести*, реинтерпретирајући кључне елементне фаличке фантазије, створити лик планинца Миша, младог човека „рапавог и преког гласа, великог, јаког и издржљивог, који је радио од ујутру до увече, а никад ништа није имао у цепу”. Управо пред таквим снажним и гневним мушкарцем жена осећа перверзни еротски набој, „неку сласт која се пење уз трбух”, паралишући је и не дозвољавајући јој било шта сем да се препусти (иако се у том тренутку суочава са непосредном опасношћу бруталног насиља због непоштовања традиционално прописаних улога).

*У њеним мислима, осећањима, у најтананијој хелијици целог тог тела које носи њено име, он је значио сада највећу катастрофу. Нешто ће се збити сада, нешто ће се збити сада! Понављала је она глупо у себи без престанка. Нешто ће се збити сада!, и дрхтећи бутинама, мишицама, осећајући неку сласт како се пење уз трбух, потпуно сасушених уста, она није одвајала поглед с Миша. (Петровић [Дш]:178)*

Читава Петровићева сцена у којој Мишо на прагу исте оне собе у којој је тренутака раније преклао неверну љубавницу, брутално силује Радмилу-Тони Поповић, представља типичан просценијум батајевског фаличког еротизма у којем је сексуални чин тако близак насилном убиству, а сексуалну жељу неодољиво прожима и инспирише жеља за убијањем и дивљачким комадањем тела. У свету мушког ероса *Дана шестог*, један други мушкарац, држећи у свом наручју Радмилу-Тони Поповић, доживљава то јединствено девојачко тело као дивну рањену дивљач, „осећајући у себи зверску снагу, снагу мужјака, јелена који би да узлети уз брег или закликће тако да сви предели под њиме буду ишчупани уз кликтање”. „Пошто је спустио руку на њен врео, затегнут, а ипак обли трбух који је дрхтао и таласао се док је његова рука почивала решено на њему, Драгиша јој је, с неким малим криком, као да би појурио за дивљачи, однео уста својим уснама – он их је само пољубио, али се њој чинило да их је однео, да их је отео – осећајући се толико све-



тао и простран, уз девојку до малочас неукротиву, а сада побеђену.” (Петровић [Дш]:241)

*И он је волео то тело раскомадано као тишина и сједињено као мрамор. Вечито као рањеност. Тони се насмешила. С неким малим криком, као да би појурио за дивљачи, Драгиша јој је тада скоро однео уста својим уснама – он их је само пољубио, али се њој чинило да их је однео, да их је отео, и Тони, Тони-Тишина, затворила је очи изнад једне огромне тамне горе, кроз коју је он проносио, у трку као плен, и растргао. Није чак било ни крви тамо где ју је растргао, он, човек, мужјак. (Петровић [Дш]:241)*

Перцепција мушког тела у контексту ратне прозе свакако указује на то да се рат недвосмислено доживљава као строго родно одређена активност у чијој основи лежи фалички еротизам који га „храни” неопходном дозом имагинације и фантазије, без које би рат, као друштвена институција организованог насиља, био функционално онемогућен. Приказујући „аутентичну” хегемону мушкост која своје утемељење проналази у идентификовању телесне снаге и сексуалне потентности са мушким идентитетом, ратничким поносом и чашћу, аутори реинтерпретирају културну свест о рату као културној институцији створеној зарад одржавања једног утемељеног система. Система вредности који прописује строгу хијерархију, ригидне матрице сексуалног понашања које, као услов еротског потенцијала захтевају безусловну реализацију прописаних сексуалних улога. Оне намећу императив бескомпромисног остваривања у домену наметнутих идеолошких матрица по цену друштвене екскомуникације и дискриминације. Управо зато, фалички еротизам почива на насиљу. Насиље, односно физичка сила, робустност, сировост и агресивна сексуалност, у домену прописаних сексуалних улога патријархалне културе, представљају темељне услове еротског потенцијала мушкости.

### 3.2.2. Перцепција женског тела

Једна од основних стратегија маргинализације женскости у наративу патријархалног дискурса, према Лис Иригареј, јесте еротска перцепција жене која реализује перспективу чисто мушког доживљаја имајући за циљ структурирање различитих односа који у потпуности негирају релевантност женскости. Ти односи подразумевају искључиво мушке просторе и реализују се у домену релација мушкарац–други

мушкарци, отац–син, као и однос мушкарца према Богу, који је, такође, појмовно концептуализован у домену патријархалне реторике. Перцепција женског тела, сматра Иригареј, утемељена у перспективи мушког доживљаја, екскомуницира аутентични доживљај женске сексуалности маргинализујући на тај начин жену као елемент друштвених односа и као равноправног партнера у еротској вези.<sup>191</sup>

Еротска перцепција тела у реторици патријархалног дискурса одређена етиком хегемоне мушкости, подразумева прецизно дефинисане улоге у домену сексуалне разлике. Мушкарац је, као активни принцип, одређен позицијом моћи, ратничком етиком која подразумева аутентичну мушкост као објективно језгро физичке снаге и безусловне сексуалне потентности. Хегемони модел мушкости представља, дакле, моћног мушкарца који доминира на свим пољима друштвеног и приватног живота, где су активна сексуалност и апсолутна потентност значајни аспекти еротског идентитета.

Жени је, с друге стране, додељена улога пасивног елемента, чија пасивност није, према патријархалној идеологији, последица мушке доминације, већ објективних карактеристика рода. Она се у домену еротске перцепције утемељене у етици патријархалног дискурса, искључиво доживљава као објекат мушке пожуде. Жена је створена да буде поседована, због чега се њен еротски идентитет у патријархалном дискурсу гради на принципу добровољне податности – она је привлачна једино уколико се строго покорава моралним законима патријархалне заједнице и уколико безусловно испуњава своју улогу пасивног објекта мушког задовољства. У складу с тим, читав концепт женске сексуалности, разумеван у контексту патријархалне идеологије, почива на „објективном” начелу женске пасивности, где не само да мушкарац услед својих супериорних физичким и менталних карактеристика полаже право на то да поседује и посматра жену као предмет сексуалног задовољства, већ и сама жена суштинско остварење своје сексуалности види једино у могућности да буде поседована од стране мушкарца.

У складу с тим, апсолутни еротски потенцијал мушкарца у униформи представља опште место испитиваног корпуса ратне прозе. С обзиром на то да патријархална митологија под утицајем хегемоне идеологије мушкости у ратнику види остварење идеалног мушкарца – срчаног хероја и разузданог, али искусног љубав-

---

<sup>191</sup> О овоме детаљније видети у: Luce Irigaray, “Luce Irigaray”; “The Fecundity of the Caress”; “Questions for Emmanuel Levinas”.

ника, ратник представља централни елемент еротских маштарија сваке жене. Ратник у патријархалној фаличкој фантазији представља апсолутни еротски субјект, који са собом носи специфичан контекст сакралне стварности у којој долази до укидања свакодневних моралних норми и препуштања разузданим страстима раскалашне телесности. Један од примера проналазимо у Васићевом роману *Црвене магле*, у односу Ђорђа и Јелене. Она се живо сећа онога дана када је први пут срела свог супруга:

*То је било прошлога рата и он је био у униформи. Тада јој се допао: био је стасит, озбиљан, снажан и целом својом појавом уливао јој поштовање. Запросили су је његови родитељи и она је одмах пристала и заволела га. (Васић [Цм]:45)*

Слично осећање понело је и Наталију, вереницу Христићевог најбољег друга, Алексија Јуришића, „која се дивно расцветала да постане права девојка баш онда кад се Јуришић у оној паланци налазио на двомесечној вежби и кад је случајно упознао”.

*Он је био први кога је боље и ближе познала и са својом младом душом ушла је она поверљиво и радосно у онај живот у који је он повео. А тетка је заволела Алексија зато, што је он заволео њену Наташу, њене очи и њен ваздух. Тај чудни млади човек био је њихов заједнички идол. (Васић [Цм]:63–64)*

Идентичну пројекцију женског ероса, односно његову фаличку интерпретацију, проналазимо, између осталог, и у роману *Успут Драгослава Смиљанића*, као и у оба испитивана романа Станислава Кракова. Описујући снажна љубавна осећања мис Устон према нареднику Александру, Смиљанић инсистира на томе да жена у мушкарцу воли ратнички мит; она чезне за ауром хероја, за пројекцијом патријархалне фантазије, а не за чисто физичком егзистенцијом.

*Она га је у истини волела – последње писмо му је то објаснило – волела од првог сусрета. Али га је волела као ритера, као хероја који презире смрт кад је у питању отаџбина, као расног јунака једне легендарне војске – српске – као племића који погази све и одјури да сатири непријатеља. Волела га као Наполеонове генерале који су једној хуци бојног поља подређивали све остале дражи света, жељни да императорску заставу пободу на кулама целог света. Волела га је као гренадиере који умиру, љубе лепе жене и помамно одјуре чим одјекне труба бојног поља. Волела га као хусаре са Ватерлоа, који су гинули љубећи заставу. (Смиљанић [Уст]:177)*

Ипак, иако само мит, фантазматична пројекција патријархалне еротске фантазије лежи у основи мушке сексуалности управљајући свим аспектима реализације у

домену прописаних сексуалних улога. Идеал хегемоне мушкости представља критичну масу која одређује свеукупни еротски потенцијал, која креира сексуалне матрице и, у основи, инспирише и стимулише сексуалну активност. Управо је то, према Станиславу Кракову, неопходна форма имагинације која „буди животињу у мушкарцу” и претвара га у неодољиви објекат женске појуде.

*- Ух, ала си био диван јутрос када си провео чету. Диван, кажем ти. На враницу, са исуканом сабљом, витак, млад, био си тако леп, да би свака женска, која би те видела, морала да се заљуби у тебе, да лудује за тобом!*

*Говорећи то она га привуче себи. Бора поласкан не опираше се, већ осети неко узбуђење, струјање кроз себе. Заборавивши на раније одлуке, под узбуђењем које осети због близине женског тела, он пружи руку. Она се мало пови. Животиња се пробудила. Стискајући је за руку он је привуче себи. (Краков [Кб]:75–76)*

У истом контексту Краков гради и сцену уласка војника у Солун, у којој ре-интерпретира аутентичну фантазију фаличког еротизма о рату као простору у којем је све подређено ратничкој мушкости и њеним похотљивим жељама.

*Жене су се смејале и загледале их. Стражари у кошуљама, са голим руменим мишицама, укочени пред наубљеном кулом, кратким пушкама одавали су поздрав. Тада су ови, пробадани звуцима и погледима, прсила своје теретом увијене груди, и бесно ударили по камењу поткованим цокулама. Први су били високи и снажни. Једноликост је стварала опсену да су и други такви. Музика их је опијала као обнажене груди жена. Они су мислили да су већ победиоци, и да продиру као варвари у освојени град. Тада би пљачкали и силовали. (Краков [Крл]:10)*

Управо зато женска сексуалност и њено остваривање у контексту фаличког еротизма ратне прозе незамисливи су изван домена хегемоне мушкости и сексуалних матрица патријархалне културе, у којима је жени приписана улога пасивног објекта чији ужитак безусловно почива на доминантној улози мушкарца. Деловање таквих матрица доказује се у чињеници да Ратковићева јунакиња Сана одлазећи Аждраилу, бива разочарана његовим центлменским понашањем које у потпуности разбија њену илузију сирове и развратне мушке сексуалности коју је пројектовала у својој еротској фантазији. Такође, њихово деловање је уочљиво у чињеници перверзног уживања муслиманске лепотице Васвије, која родитељске батине сладострасно доживљава као груба мушка миловања.

У складу с тим, за разлику од тела „аутентичне” мушкости које се перципира као робушно, чврсто, снажно тело у које није могуће продрети,<sup>192</sup> тело жене се, у складу са њеним идентитетом пасивног и зависног бића „објективно” подређеног аутентичној мушкости, перципира као обло, нежно, меко, крхко, мирисно, топло и „јестиво”. То је тело које постоји само зарад мушке похоте, створено само зато да би било освојено и потчињено, да би удовољило свакој жељи бујне сексуалности ратника. Због тога се у дискурсу ратне прозе женско тело перципира као тело обиља, сензуално тело које обећава уживање одређено финим чулним сензацијама које треба да утоле сваку глад.

*Прођоше поред једне капије баш кад је дном ходника, унутра, пролазила нека млада жена, косе жуте, забачене уназад, тешких груди, једним великим покретом као да је слетела кроз неку рупу, тако да је сва одећа, неуредна, јутарња, полетевши уназад, оцртавала њен меки млади трбух и развијене пуне бутине. То је била жена, иако не лепа, потпуно достојна да се људи зауставе због ње. Младићи застадоше. Нешто слатко и једва приметно, али чаробно, попе им се из утробе и измеша са дахом. (Петровић [Дш]:99)*

То је тело које мами својим чарима, „бокова уз које су се припиле хаљине, а који сведоче о паганској лепоти тела због које крв тражи одушка, и чини да ратници као младе и здраве животиње које су пуштене из уза на сунце, подивљају од слободе” (Петровић [Нј]:32). То су беле и обле руке, мекане и топле мишице, црвени меснати образи, тешка, бујна и мирисна коса, бео врат, крупне и чврсте груди. То је млечна пут и крупна бедра која се „беле као карлице од сира”.

*Мислећи да их нико не види, свучене све до кошуље од лана, издизаху и њу целу да би што боље спрале зној и земљу са трбуха и леђа. Трљаху једна другу шаком по крстима и лопатицама. Васко леже, брже-боље, где се застао, да не би био примећен, и гледаше са уживањем крупне голе сељанке. Усхићен ненадном*

---

<sup>192</sup> Према Џејмсу Пенеру, то је суштинска одлика фаличке фантазије која подразумева идентификацију телесне снаге са ратничком чашћу и достојанством мушкости у контексту свеопште доминације хегемоничног модела:

“The hard masculine body is associated with phallic dominance. In somatic terms, the masculine body is conceived of as hard, solid, rigid, or that which cannot be penetrated. [...] Hardness is not merely a phallic fantasy. Culturally and psychologically, hardness functions as a powerful structuring mechanism that shapes and influences male behavior and masculine gender norms. Hardness is tacitly encouraged and understood as a social ideal while softness is overtly stigmatized.” (Penner 2011:15)

*страшићу, он дрхташе од сласти, гутајући сваки њихов покрет. Огромна бедра белела су се као карлице од сира.* (Ратковић [Нвб]:61–62)

У домену наведених матрица Ден Фузели, јунак Дос Пасосовог романа *Three soldiers*, посматрајући привлачну конобарицу која незаинтересовано хекла за шанком, има утисак да други војници халапљиво прате сваки њен покрет, „као гладни пси које неко изазива тањиром хране”. Исто тако, наредник Шевлин (Sgt. Shevlin), јунак Стивенсовог романа *Mattock*, шеретски ће запазити да суштински квалитет расне локалне лепотице Жуни Тедусак (Junie Tadousac), лежи у чињеници да има више облина него переца. Такође, госпођицу Милмор (Millmore), јунакињу романа Виле Катер, мушкарци од милоште зову „бресква из Џорџије”. Она је, и поред тога што је била ниска и пуначка, сматрана истинском лепотицом због својих златних локни и *меснатих* румених образа.

На сличан начин ће Стеван Јаковљевић описати еротски сусрет свог јунака, поручника Александра, иначе типичног доналдовског „вука”, са невином седамнаестогодишњом девојком, чијој се мајци представио као пуковски доктор који ће радо прегледати њену болесну кћер. Повевши са собом неколико својих другова које је оставио пред вратима собе да чувају стражу, Александар је убедио девојку да се скине посматрајући, „као крвник успламтелих очију”, то младо голо тело, док су његови „стражари”, вирећи кроз кључаоницу, „личили на хијене које штекћу пре својим пленом” (Јаковљевић [СтП]:134).

Жена се, дакле, у контексту фаличког еротизма посматра као објекат мушке пожуде; она је „парче”, укусан залагај чисто физиолошког порекла. Управо тако ће Тића чувеном заводнику потпоручнику Бори Павловићу предложити одлазак код једне распуштенице, са којом се он забавља, али која, такође, има сестру за коју Тића није сигуран да ли је девојка или жена, али је у сваком случају „добро парче”. А пред „добрим парчетом” прави мушкарац осећа „плиму опојности, осећа како његове усне дрхте у жељи да се љуби, да се угризају образи, усне и груди што се пред њиме одмерено таласају”. Шетајући пустим и мрачним улицама Тијабаре, припијајући се у ходу уз меко и топло женско тело, Бора осећа топлоту њених округлих мишица и рамена.

*Смејући се и причајући брзо кроз смех, он је узе за руку и стежући је осећаше како плима од узбуђења и струјања расте у њему. Изненадно му дође жеља да загризе у ту округлу, топлу руку.* (Краков [Кб]:94)

Поред раблезијанске идентификације раскошне гозбе и раскошног женског тела мадам Одил у Стивенсовом роману *Mattock*, Ивон, коју Фузели први пут среће у радњи њене тетке, окружену кутијама конзервираног пасуља, различитим врстама укусног сира, воћа и поврћа, и гроздовима сочних меснатих кобасица, као одлична куварица, за њега представља остварење свих фантазија.

*“You’re some cook,” said Fuselli getting to his feet. He had been sprawling on a chair in the other end of the kitchen, watching Yvonne’s slender body in tight black dress and blue apron move in and out of the area of light as she got dinner ready. A smell of burnt butter with a faint tang of pepper in it, filled the kitchen, making his mouth water. “This is the real stuff,” he was saying to himself,—“like home.” He stood with his hands deep in his pockets and his head thrown back, watching her cut the bread, holding the big loaf to her chest and pulling the knife towards her. She brushed some crumbs off her dress with a thin white hand. “You’re my girl, Yvonne; ain’t yer?” Fuselli put his arms round her. (Dos Passos [TS]:1086–1093)*

Ипак, с обзиром на то да у патријархалној култури, поред дискурса о објективној инфериорности жене, свест о женској сексуалности фундира и дискурс који жену представља као језгро разуздане и деструктивне еротске енергије, еротска перцепција женског тела у ратној прози, ослања се и на тај аспект доживљавања женскости. Наравно, никако не треба закључити да су ова два дискурса супротстављена, односно да приказују две различите природе женске сексуалности. Напротив, као два комплементарна сазнајна корпуса, они креирају јединствени идентитет женскости у оквиру којег аутентична патријархална мушкост неминовно проналази своје значајно упориште. Захтев који прописане матрице сексуалног понашања постављају пред сваког мушкарца, подразумевају „подјармљивање” женскости као услов реализације у домену патријархалног идентитета. С обзиром на доживљај женске сексуалности као разуздане и деструктивне силе која, с друге стране, услед инхерентне инфериорности своје функционално остварење тражи у моћном мушкарцу који ће је укротити, потчињавање жене подразумева потентног и доминантног мушкарца, односно „аутентичну” хегемону мушкост. Амбивалентни доживљај женске сексуалности тако захтева од мушкарца да, у циљу потврђивања свог идентитета, одбране своје мушке части и достојанства, али и одбране самог поретка патријархалне заједнице који почива на овим вредностима, зналачки и самоуверено влада женом. Он не показује слабост и демонстрира снагу и моћ као суштинске аспекте и услове хармоничног односа.

Поред многих примера у којима се имплицитно сугерише деструктивна природа женскости, Џон Дос Пасос у роману *One Man's Initiation – 1917*, реинтерпретира карактеристичну фобију фаличког еротизма у лику разуздане и поремећене жене чија агресивна сексуалност у потпуности укида њен еротски потенцијал.

*“What I can't get over is these Frenchwomen.” Randolph threw back his head and laughed. “They're so bloody frank. Did I tell you about what happened to me at that last village on the Verdun road?” “No.” “I was lyin' down for a nap under a plum-tree, a wonderfully nice place near a li'l brook an' all, an' suddenly that crazy Jane... You know the one that used to throw stones at us out of that broken-down house at the corner of the road... Anyway, she comes up to me with a funny look in her eyes an' starts makin' love to me. I had a regular wrestlin' match gettin' away from her.”*

*“Funny position for you to be in, getting away from a woman.” “But doesn't that strike you funny? Why down where I come from a drunken mulatto woman wouldn't act like that. They all keep up a fake of not wantin' your attentions.” His black eyes sparkled, and he laughed his deep ringing laugh, that made the withered woman smile as she set an omelette before them. (Dos Passos [ОМ]:352–358)*

Сличан пример проналазимо и у роману *Црвене магле*, када Јуришић први пут среће Јелену, супругу свог пријатеља Христића, „створење од деветнаест година, наивно, детињасто, бујно, жедно и жудно живота и љубави”, немирног темперамента и вреле крви, препознавши у једном покрету на њеном лицу, да је „сва од страшне неке змијурине, у стању да изврши све што науми и да узбуни ум до свих срамота”.

*И нешто као неки скривен, мрачан грех, сину у њеним очима. А за све време разговора она је са оном дрхтавом и страсном нежношћу која мути ум, стезала мишицу свога мужа и пркосно тврдила да ће бити само оно и онако како она буде хтела. (Васић [ЦМ]:10)*

Сусревши је у возу, након што је сазнао да је напустила мужа, Јуришић ће, као прави мушкарац који у суочавању са опасностима и непознатим види врхунски изазов својој ратничкој природи, покушати да је заведе. Ипак, он ће се само још непосредније уверити у њену демонску природу, одлучивши стога да је више никада не сретне.

*И она широко отвори очи, па га погледа некако непомично чврсто-укочено и опрезно као мачка, погледом у коме се видела сва она пожудна чежња и страст за снагом. А Јуришић, који је оног тренутка кад је говорио о својој уочљивости имао читав план о нападу и његов развој до ситуација, осети одједном како се све то*



*збрка замрси и обави неким мрачним димом и маглом. Он осети, исто тако, да је и оно што је дотле казао све слабо и јадно и некако очајно обично, па га обли руменило, и он се наљути на самога себе и одлучи да више не гледа у ту жену одвратне душе, у чијим се очима сијало тајно, ниско задовољство због његове забуне. (Васић [ЦМ]:59–60)*

Ови примери показују суштинску противречност у фантазији ероса женскости у домену фаличког еротизма. Иако је, наиме, агресивна и сексуално навалентна жена, привлачна само уколико јасно показује мушкарцу да га сматра доминантним у том односу и да она изазива само зато да би била покорена (да њена жеља није да доминира, већ да се пода снажнијем и моћнијем бићу), с друге стране, никако се не може порећи присуство и структурни значај фантазирања деструктивности женског ероса.

О задатој двострукости у којој су деструктивна енергија, насиље и жеља за потчињеношћу заиста суштинске компоненте врхунске фантазије женског сексуалног задовољства и њене сексуалности уопште у контексту фаличког еротизма, сведочи и Јеленино писмо Христићу. Оно несумњиво представља изванредан поступак приповедачке сублимације разуздане женске сексуалности на граници порнографског.

*Господе, — писала је — зашто си ме ставио на оваке жестоке, грозне муке? Зашто си ме убио? Ја заиста осећам да више нисам једно, цело биће. Ја се мучим, ја лудујем ја сам смрвљена, ја не умем већ да се изразим. Ујутру кад се пробудим, ако сам нешто мало спавала, ја... као кад неко на хируршком столу осети, да је без најдражих својих удова. Као змија вијем се по чаршаву, подижем главу, широко отварам очи, испружам се, грчим трзам, тражим увек твој жарки, твој рајски пољубац. Где си, мили мој, о где си? Глава клоне и тако дрхћем и плачем, гушим се, тонем негде. Стежем твоје мале... које ти најволиш, молим да ме оне утеше, али и оне плачу са мном, јер их ни овога јутра нису гризла твоја мушка, рујна и топла уста. Дођи, ох дођи, они те чекају, твоји дивни црвени цветићи. Па кидам и џепам све са себе, гледам своје голо тело и као луда тражим, вриштим, хоћу твоје пољупце, твоја уста. Ох, дај ми твоја уста! Боже смилуј ми се! Вијем се као црв, превијам, иттипам, онесвестим се, а тај занос, та грозница, та страст... Ето у тој страсти, у тој грозници зарила сам јуче онај твој мали нож у руку па сам сисала своју рођену крв. Ох, како је слатка била та крв. Ох, зашто си ме додирнуо? Нека је проклет онај тренутак кад си ми први пут прса притиснуо, кад ме је први пут твоја рука обухватила. Зашто си ме додирнуо? Зашто нисам остала спокојна,*

*блажена, невина девојчица да никад не познам ову бесомучну узбуну крви, сав овај ужас? Зашто сам те толико заволела па сад не могу без тебе?... Моје те срце тражи, кука за тобом, кунем ти се умире за тобом. Боже, ово је ужас... Убија ме ова језива смртоносна празнина самоће. Идем нема и слепа као утвара; па по некад дође да вичем па да се све проломи: у помоћ, у помоћ, у помоћ! (Васић [ЦМ]:24–25)<sup>193</sup>*

На крају, Васић ће, ипак, у складу са прописаним сексуалним матрицама у контексту патријархалне културе, у оквиру којих читава одговорност реализације сексуалних улога лежи на потентној и доминантној мушкости, у потпуности аболирати своју јунакињу. Она је ипак жена („наивно, детињасто и бујно створење, жедно и жудно љубави и живота“) која само трага за правим мушкарцем, истинском патријархалном мушкошћу којој ће моћи да се безрезервно преда. У прилог томе говори и чињеница да она напушта Христића у тренутку када он престаје да буде идеални мушкарац њене еротске фантазије, када као дезертер постаје само обично тело које је изгубило свој херојски ореол. Напушта га када пред њеним очима нестаје она аура строгости, стаситости и сигурности снажног и сировог сељачког сина у коју се на први поглед заљубила, и када он постаје за њу само „ружна маска у којој једино има нечег јадног, смешног и блесаво-очајног“.

*Ја ћу вам говорити просто и отворено, као и ви мени. Жена која је веровала у човека па се разочарала, јер он то није био, на то има права. Чујте, господине Јуришићу, ја волим човека, ја волим јунака, ја волим... ја волим храброст и снагу. (Васић [ЦМ]:59)<sup>194</sup>*

Описане форме перципирања женског тела које леже у основи структурирања еротског дискурса у домену испитиване ратне прозе, јасно указују на то да се

---

<sup>193</sup> Иначе, у ликовима својих јунакиња Јелене и Наталије, Драгиша Васић тематизује два доминантна дискурса женске сексуалности у домену патријархалне културе. С једне стране, Христићева Јелена представља пројекцију демонског ероса, разорне еротске енергије за коју се веровало да представља основу женске сексуалности, због чега јој је неопходна робустна и доминантна мушкост која ће је укротити и подјармити њено разуздано деловање. С друге стране, Јуришићева Наталија симбол је пасивне женске сексуалности која је услов поретка благостања и складног породичног живота.

<sup>194</sup> И сам свестан те чињенице, Христић ће већ исте ноћи, пошто је схватио да више није једини мушкарац у животу своје жене, отићи на фронт, где ће херојски погинути излажући се највећим ризицима у покушају да обнови свој угрожени мушки идентитет. С друге стране, у већ цитираном одломку у којем Васић описује херојско тело храброг официра који спасава коња из ледене набујале реке, јасно је да рат, као аутентични хомосоцијални простор, игра пресудну улогу у обнављању угрожене фикције мушкости.

еротска перцепција реализује у домену фаличког еротизма, односно, у контексту строго прописаних сексуалних улога, што недвосмислено фундира еротски потенцијал тела. Наративна реализација друштвено прописаних матрица сексуалног понашања, односно реинтерпретација прописаних сексуалних улога, на тај начин разоткрива принцип објектификације у основи еротске перцепције женског тела у контексту фаличког еротизма. Ту се женскост претвара у чисту телесност одређену тактилно-густативним сензацијама. Због тога, по угледу на Лис Иригареј, Џон Столтенберг у сексуалној објектификацији види суштински поступак стратегије фундирања мита о мушкој супремацији.<sup>195</sup> Еротска перцепција женског тела коју одређује тактилно-густативни доживљај, резултат је, дакле, суштинског одређења рата као строго родно профилисане активности у којој доминирају мушкарци и где је мушка перспектива апсолутна. Према Ралфу Доналду, функција женских ликова у америчкој ратној књижевности и филму искључиво се реализује у домену телесног и ефемерног, с обзиром на то да се женски ликови најчешће уводе са циљем истицања и употпуњава аутентичне хегемоне мушкости ратника. Жена се уводи у причу само зато да би херојска мушкост у потпуности била реализована у свом суштинском аспекту сексуалне потентности и доминације.<sup>196</sup> Према речима једног Јаковљевићевог јунака у роману *Српска трилогија*, „мобилизацију треба протегнути и на жене, јер кад већ мушкарци дају животе, онда и оне треба нешто да приложе” (Јаковљевић [Ст1]:74). Зато што је рат аутентично мушка активност. То је простор у којем права мушкост добија неограничену слободу и укида све норме

---

<sup>195</sup> “Sexual objectification has a crucial relationship to male supremacy. Sexual objectification is not rooted in the natural order of things either; rather, sexual objectification is a habit that develops because it has an important function in creating, maintaining, and expressing male supremacy. The relationship of sexual objectification to male supremacy works in two mutually reinforcing ways: (1) Men’s habit of sexually objectifying serves in part to construct the male supremacy of culture, and (2) the male supremacy of culture urges males to adapt by adopting the habit of sexually objectifying.” (Stoltenberg 2000:41)

<sup>196</sup> “In the majority of American war films, the purpose of including women in screenplays has historically been to provide men with love interests and add a little sex appeal to the film. In short, whenever the men who decide which screenplays get the ‘green light’ for production can help it, war is reserved—or at least preferred—for males, for whom the quality of belligerent performance is also clearly prescribed: [*Be a man. Conceptions of masculinity vary among different American groups, but there is a core that is common to most: courage, endurance, and toughness; lack of squeamishness when confronted with shocking or distasteful stimuli; avoidance of display of weakness in general; reticence about emotional or idealistic matters; and sexual competency.*]” (Donald 2011:4)

профане стварности које спутавају њену агресивну, похотљиву и поседовалачку природу и сексуалност. На крају крајева, закључиће један од Васићевих *реконвалесцената* своју причу о *божанственим Гркињама*, „шта је рат друго него сеоба жена, то је размена жена: *Ето вам, дакле: na cherchez la femme!*” (Васић [Рк]:112)

### 3.2.3. Фаличка перцепција у основи еротске оптике

Доминација фаличког еротизма која се, између осталог, реализује кроз специфичну перцепцију тела као друштвене конструкције у домену прописаних сексуалних улога, сугерише да се у основу датог дискурса бескомпромисно интегрише фаличка фантазија рата као хомосоцијалне утопије. У том контексту рат се фантазира као лиминални простор изван свих норми и обзира профане стварности у којем је све дозвољено и подређено хировитој ратничкој мушкости и њеној агресивној и похотној сексуалности. Еротизам тела доказује да је императив ратног простора бескомпромисна одбрана и утемељење аутентичне патријархалне мушкости, односно хегемонизација друштвених односа у оквиру строгих матрица родног идентитета.

Ипак, с друге стране, никако се не сме изгубити из вида чињеница да је еротско у основи субверзивно, односно да оно, с обзиром на своју природу, никада не може служити структурирању догматских идеологија. Управо зато еротизам постаје структурни елемент наративизације ратног доживљаја у антиутопијском концепту међуратне прозе о Првом светском рату која безусловно трансформише темељне вредности предратне грађанске културе. Одређујући рат као форму лиминалног поретка, доводећи га у блиску везу са еротизмом и сексуалношћу, елементарним поривима и одбраном угрожене фикције мушкости, „проза протеста” истиче свој критички став према идеалистичкој романтичарско-епској традицији и њеној реторици у транспозицији ратног искуства. За разлику од „савршено-завршене” епске прошлости, света предака, националних хероја и родоначелника,<sup>197</sup> доживљај

---

<sup>197</sup> Тај свет „савршено-завршене епске прошлости” је, према Михаилу Бахтину, „по својој природи недостижан личном искуству, недодирљиво опредељен неприкосновеном епском дистанцом”, те се као такав „не може видети, опипати, додирнути, не може се осмислити са било ког гледишта, не може се испитивати, анализирати, рашчлањавати, нити се може прозрети његова унутрашњост”. (Bahtin 1989:461)

рата у анализираном корпусу америчке и српске међуратне прозе подразумева поступак који разара романтично-епску перспективу увођењем елемената који овој ни на који начин не припадају.<sup>198</sup> Тако еротизам постаје суштински елемент задате поетичке трансформације, јер је као крајње субверзиван, тесно повезан са контекстом сакралног и карневалског. Његова функционалност потпуно је у складу са тежњом да се разобличи крута и једнострана перспектива романтичарско-епске традиције која тежи постављању строго прописаних и јасно диференцираних матрица, с жељом да се покаже објективна утемељеност свих елемената дате структуре. Отварајући значајан простор за афирмацију еротског и испитивање интимног простора сексуалности у ратној прози, аутори „прозе протеста” разарају основе традиционалне романтично-епске перспективе, релативизујући њену тежњу ка петрификованој савршености, јединствености и једнодимензионалности приказаног света.

Наиме, екскомуникација сексуалности из традиционалне америчке културе јавног живота, представља аксиом, с обзиром на то да је сматрана искључивим аспектом неповредиве приватности. У прилог томе значајно је нагласити да ниједна историја која се бави историјом америчких националних симбола, анализом значајних друштвено-политичких догађаја, ратова или биографија „очева нације”, не узима у разматрање аспект сексуалности, иако је еротизам, с друге стране, одувек био значајно политичко и друштвено питање, односно фундаментални аспект свакодневног живота.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Генерални став америчке књижевне критике која такозвану „прозу протеста” види као бунтовнички отклон према традиционалној прогресивистичкој реторици, која Први светски рат посматра у већ изграђеним митолошким матрицама идеализованог америчког Запада и пионирске митологије, односно према романтично-епској стилистици у делима такозваних „Першингових крсташа”, у потпуности одговара тези Богуслава Зјелинског, који српску прозу о Првом светском рату види као модел натуралистичко-експресионистичке стилистике која тежи превазилажењу и деконструисању идеалистичких матрица романтичарско-епске традиције у наративној транспозицији ратног искуства.

<sup>199</sup> Према Томасу Фостеру, сексуалност је одувек била интегрални део мушког идентитета, без обзира на то што популарно веровање и схватање америчке колонијалне беле мушкости никада у први план није истицало сексуалност националних икона, јер се веровало да је сексуалност део неповредиве интима приватног живота:

“Popular images of white manhood in colonial America include that of hearty settlers, shirtsleeves rolled up, farming or laboring; of minutemen and soldiers readying muskets for battle;

Управо у овом контексту треба читати тврдње америчких критичара који оспоравају једнодимензионалност и једностраност одређења која се приписују ауторима „изгубљене генерације”, као што су бескомпромисно антиратни став, пацифизам, очајнички цинизам и разочараност, уводећи притом карактеристике као што су „бунтовништво”, „динамизам” и „витализам”, које свакако проблематизују семантички домен појма „разочарење”. То је, према Дејвиду Кенедију, у основи, сукоб између два концепта културе, две књижевне традиције, а не тврдоглава побуна изневерених хероја против ауторитета, рата или ратног насиља (Kennedy 2004:225).<sup>200</sup> Бунт против традиционалног књижевног укуса старе генерације која је инсистирала на пресађивању викторијанских моралних, културних и цивилизацијских вредности 19. века и која је америчко учешће у Првом светском рату настојала да представи у контексту романтично-епске традиције древног витештва и викторијанске пуританске мушкости. Слично овоме, бавећи се српским књижевним контекстом, Богуслав Зјелински инсистира на томе да је у домену ратне прозе између два рата дошло до коначне трансформације, или боље, первертирања темељних естетичких постулата романтичарско-епске традиције у наративизацији ратног искуства (Зјелински 1999:23–36). То значи да еротизам, с обзиром на своју природу

---

of elite gentlemen with powdered wigs and quill pens; or perhaps the Founding Fathers. None of these images immediately draws to mind sexual behaviors or sexuality. But in colonial America, sex was an integral part of manhood.

Most Americans don't think of sex as part of this picture because sex is generally believed properly to belong to the realm of private behavior and to be part of personal identity. Thumb through any college-level U.S. history textbook or browse the history shelves at your local megachain bookstore, and you will find general histories of colonial America so tied to the public, especially to politics, war, and state formation, that sex is seen as out of place. But as many historians have now shown, in colonial America sexual activity was very much a public concern. In fact, it was the business of the state. It was regulated, controlled, discussed, and crafted as part of an effort to create social stability and define racial, class, and gender social boundaries. Additionally, early modern culture did not cordon off the sexual as a private realm of individual behavior and identity. The classic Puritan sermon, the jeremiad warning that the sexual sins of individuals signified social corruption and collective spiritual peril, is but one example of the way that the social and sexual remained intertwined in early America. Sex was not only symbolic of an interior moral state but emblematic of the moral condition of society.” (Foster 2006:IX)

<sup>200</sup> На тај сукоб између старе и нове америчке литературе доминантно упућује и Синклер Луис у свом говору поводом примања Нобелове награде, под насловом *The American Fear of Literature* (1930).

субверзивног феномена, у овом поетичком контексту никако не може бити скрајнут нити сматран аналитички и естетички ирелевантним. Такође, фаличка перцепција као реализација концепта фаличког еротизма не сме бити схваћена као афирмација милитаризма или глорификација рата у контексту традиционалних образаца ратничке културе.

Наиме, иако историја сексуалне разлике традиционално почива на ригидним односима мушке супериорности и маргинализоване женскости, ови односи, у основи, представљају сложену дијалектику односа „центар-маргина”, указујући имплицитно на јасне трагове друштвено-културног конструктивизма, односно на немогућност структурирања објективних критеријума датог хијерархијског модела.<sup>201</sup> Имајући у виду крајње субверзивни карактер еротског који почива у његовој природи интерсубјективног феномена, испитивање еротске перцепције не може се ограничити искључиво на описивање експлицитног нивоа језичке транспозиције који подразумева једносмерну релацију посматрач–објекат, већ се неминовно мора узети у разматрање чињеница интерсубјективности. То значи да се не сме пренебрегнути карактер еротске жеље која је увек жеља жеље другог, и која, на тај начин, у контекст еротске перцепције уноси елемент имплицитне субверзивности.

Узимајући у обзир специфичну природу људске сексуалности чија је физиологија структурно прожета чињеницом саморефлексије која карактерише човека као јединствено биће у еволутивном ланцу одређено антиципативном динамиком свести, еротску перцепцију треба схватити као специфичан процес који никако није могуће редуковати на ниво гениталног нагона. Еротска перцепција није резултат чисто сексуалног нагона да се ужива у другом телу. Људска сексуалност, услед детерминантних психолошких карактеристика људске врсте, условљена је епифено-

---

<sup>201</sup> О историји сексуалне разлике и различитим дискурзивним контекстима структурирања мушкости и женскости погледати детаљније у: Т. Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*; D. Herzog, *Sexuality in Europe in 20<sup>th</sup> century*; L. Irigaray, *The Ethics of Sexual Difference*, M. Kimmel & R. Plante, *Sexualities: Identities, Behaviors and Society*; E. Kuhlman, *Reconstructing Patriarchy*. Такође, за ову проблематику посебно су значајне већ навођене етнолошко-историографске студије које се баве различитим аспектима приватног живота код Срба: М. Поповић, М. Тимотијевић и М. Ристовић, *Историја приватног живота у Срба*; А. Столић и Н. Макуљевић, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*; М. Ристовић, *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*.

меном еротског, односно метасексуалном свешћу која далеко надилази и бескомпромисно условљава физиологију нагона.

Зато појам еротске перцепције треба посматрати као двокомпонентни механизам који обједињује генитални нагон и метасексуалну свест, односно одређује међузависну функционалност сексуалне и еротске жеље као неодвојивих аспеката људске сексуалности. Еротска перцепција је, дакле, структурно одређена двама контингентним модусима (потребе и жеље), услед чињенице да је људска сексуалност, која представља корен еротске перцепције, у основи, већ симболизована и на тај начин бесповратно прожета чињеницом метасексуалне свести, те да је, на тај начин идеја чисто гениталне сексуалности већ осујећена у самој основи.

Услед своје двокомпонентне природе, еротска перцепција имплицитно подразумева интерсубјективност сексуалне пожуде, демаскирајући на тај начин патријархални мит о супериорној мушкости као објективном критеријуму строге хијерархизације како на пољу јавног, тако и приватног живота. Џон Ганон и Вилијем Сајмон доказују социјални конструктивизам у домену сексуалности појмом „сексуалних улога”, односно друштвено прописаним матрицама сексуалног понашања, упућујући на то да сексуална пожуда неминовно представља резултат интеракције различитих слојева човековог искуства. Због тога, сексуални однос никада не може бити деконтекстуализован, односно посматран изван онога што Мерло-Понти назива „еротском ситуацијом”. То значи да сексуална пожуда која смера на друго тело као средство за остваривање гениталног задовољства, никада није изолована од еротског искуства које бескомпромисно поставља питање жеље другог. Жеља да се поседује друго тело и да се сексуално ужива у његовој чулности никада не може одбацити искуство „туђег погледа”, односно не може се ослободити идеје о телу другог као отеловљеној свести, због чега је сексуална пожуда истовремено одређена жељом да се буде предмет пожуде другог. Управо на том инхерентно субверзивном карактеру еротске перцепције инсистира Жорж Батај када еротски сусрет описује као тренутак „у коме се назире наличје једне фасаде чија се беспрекорна спољашност никада не доводи у питање”, тренутак када се,



жудећи за другим као сензуалним телом, неминовно поставља питање сопствене сексуалне привлачности, односно сопствених еротских потенцијала.<sup>202</sup>

Субверзивна функционалност еротске перцепције почива, дакле, на њеној двокомпонентној генези, што значи да је сексуална пожуда, која се најчешће везује за овај појам, дијалектички условљена еротском жељом која сексуалност поставља у контекст интересубјективности. То значи да је експлицитна вербализација сексуалне пожуде у реторици патријархалног дискурса, у којој се жена посматра искључиво као сензуално тело, а њена се сексуалност третира искључиво са аспекта мушког доживљаја, имплицитно условљена динамиком еротске жеље чија је функционалност увек одређена другим као отеловљеном свешћу која жели. На тај начин, фаличка перцепција у патријархалној реторици помоћу које се наглашава примат мушкости у односу на маргинализовану позицију жене, у ствари, имплицитно редефинише експлицитно конструисану релацију. Она, наиме, представља позицију дискурса моћи као позицију „маргине-у-настајању”, а не као објективно утемељену хијерархијску релацију. Неминовна ексцентрираност еротске жеље која представља жељу жеље другог, односно жељу да се буде предмет жеље другог, разобличава сваки покушај хијерархијског дефинисања сексуалне разлике у реторици патријархалног дискурса, имплицитно сугеришући објективну немогућност позиције апсолутне доминације.

Поред већ навођене тезе Џона Столтенберга да сексуална објектификација представља стратешки аспект фондирања илузије супремативне мушкости, савремене теорије, такође, инсистирају на томе да је фалички еротизам, у основи, одбрамбени механизам „аутентичне” мушкости путем којег се она супротставља инхерентној хомофобији у самом језгру своје структуре. Према Мајклу Кимелу, хомофобију, као структурни аспект хетеросексуалне мушкости, не треба разумети као мржњу према хомосексуалцима, већ, напротив, као страх од демаскирања сопствене мушкости као „не-аутентичне”. Иако концепт хегемоне мушкости подразумева позицију моћи, позицију доминације и апсолутне потентности, она је, према Кимелу, структурно одређена страхом од разоткривања, страхом који мотивише потребу сталног доказивања, константног ризиковања зарад самопотврђивања, од-

---

<sup>202</sup> Таква субверзија имагинарне идентификације ега, према Жаку Лакану, последица је примарне фантазије у несвесном која одређује сам извор жеље субјекта несвесног [ $\$a$ ], чинећи сваки покушај потпуног сексуалног односа неостваривим.

носно хроничног инсистирања на уписивању у прописане матрице патријархалне културе. (Kimmel 2005:16–21)

Слично њему, Лоренс Крејмер, насиље фаличког еротизма, односно сексуалну објектификацију која друго тело опсесивно деградира на ниво конзументног објекта, тумачи у контексту чињенице да је „аутентична” мушкост инхерентно оптерећена комплексом „позајмљеног” идентитета, страхом да је заснована на симулацији и суштински одређена произвољношћу изван сваке могућности есенцијалног. Имајући у виду већ навођене тезе о недвосмисленој комплементарности деловања мушкарца у сферама приватног и јавног живота, Крејмер тврди да су агресивност и бескомпромисно поседовалачки карактер мушке сексуалности последице страха од потчињавања, односно инхерентне потребе да се избегне свако поистовећивање са позицијом пасивне женскости. С обзиром на објективну субверзивност еротске жеље, која поред фаличке фантазије укључује и елемент „да се буде предмет жеље другог”, фалички се еротизам кроз агресивно поседовалачки став брани од могућности „кастрације”, односно од трауматичног разоткривања изван прописаних сексуалних улога. (Kramer 1997:77–81)

Еротички дискурс представља веома значајан аспект наративне транспозиције непосредног искуства рата у америчкој и српској „прози протеста”, јер се њиме темељно проблематизује традиционалан став критике да су најзначајнија дела писаца такозване „изгубљене генерације” примарно инспирисана страхотама ратног простора и жељом да се кроз снажан антиратни протест превазиђе трауматично искуство бесмислене и масовне деструкције. Узимајући у обзир тезе савремених теоретичара мушкости и мушке сексуалности,<sup>203</sup> фаличка перцепција у основи еротске оптике, услед свог инхерентно субверзивног карактера, озбиљно проблематизује свако једнострано (антиратно и пацифистичко, или пак милитаристичко) тумачење специфичног односа према рату у српској и америчкој међуратној прози. Еротизам је озбиљно политичко питање, те се као такво не може третирати једноставно као пратећи елемент натуралистичког поступка који је у критичкој пракси, у складу са својом наводно чисто ефемерном природом, најчешће естетички деградиран или аналитички занемариван. Мора се свакако, с друге

---

<sup>203</sup> Савремени теоретичари мушкости и мушке сексуалности у први план истичу проблем сексуалне разлике као дискурзивне конструкције у оквиру које се мушкости додељују прерогативи фаличке доминације која, у основи, није нити може бити објективно утемељена.

стране, другачије поставити питање његове функционалности у испитиваним делима, никако не губећи из вида чињеницу његове субверзивности.

### 3.3. Еротизам срца: структурирање еротског идентитета ратника

Еротизам срца представља један „постојанији вид еротизма тела, који се одваја од његове материјалности и подразумева настављање страсти у домену моралне наклоности” (Батај 2009:19). Постојанији у том смислу, што његова функционалност не укључује директно физиолошко-генитални план, али га, наравно, не може искључити, због чега Батај инсистира на томе да је еротизам тела темељни еротолошки концепт. Пошто је већ наглашено да хегемони модел мушкости инсистира на функционалном повезивању сексуалних и анатомских предиспозиција и карактеристика са концептима мушке части, достојанства и мушкости уопште, еротизам срца представља незаобилазни аспект у тумачењу природе еротског идентитета ратника.

#### 3.3.1. *Етос и ерос мушкости*

Еротски идентитет представља етичко-политичку конструкцију која почива на идеји да постоје „мушкост” и „женскост”, односно скуп анатомско-психолошких карактеристика које дефинишу припадност одређеном полу. То подразумева потребу за идентификацијом са свим оним друштвено прописаним критеријумима у домену социјалног деловања и анатомско-визуелних карактеристика према којима се појединац сматра делом одређене групе и од те групе добија признање за свој статус. Усвајање еротског идентитета подразумева, дакле, усвајање и реализовање научених модела понашања, као и остваривање одређених анатомских карактеристика, односно тежњу ка бескомпромисном остваривању у контексту прописаних родних матрица које представљају критеријум родне диференцијације. У случају хегемоничног модела мушкости у оквиру којег долази до функционалног повезивања (можда би се чак могло рећи и *поистовећивања*) *етоса* и *ероса*, еротски идентитет постаје централни проблемски аспект који лежи у темељу свеукупног деловања, међуљудских односа, доживљавања и разумевања света који окружује појединца. Како мушкост представља дискурзивну конструкцију, а не есенцију, односно објективну датост људских бића рођених са одређеним анатомским карактеристи-

кама, *етос* мушкости подразумева константно деловање у правцу доказивања сопствене утемељености у дати модел, односно трајно настојање да се кроз низ карактеристичних активности, кроз реализацију одређених пожељних поступака, докаже индивидуална родна аутентичност. Како хегемони модел, као апсолутно доминантна културна конструкција у домену сексуалне разлике од 18. века, забрањује сваку алтернативу, односно укида могућност алтернативних мушкости изван контекста прописаних родних матрица, мушкост развија инхерентни конфликтни потенцијал који ће је бесповратно функционално повезати са контекстом ратничке културе.<sup>204</sup>

У тексту “Violence and the Masculine Mistique”, Луси Комисар анализира структуру еротског идентитета мушкости у домену америчке патријархалне културе, испитујући различите форме „инсталирања” конвенционалних матрица понашања у детињству. Она наглашава да дечаци од најранијег детињства бивају изложени ригидним захтевима остваривања у домену модела хегемоне мушкости, односно да се у њиховом васпитању инсистира на развијању агресивне и ратоборне личности, као једине аутентичне форме родног идентитета.

“Little boys learn the connection between violence and manhood very early in life. Fathers indulge in mock prize fights and wrestling matches with eight year olds. Boys play cowboys and Indians with guns and bows and arrows proffered by their elders. They are gangsters or soldiers interchangeably—the lack of difference between the two is more evident to them than to their parents. They are encouraged to ‘fight back,’ and bloodied noses and black eyes become trophies of their pint-sized virility.” (Komisar 1976:80)

Дефинишући елементе нормативне структуре савремене америчке мушкости, Роберт Бренон издваја четири специфичне фразе као креативну сублимацију кључних критеријума родне диференцијације који доминантно одређују културни дискурс:

1. „*Не буди секаперса!*” – Мушкарац никада не сме да уради било шта што се може протумачити као *феминизирано*. Мушкост подразумева бескомпромисно одрицање женскости.

---

<sup>204</sup> У књизи *Reel Men at War*, Ралф Доналд препознаје овај модел као доминантан у америчкој патријархалној култури: “So an American boy can prove his readiness for manhood in two ways: If there’s a war handy, he can become a soldier and fight bravely for his team. In the absence of a war, he can become an athlete and fight bravely for his team.” (Donald 2011:16)

2. „*Буди Неко!*” – Богатство, успех, статус и моћ, представљају суштинске критеријуме за доказивање мушкости. Као што се каже: „Онај који има највише играчака, побеђује.”
3. „*Буди тврдо орах!*” – Праве мушкарце карактерише хладнокрвност и стабилност у кризним ситуацијама. Бити прави мушкарац значи никада не показивати своје емоције. Дечаци никада не плачу.
4. „*Покажи им!*” – Праву мушкост карактеришу неустрашивост, агресивност и спремност да се ризикује зарад постизања циља. [„*Нема повлачења, нема предаје!*”]<sup>205</sup>

Оно што се намеће као недвосмислени закључак јесте чињеница да је мушкост као културни конструкт инхерентно одређена опсесивним негирањем женскости, пре него афирмацијом одређених карактеристика које потврђују њену аутентичност. То значи да концепт еротског идентитета „праве мушкости” почива искључиво на томе да се по сваку цену избегне идентификација са супротним полом – бити „прави мушкарац” значи владати се противно свему што се може повезати са женственошћу. Тако, према савременим теоријама мушкости, у језгру еротског идентитета мушкарца лежи страх од разоткривања индивидуалне родне не-аутентичности, што може резултирати срамном екскомуникацијом из света мушкарца. У студији *The Gender of Desire*, Мајкл Кимел наглашава да је управо хомофобија, као страх од разоткривања, темељни концепт у структури хегемоне патријархалне мушкости, што је, у основи, и чини изузетно рањивом и крхком. (Kimmel 2005:31–33) Управо зато, хегемони модел мушкости не оставља могућност алтернативе. Агресивност и ратоборност постају њене суштинске одлике, јер за мушкарца доказивање родне аутентичности у таквом моделу који и законски прописује родну

---

<sup>205</sup> Наведени српски превод дело је аутора ове дисертације, пошто Бренонов текст није званично преведен на српски језик. У овом случају, превод је веома значајан, јер недвосмислено указује на сличности између два културна контекста.

1. “No Sissy Stuff!” One may never do anything that even remotely suggests femininity. Masculinity is the relentless repudiation of the feminine.
2. “Be a Big Wheel.” Masculinity is measured by power, success, wealth, and status. As the current saying goes, “He who has the most toys when he dies wins.”
3. “Be a Sturdy Oak.” Masculinity depends on remaining calm and reliable in a crisis, holding emotions in check. In fact, proving you’re a man depends on never showing your emotions at all. Boys don’t cry.
4. “Give ‘Em Hell.” Exude an aura of manly daring and aggression. Go for it. Take risks. (Brannon 1976:12)

неравноправност одређујући је као објективну друштвену датост, недвосмислено постаје питање опстанка.<sup>206</sup>

Према Франку ла Ћели, чувеном италијанском културном антропологу и теоретичару *мачизма*, чисто дискурзивна генеза мушкости бескомпромисно управља њен *етос* ка домену јавног демонстрирања физичке и друштвене моћи и сексуалне потентности, безусловне пренаглашености, скандалозног и спектакуларног деловања, неутаживе потребе да се стално наглашава и доказује аутентична припадност групи „мушкараца”. Права мушкост мора да буде видљива како би се одагнала свака сумња у њено реално постојање, због чега су јој прекопотребни спектакли, сценографија и костими.<sup>207</sup> Хегемони модел о којем говори Ла Ћела укида сваку могућност „нултог степена” мушкости, уводећи ригидни дуализам као основни критеријум полне егзистенције. То значи да права мушкост увек мора да делује према прописаним матрицама, односно да задовољава прописане стандарде хегемоничног модела показујући жељу за доминацијом, ратоборност и бескомпромисну смелост - „или си прави мушкарац или си жена”.

Функционално повезивање *етоса* и *ероса* у контексту хегемоничног модела мушкости, подразумева да је социјална реализација друштвено-прописаних улога темељни аспект сексуалности, због чега, с обзиром на то да је мушкост безусловно одређена деловањем у јавном простору, сексуалност постаје нераскидиви део друштвеног имиџа мушкараца, односно незаобилазни аспект његове социјализа-

---

<sup>206</sup> Према Андреи Дворкин, хомофобија као страх од разоткривања није само питање части и достојанства мушкараца, већ имплицира страх од физичке угрожености, односно страх да се постане жртва доминатнијег и јачег мушкараца, и његове похотне и разуздане сексуалности. Сличну тезу заступа и Вофланг Шмале, наводећи да су у преовладавајућем медицинском дискурсу ренесансе млади, још не сасвим сексуално зрели мушкарци (дечаци) сматрани женственим, не само по физичкој конституцији већ и по темпераменту. То значи да уласком у свет мушкараца индивидуа не само да стиче законска права и привилегије у патријархалном друштву, већ престаје да буде предмет мушке пожуде. (Dworkin 1976:103; Шмале 2011:80)

<sup>207</sup> “Males in order to show that they are real men, must produce rowdy noise and make scenes—the roar of a Harley Davidson, popping wheelies on a Vespa, a certain tone of voice. Otherwise, their ‘sex’ remains invisible. As a Mexican proverb points out, either you are a macho, or you simply are nothing: *El macho vive mientras el corbarde quiere*. This is to say there is no zero degree of masculinity: it is always excessive, hypertrophic, emphatic. Machismo, then, is the only way men can be seen.” (La Cela 2000:39)

ције.<sup>208</sup> У прилог томе говори и већ навођена студија Ралфа Доналда *Reel Men at War*, у којој се као суштински модел приказивања мушкости у америчкој ратној кинематографији дефинише „стереотип вука” (“wolf stereotype”), који подразумева мит о апсолутно потентном и похотљивом мушкарцу чији је еротски потенцијал утемељен у његовој ратничкој природи која подразумева дату матрицу сексуалног понашања. Снажан и агресиван хетеросексуални нагон постаје тако централни концепт идеалне ратничке мушкости, односно „неизоставни део реторике војничких барака или мушких спортских свлационица” која наглашава да је „прави мушкарац магнет за жене”. (Donald 2011:72) У складу с тим, сексуално неискуство постаје крајње негативна одлика мушкости у хомосоцијалном простору, у којем се сексуална иницијација сматра суштинским ритуалом увођења „жутокљунца” у свет правих мушкараца. Отуда огромна популарност и перверзна привлачност ратне митологије реинтерпретиране кроз различите културне медије, с обзиром на то да рат представља један од врхунских друштвених изазова путем којег мушкарац може себи и другима доказати свој аутентични родни идентитет. Како се, дакле, рат схвата као изазов којем одговарају само „прави мушкарци”, страх од неодговарања на дати изазов није само страх од друштвене, већ и родне екскомуникације.

Еротизам срца, на тај начин, деконструише сваки покушај метафизичког утемељења сексуалне разлике на којем инсистира митолошко-идеолошки дискурс патријархалне културе. Он доказује да је „херој” као еротски субјект, у основи, само дис-

---

<sup>208</sup> У већ навођеној студији *Sex and the Eighteenth-Century Man: Massachusetts and the History of Sexuality in America*, Томас Фостер инсистира на чињеници да иако под строгим контролом и често експлицитно екскомуницирана из домена јавног живота, сексуалност мушкарца представља суштински аспект у структурирању његовог друштвеног идентитета у патријархалној култури. Сексуална импотентност или било који облик сексуалне неспособности, бескомпромисно угрожава статус мушкарца у друштву, указујући на свест о томе да немогућност да се адекватно одговори на изазове у домену сексуалних односа сугерише свеопшту неспособност, слабост и немогућност да се одговори захтевима друштвене улоге мушкарца у потпуности. Слично Фостеру, амерички антрополог Дејвид Гилморе тврди да, иако мушкост никако не можемо сматрати природном датомшћу или трансисторијском категоријом, јавно демонстрирање или сугерисање сексуалне потентности представља неизоставни аспект структурирања друштвене моћи и статуса мушкарца у различитим епохама и културама. Такође, већ разматране културно-историјске студије о приватном животу Срба, које указују на мушки промискуитет као широко прихваћен и несумњиво друштвено одобрени модел понашања, потврђују да идентична свест одређује домен родне диференцијације и у српском културном контексту. (Foster 2006:24–30; Gilmore 1990:220–231)

континуирано биће, биће одређено лакановским комплексом екстимности, односно безусловно ексцентрираног еротског идентитета у другом. Еротизам срца сугерише субверзивну идеју да је „херој”, говорећи језиком Лаканове теорије, чист означитељ, празно место дисконтинуитета одређено, између осталог, симболизмом епског дискурса, што сваки покушај реалног утемељења и објективне реализације чини, у основи, немогућим. Доводећи у питање идеју херојске есенцијалности ратника, еротизам срца деконструира идеализам епске традиције, указујући на то да његова реторика није ништа друго до фантазија, рефлекс инхерентно онемогућене и осујећене патријархалне мушкости. Треба напоменути да такву мушкост Жилет и Мур одређују као безусловно незрелу и дечачку.<sup>209</sup>

Интересантно становиште у том смислу заступају Наполеон Ченон и Рене Јегерс, који читав ратнички етос епске културе сматрају прорачунатим спектаклом и маскарадом инхерентне несигурности. Ови аутори указују на то да драматични изрази гнева и деструктивности најчешће немају ништа са неконтролисаним нагонима, односно не представљају израз аутентично сирове и варварске природе ратника, већ су део пажљиво промишљеног и структурираног имиџа.<sup>210</sup> У чувеној полемолошкој студији *The Origin of War: The Evolution of a Male-Coalitional Reproductive Strategy*, Јохан ван дер Денен утврђује нераскидиву везу између мушкости и рата, односно ратног насиља и сексуалности, тврдећи да, у складу с тим, никако не треба одбацити чињеницу да сексуална импотентност или фрустрираност често пројектују своје симболичко остварење у деструктивном простору рата односно у домену ратничке културе.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> “Patriarchy is the expression of the *immature* masculine. It is the expression of Boy psychology, and in part, the shadow - or crazy - side of masculinity. It expresses the stunted masculine, fixated at immature levels.” (Moore & Gillette 1997:10)

<sup>210</sup> “According to Chagnon (1968) & Jagers (1982), the warrior’s ferocity is, to a large extent, fake; his ‘aggressive’ posture makebelieve and bluff; his showing-off, intimidating and theatrical gestures a cloak, his vain-glorious callisthenics and histrionics an excellent ‘show of ferocity’: It is better to have a reputation of bravery and valiance, for whatever reason, than actually to be a brave and valiant warrior. Such dramatic expression of ‘aggression’ has, as Jagers aptly observed, nothing to do with uncontrollable drives or spontaneously erupting impulses, but, on the contrary, everything with self-control and self-restraint”. (Van der Dennen 1990:336)

<sup>211</sup> “Given the link between masculinity and warfare there could also be an easy link between violence and sexuality. A man taunted as weak in a sexual sense could seek vindication in martial prowess (*Leaders as well as followers may be anxious to fight or to institute bold policies tending to war as a compensation for*



Дакле, може се закључити да еротизам срца разоткрива специфичне механизме који условљавају деловање ратника као мушкарца, а не хероја романтично-епске традиције, те на тај начин постаје незаменљиви аспект субверзивне натуралистичко-експресионистичке стилистике која, према Богуславу Зјелинском, суштински одређује наративни дискурс међуратне прозе о Првом светском рату. Представљајући ратника као мушкарца инхерентно оптерећеног комплексом „позајмљеног идентитета”, односно страхом од разоткривања и етиком бескомпромисног доказивања мушкости, доказујући, на тај начин, његово деловање у светлу интимно-егоистичних, а не национално-херојских тежњи, „проза протеста” критички нијансира традицијски повлашћени комплекс *мушког писма* о рату. На тај начин се у оквиру овог дискурса отворено инсистира на проблематизовању традиционалне романтичарско-епске парадигме у интерпретирању ратног искуства.<sup>212</sup>

#### 3.3.1.1. Самоодређивање (ратник за себе)

Наративну реализацију ове релације којом се описује однос ратничке мушкости према себи самој треба у најопштијем смислу разумети као форму етопоичког говора, који има за циљ изграђивање карактера. Према Коену де Темерману, етопоички говор представља незаобилазни аспект еротичке реторике, с обзиром на то да кроз структурирање индивидуалног карактера утиче на разумевање еротских релација и индивидуалног деловања у циљу њихове реализације. (De Temmerman 2005:64) Имајући у виду утицај авангардне поетике на структурирање прозног дискурса „прозе протеста”, анализа наративних секвенци у домену *самоодређивања* представља значајан елемент у доказивању њених субверзивних тенденција. С обзиром на то да је разобличавање херојске реторике, односно неприкосновености романтичарско-епске традиције у наративизацији ратног искуства доминантан поетички императив „прозе протеста”, ставови, поступци, размишљања и веровања јунака, незаобилазни су аспект у поступку разграђивања традиционалних епских

---

*sexual impotence or as an escape from distressing matrimonial conditions.* [Lasswell 1930].” (Van der Dennen 1990:426)

<sup>212</sup> Ипак, важно је нагласити да *критичко нијансирање* у датом поетичком контексту америчке и српске међуратне прозе никако не подразумева радикалан искорак изван хоризонта традицијски повлашћеног вида интерпретације ратног искуства, који подразумева афирмацију тзв. *мушког начела*, а што ће недвосмислено бити показано у разматрањима која следе.

модела. Разоткривајући под утицајем датог поетичког концепта темељне конфликте и механизме који свеукупно деловање јунака одређују на темељу интимно-егоистичних тежњи, интенције овог прозног дискурса никако се не могу сместити изван домена субверзивности.

Структурирање лика Клода Вилера, главног јунака романа *One of Ours*, Виле Катер, представља типичан пример оваквог поступка. Ауторка јасно истиче да Клодов одлазак у рат није инспирисан херојском етиком жртвовања за „највише цивилизацијске и националне вредности”, већ искључиво жељом да се побегне од учмалог и испразног породичног живота у којем његова егзистенција бива потпуно обесмишљена, а његова мушкост угрожена ликом енергичне и доминантне супруге. Представљајући свог јунака као, на први поглед, идеалног патријархалног мушкарца, који у свему подсећа на свог оца, одлучног, снажног и енергичног пионира, Нета Вилера, Катерова низом наративних секвенци у којима пратимо исповест главног јунака, разара мит о херојској патријархалној мушкостима као објективно утемељеној есенцијалности. С друге стране, дати поступак се додатно утемељује имплицитним сугерисањем да је Клодов доживљај сопствене егзистенције као обесмишљене и узалудне, у ствари последица поремећених односа у домену прописаних родних улога. Пркосна и енергична Инид Ројс (Enid Royce) не жели да на себе преузме идентитет конвенционалне жене у кодексу патријархалне родне хијерархије.<sup>213</sup>

*His life was choking him, and he hadn't the courage to break with it. Let her go! Let her go when she would!... What a hideous world to be born into! Or was it hideous only for him? Everything he touched went wrong under his hand—always had. Sometimes now, when he went out into the fields on a bright summer morning, it seemed to him that Nature not only smiled, but broadly laughed at him. He suffered in his pride, but even more in his ideals, in his vague sense of what was beautiful. Enid could make his life hideous to him without ever knowing it. At such times he hated himself for accepting at all her grudging hospitality. He was wronging something in himself. (Cather [OofO]:2162)*

---

<sup>213</sup> Да Клодово мушко достојанство трпи, потврђује и коментар његовог пријатеља Ленарда Досона (Leonard Dawson), који се такође осећа угрожено поред Клодове супруге, и који сматра да муж који није у стању да контролише своју жену, није прави мушкарац: “Having a wife with a car of her own is next thing to having no wife at all. How they do like to roll around! I've been mighty blamed careful to see that Susie never learned to drive a car.” (Cather [OofO]:2070)

Иако је Вила Катер осуђивана због изразито сентименталистичког приступа у интерпретацији ратног простора као простора херојско-витешке иницијације и аутентичног система вредности епске традиције, први део романа озбиљно проблематизује дату интенцију. Наиме, имајући у виду имплицитне маркере карневализације, као и субверзивну природу еротизма коју Клод Вилер интимно проживљава кроз понижење када његова жена, чини му се, намерно изговара његово име као \kläd<sup>214</sup> уместо \klo:d\ [*Claude*], отвара се могућност другачијег тумачења одређених наративних секвенци које, на први поглед, сугеришу крајње афирмативан ауторски став према елементима романтичарско-епске традиције. Једна од веома упечатљивих, свакако је Клодов доживљај вести о бици на Марни, када он схвата да не постоји место на коме би у том тренутку радије био, иако непосредно пред почетак рата изјављује да би у случају мобилизације свакако побегао или дозволио да буде стрељан због непослушности. Ипак, тренутак патетичне медитације, разара се једном прилично баналном примедбом, која може сугерисати иронијску дистанцу аутора: “The fact that the river had a pronounceable name, with a hard Western ‘r’ standing like a keystone in the middle of it, somehow gave one’s imagination a firmer hold on the situation.” (Cather [OofO]:1792) Такође, чувена сцена на степеницама суда у Денверу на којима Клод, посматрајући ватрени залазак сунца инспирисан монументалном статуом Кита Карсона који показује на Запад, машта о својим херојским подвизима жалећи што исти Запад више не постоји, завршава се ироничном примедбом да би иза таквог заласка његова мајка, старомодна и религиозно затуцана жена, свакако видела божију ствар, односно свеце и мученике. У том тренутку, Клода Вилера опседа само једна, апсолутно инфантилна мисао, да се по сваку цену пронађе простор у који би се могло побећи, простор који ће пружити потпору његовим фантазијама о утемељењу и коначном самоостваривању. С обзиром на то да је у приповедном поступку Виле Катер понекад тешко јасно разграничити независни ауторски коментар од доживљеног говора, можемо претпоставити имплицитну ауторску критику рата као хира хегемоне мушкости, који изван фантазије о обнављању и реструктурирању

---

<sup>214</sup> Clod \kläd\ - глупан, неспособњаковић; име главног јунака: од латинског придева *claudus* (енг. *lame*) - шепав, бангав, хром.

угрожене мушке фикције, нема објективне метафизичке квалитете.<sup>215</sup> Такође, читајући у том кључу, може се претпоставити имплицитна иронија на рачун интелектуалне левице, која у послератном периоду агресивно инсистира на обнављању идеологије хегемоног модела мушкости. Наиме, лајтнант Герхард као интелектуалац и врхунски уметник своју мушкост ставља испред свих осталих квалитета личности, сматрајући „да није довољно добар виолиниста да би смео да буде мање мушкарац” (Cather [OofO]:4167).

Сличан пример проналазимо у роману *Three Soldiers*, Цона Дос Пасоса, у којем главни јунаци показују све карактеристике идеологије датог модела. Поред Дена Фузелија који одлази у рат са дечачком жељом да се докаже и добије одликовања која ће његову вереницу Мејб учинити поносном, посебно је значајан лик Цона Ендрјуза, који у рат одлази мучен наразрешивим осећањем бесмисла своје профане егзистенције. Иако интелектуалац који осећа ругалачки презир према простачким мачо фантазијама својих другова, посебно Фузелија и Крисфилда, Ендрјузове маштарије из младости у којима замишља себе као чувеног генерала, Цезара, великог славног ратника, јасно указују на идентичну структуру еротског идентитета његове мушкости.<sup>216</sup> Његова бунтовна природа, показаће у неколико наврата Дос Пасос, бескомпромисно је одређена самољубљем и фикцијом његове доминантности у односу на друге, што јасно указује на то да је његово деловање примарно инспирисано устројавањем и одбраном сопственог еротског идентитета, а не неким апстрактним идејама или врхунским вредностима националног етоса. Његова

---

<sup>215</sup> Исто тако, можемо претпоставити елемент самоиронијског разоткривања у којем се наговештава да је Клод, можда, дубоко у себи свестан свих заблуда и илузија херојичко-епске реторике.

<sup>216</sup> *When he had been a child he had lived in a dilapidated mansion that stood among old oaks and chestnuts, beside a road where buggies and ox carts passed rarely to disturb the sandy ruts that lay in the mottled shade. He had had so many dreams; lying under the crepe-myrtle bush at the end of the overgrown garden he had passed the long Virginia afternoons, thinking, while the dryflies whizzed sleepily in the sunlight, of the world he would live in when he grew up. He had planned so many lives for himself: a general, like Caesar, he was to conquer the world and die murdered in a great marble hall; a wandering minstrel, he would go through all countries singing and have intricate endless adventures; a great musician, he would sit at the piano playing, like Chopin in the engraving, while beautiful women wept and men with long, curly hair hid their faces in their hands. [...] He thought of his friends, of Fuselli and Chrisfield and that funny little man Eisenstein. They seemed at home in this army life. They did not seem appalled by the loss of their liberty. But they had never lived in the glittering other world. Yet he could not feel the scorn of them he wanted to feel.* (Dos Passos[TS]:285–295)

мушкост се, у основи, нимало не разликује од мушкости његових наивних и необразованих сабораца. Она је, исто тако, несигурна, немирна, жељна доказивања и огрезла у стереотиповима хегемонског модела, управљајући његово бунтовно деловање инхерентном илузијом разрешења кроз радикалну побуну и агресивно само-доказивање.

*An idea came to him. He ran down the steps of a metro station. Aubrey would know someone at the Crillon who could help him. But when the train reached the Concorde station, he could not summon the will power to get out. He felt a harsh repugnance to any effort. What was the use of humiliating himself and begging favors of people? It was hopeless anyway. In a fierce burst of pride a voice inside of him was shouting that he, John Andrews, should have no shame, that he should force people to do things for him, that he, who lived more acutely than the rest, suffering more pain and more joy, who had the power to express his pain and his joy so that it would impose itself on others, should force his will on those around him. [“More of the psychology of slavery,” said Andrews to himself, suddenly smashing the soap-bubble of his egoism.] (Dos Passos [TS]:4052–4062)*

Таква мушкост, а према Ендрјuzu то је једини облик мушкости, мора да делује у складу са сопственим етосом, независно од прописаних, наређених или друштвено прихваћених конвенција, без обзира на то да ли такво деловање, у основи, представља угрожавање њеног егзистенцијалног интегритета. Када разматра природу своје одлуке да се добровољно пријави у војску, Џон Ендрјуз закључује да је таква одлука, у његовом случају, израз врхунске слободе мушкарца да поступа у складу са својим потребама и жељама. Он не прихвата било какву позицију подређености, односно одбија да пасивно прима наређења од *другог* ко себе сматра ауторитетом.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> *No. He had no trade, he had not been driven into the army by the force of public opinion, he had not been carried away by any wave of blind confidence in the phrases of bought propagandists. He had not had the strength to live. The thought came to him of all those who, down the long tragedy of history, had given themselves smilingly for the integrity of their thoughts. He had not had the courage to move a muscle for his freedom, but he had been fairly cheerful about risking his life as a soldier, in a cause he believed useless. What right had a man to exist who was too cowardly to stand up for what he thought and felt, for his whole makeup, for everything that made him an individual apart from his fellows, and not a slave to*

Управо такав контекст условљава радикалну промену перспективе у погледу на традиционалне моделе. Један од најбољих примера, свакако је мотив дезертерства, који у овом контексту добија крајње позитивно одређење врхунског израза аутентичне мушкости и њене смелости и слободе да делује у складу са сопственом етиком, без обзира на последице. Дезертерство овде није кукавички чин, већ акт побуне којим се исправља неправда нанета ратнику, односно изражава се критика према систему који услед своје коруптивности и малоумности угрожава мушкост. Иако ће се идеја дезертерства код Џона Ендрјуза јавити још у болници, као веома привлачан бунтовнички чин, он га неће спровести у дело све док не буде ухапшен у француској провинцији због непоседовања војних докумената. Како је послат у радни логор без адекватног испитивања или провере идентитета чиме су, по његовом мишљењу, нарушена његова права као војника и ратника, Ендрјуз одлучује да дезертира. Ипак, оно што у случају Џона Ендрјуза представља најзначајнију околност, јесте чињеница да је ухапшен пред вољеном женом и пред њом осумњичен за дезертерство и кршење војних правила, што је, с обзиром на нетачност оптужби, коначан и неопростив ударац његовом мушком поносу. У прилогу томе говори и чињеница да ће након бекства најпре отићи њој, а пошто га она одбаци, дозволиће да буде ухапшен, признавши војном полицајцу да је дезертер.<sup>218</sup> Предаја, односно повратак у хомосоцијални простор војног затвора, није, дакле, последица идеолошке трансформације, већ женске „издаје”. Она, с обзиром на инхерентну фикцију хегемонског модела о безусловном и апсолутном еротском потенцијалу аутентичне мушкости, представља једини истински акт њеног

---

*stand cap in hand waiting for someone of stronger will to tell him to act?* (Dos Passos[TS]:2367–2377)

<sup>218</sup> *Thoughts swarmed teasingly through his head, like wasps about a rotting fruit. So at last he had seen Genevieve, and had held her in his arms and kissed her. And that was all. His plans for the future had never gone beyond that point. He hardly knew what he had expected, but in all the sunny days of walking, in all the furtive days in Paris, he had thought of nothing else. He would see Genevieve and tell her all about himself; he would unroll his life like a scroll before her eyes. Together they would piece together the future. A sudden terror took possession of him. She had failed him. Floods of denial seethed through his mind. It was that he had expected so much; he had expected her to understand him without explanation, instinctively. He had told her nothing. He had not even told her he was a deserter. What was it that had kept him from telling her?* (Dos Passos [TS]:4887)

угрожавања, односно недвосмислено указује на несигурност и разорни дисконтинуитет као иницијални мотив деловања у самом језгру мушкости.<sup>219</sup>

Мотив *праведног* дезертерства обрађује и Ернест Хемингвеј у чувеном роману *A Farewell to Arms*. У тренутку потпуног расула на фронту, Фредерик Хенри одлучује да дезертира и заједно са вољеном женом побегне у Швајцарску, простор изван ратног махнитања. И у овом случају, мушкост дезертера никако није угрожена, јер је његов чин мотивисан крајње рационалним разлозима; остајање на фронту на којем је дошло до политичке побуне и потпуног распада командног ланца, било би равно бесмисленом самоубиству. Стављајући свог главног јунака у улогу дезертера [а имајући у виду недвосмислени аутобиографски подтекст романа], аутор инсистира на томе да његов чин никако није чин кукавице или конформисте. Као и у случају Цона Ендрјуза, дезертирање Фредерика Хенрија представља типични акт бунтовне мушкости која делује према себи својственим етичким обрасцима независно од традиционалне херојске митологије и њеног симболизма.

Потврђен као љубавник, Фредерик Хенри склапа „сепаратни мир са ратом”, чиме се доказује нераскидива веза ратног насиља и угрожене мушке фикције. Хомосоцијални простор рата, који служи као простор изграђивања и потврђивања аутентичне мушкости, може бити напуштен само уколико се као његова алтернатива поставља простор хетеросексуалне жеље. Фредерика Хенрија не вређају подругљиви погледи пилота у возу, управо зато што његов примарни циљ подразумева проналажење Кетрин Беркли, која својом безрезервном оданошћу и истинском љубављу чини Фредерикову мушкост привидно утемељеном и стабилном.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Дати механизми, према Дос Пасосу, одређују деловање мушкарца без обзира на његов интелектуални профил, у прилог чему говоре поступци његова друга два јунака, сабораца Цона Ендрјуза, Фузелија и Крисфилда. Крисфилд ће, у тренутку када је његова мушкост понижена женским одбијањем, потражити компензацију у форми радикалног и бруталног насиља над другим војницима, док ће Фузели, љут и повређен Ивониним поступком, утеху потражити у ревносном и студиозном проучавању војног приручника ратних вештина, жудећи за унапређењем.

<sup>220</sup> Фредерик Хенри се ни на који начин не разликује од других мушких ликова у ратној прози о Првом светском рату, који су одређени идеологијом хегемонског модела мушкости. Наиме, на више места у роману, јасно се ставља до знања да је и његова мушкост у основи крхка и несигурна, и да јој треба стално доказивање. Неки од најупечатљивијих примера, свакако су, с једне стране, осећање нелагодности у цивилном оделу у којем се Фредерик Хенри осећа као циркузант, односно поражавајуће осећање ниже вредности [„као криминалац”] због чињенице да је дезертирао, а с

*There were some aviators in the compartment who did not think much of me. They avoided looking at me and were very scornful of a civilian my age. I did not feel insulted. In the old days I would have insulted them and picked a fight. They got off at Gallarate and I was glad to be alone. I had the paper but I did not read it because I did not want to read about the war. I was going to forget the war. I had made a separate peace.*  
(Hemingway [FtA]:3333)

Инсистирање на первертирању вредности традиционалног херојског етоса које подразумева доминацију *ероса* над *тимосом*, односно разобличава фикцију објективне доминације тимотичког аспекта мушкости (викторијански концепт “manliness”), представља, дакле, суштински елемент поетичке трансформације у домену авангардног поступка разграђивања идеологије романтичарско-епске реторике. *Оправдано* дезертерство у циљу задовољавања еротских страсти постаје тако веома чест у дискурсу „прозе протеста”. Чињеница да два скоро идентична примера проналазимо у романима Томаса Бојда и Драгише Васића, *Through the Wheat* и *Црвене магле*, јасно указује на то да се ради о универзалној трансформацији аксиологије традиционалних модела.<sup>221</sup>

У оба романа иницијални мотив за саморањавање Карла Харимана (Karl Harriman) и Ђорђа Христића, који води у дезертерство, представља писмо вољене жене. У случају Харимана, дезертерство у форми саморањавања представља одговор на изазов мушкости. Наиме, његова девојка Хелен најављује могућност удаје за другог, јер је он већ јако дуго одсутан и не зна се да ли ће се вратити жив. Иако она наглашава да је за њу Карл Хариман највећи херој, прави и једини мушкарац за кога би се удала, нажалост, неће још дуго моћи да одолева притисцима средине, посебно своје мајке, да се уда за Џона Рејдера, локалног богаташа и ратног лиферанта. Препустити вољену жену „позадинском забушанту” или „ратном

---

друге, његов груби став према болничаркама које га третирају као болесника, што њему јако смета и вређа његов понос, јер он није БОЛЕСНИК, он је РАЊЕНИК.

<sup>221</sup> На самом почетку своје студије *Psychopathia Sexualis* (1886), Ричард фон Крафт-Ебинг изражава културну свест цивилизације с краја 19. века о сексуалности као анималном и деградирајућем елементу људске природе, чија сирова енергија мора бити сублимирана, односно оплемењена кроз деловање у правцу остваривања врхунских национално-моралних идеала: “Man puts himself at once on a level with the beast if he seeks to gratify lust alone, but he elevates his superior position when by curbing the animal desire he combines with the sexual functions ideas of morality, of the sublime, and the beautiful.” (Krafft-Ebing 1886:1)



профитеру”, представља врхунски изазов ратничкој мушкости, односно њеној части и достојанству, због чега се на њега мора одговорити без размишљања. На тај начин, Бојд сугерише да сваки национални идеал или симбол епске прошлости постаје бесмислен у поређењу са одбраном и утемељењем еротског идентитета, односно указује на то да услед своје фикционалности суштински елементи романтичарско-епске реторике никако не могу издржати тест реалности у судару са објективном субверзивношћу еротизма као темељног феномена хумане егзистенције.

Јеленино писмо Ђорђу Христићу још експлицитније доказује да је сексуалност нераскидиви део свеукупног мушког деловања, и да као таква бескомпромисно управља мислима и поступцима ратника, независно од друштвено-прописаних модела или херојског етоса у домену националне идеологије. Сензуална природа женског ероса која се у писму манифестује кроз снажну и похотну страст, бесповратно распаљује Христићеву машту утврђујући га у убеђењу да је потпуно неправедно одвојен од такве жене која га одано чека и очајнички жели. Ипак, Васићева Јелена није жена која воли мушкарца као човека, већ у њему тражи хероја, снажног и неустрашивог ратника који ће укротити њену демонску страст. У тренутку када посумња да њен муж одуговлачи са одласком на фронт како би што дуже остао код куће, на сигурном, она губи интересовање за њега и њена огромна страст према њему претвара се у презир и гађење. Као и главни јунаци Дос Пасосовог романа *Three Soldiers*, Христић нема другог избора него да се врати у хомосоцијални простор рата. Наиме, када његов ореол ратног хероја бива угрожен и када његова мушкост бива повређена, у тренутку када схвати да његову жену привлаче други официри, он најпре у нападу дивљег беса жели да убије. Ипак, не учинивши то, убрзо одлази на фронт где херојски гине за отаџбину показавши огромно пожртвовање и храброст.

*Наједанпут, тамо на улици, зачуо се неки жагор и нешто као сабља некако значајно звекнуло о камен. У истом тренутку жена одбаца вез и, потпуно уверена у ону његову дубоку и тешку удубљеност, устаде па се за трен ока створи крај прозора. Из оне велике куће, преко пута, један за другим и у оном расположењу које обузима људе кад затворени преко целог дана, ступе на зрак, официри су шумно напуштали своје службе. Али једновремено, муњевито, као пантер, из оног страшног става животиње, Христић инстинктивно јурну и сам оном прозору. И са ужасом, тог истог тренутка, ухвати он један заводнички осмејак упућен његовој жени.*

— *Јелена, и ти поред мене... и ти поред мене то чиниш... ја ту... једнога... једнога забушанта, сама си казала... Блед, укочен, зинулих уста, са осећајем неке вртоглавице и потмулом грмљавином у ушима, Христић наједанпут испусти револвер из оне укочене руке. Онда се нешто као хладна мржња заталаса на његовом модром лицу, али одмах затим трепавице задрхташе па се овлажише и он, погурен, накомтрешен и страшан изађе полако напоље...*

*Те исте ноћи, по најцрњој помрчини, пошто покида и побаца оне завоје с ноге и спакова ствари, Христић, без збогом, отпутова на фронт. (Васић [ЦМ]:47–48)*

Поред бекства у хомосоцијални простор рата услед повређене мушкости, у Васићевом роману проналазимо карактеристичан пример који доказује да је немогућност одговарања захтевима друштвено прописаних матрица родног идентитета директно пропорционално динамици сексуалне жеље. Наиме, када Ђорђе Христић као рањеник и наводни херој долази са фронта, он, оптерећен чињеницом срамног чина саморањавања, не осећа пожуду према жени, иако се она „сваки час кокетно и некако значајно смешила на нега чим се уверила да је нико не посматра”. Насупрот снажној сексуалној пожуди коју осећа на фронту, када његово остваривање у контексту аутентичне мушкости никако не може бити доведено у питање, у тренутку када се сусреће са својим родитељима и женом (који се са пијететом односе према његовој херојској части и ратничком достојанству) он показује гађење према себи као мушкарцу и ратнику, не осећајући ни у једном тренутку жељу за телом жене. Тиме се јасно доказује међусобна условљеност јавне и интимне сфере деловања у домену хегемонског модела мушкости.

*И ту ноћ је Христић мучно провео и некако је све другаче било те ноћи него што је он очекивао. И она угодност тако некако непријатна и тугаљива зато што није заслужена, и брижна лица што су језиво загледала срамну рану која је крвавила, и све оне ствари око њега и успомене на њих, и неиспаване и засузиле очи старих, и нарочита ужурбаност и вредноћа његове збуњене жене, која се сваки час кокетно и некако значајно смешила на њега чим се уверила да је нико не посматра, све то вређало га је, и дирало ружно и непријатно, љутило и исмејавало до бола, који је за њега дотле био потпуно стран, нов и непознат. Нарочито оно што се десило од оног кобног акта на фронту, у оном склонитом месту поред великог дрвета, мучило га је те најцрње ноћи у његовом животу, гризло га, гребало као мачјим ноктима, па је змијски гмизало дубоко у његовој души као у некој пакленој сенци те*

се сав осећао јадан и укаљан, сав од смрдљивих црви и неког пацовског гада. (Васић [ЦМ]:35)<sup>222</sup>

Угрожена фикција мушкости, дакле, неминовно резултира насиљем, односно бекством у хомосоцијални простор рата, у оквиру којег се трага за изгубљеним утемељењем и прекопотребном потврдом сопствене аутентичности. Поред низа скоро идентичних примера у испитиваним делима америчке ратне прозе, међу којима су свакако најупечатљивији признање Клода Вилера да је страх од срамоте основни покретач америчке ратне машинерије,<sup>223</sup> или деструктивни бес који Крисфилд, као изневерени љубавник, искаљује на телу мртвог Немца, претварајући његово лице у безизражајну масу крви и жила,<sup>224</sup> можемо издвојити пример Џорџа

---

<sup>222</sup> Карактеристичан пример, који доказује нераскидиву повезаност и функционалну условљеност тимотичког и еротичког аспекта ратничке мушкости, проналазимо, такође, у Кабовом роману *Paths of Glory*, када Лангоа постаје свестан чињенице да од тренутка када је оптужен за издају и кукавичлук, и осуђен на смрт, не осећа сексуалну пожуду за женским телом, што је иначе саставни део свакодневице војничког живота на фронту. Страх, понижење и бол, верује Лангоа, представљају апсолутне неутрализаторе сексуалне пожуде код мушкарца. (Cobb [PoG]:3321)

<sup>223</sup> “We, we were taught from childhood that some day the Germans would come; we grew up under that threat. But you were so safe, with all your wheat and corn. Nothing could touch you, nothing!” Claude dropped his eyes. “Yes,” he muttered, blushing, “shame could. It pretty nearly did. We are pretty late.” He rose from his chair as if he were going to fetch something... (Cather [OofO]:3982–3989)

<sup>224</sup> “Ah'd lak to get in some licks at those Huns tonight; honest to Gawd Ah would, Andy,” muttered Chris in a low voice. He felt his muscles contract with a furious irritation. He looked through half-closed eyes at the men in the room, seeing them in distorted white lights and reddish shadows. He thought of himself throwing a grenade among a crowd of men. [...] “To hell with women, Chris, this is the war!” cried Andrews in a loud drunken voice as they reeled arm in arm up the street. “You bet it's the war.... Ah'm a-goin' to beat up...” [...] Chrisfield was furiously happy in the angry pumping of blood through his veins. He could see the buttons on the back of the long coat of the German, and the red band on his cap. He kicked the German. He could feel the ribs against his toes through the leather of his boot. He kicked again and again with all his might. The German rolled over heavily. He had no face. Chrisfield felt the hatred suddenly ebb out of him. Where the face had been was a spongy mass of purple and yellow and red, half of which stuck to the russet leaves when the body rolled over. Large flies with bright shiny green bodies circled about it. In a brown clay-grimed hand was a revolver. [...] Chrisfield marched with his fists clenched; he wanted to fight somebody, to run his bayonet into a man as he ran it into the dummy in that everlasting bayonet drill, he wanted to strip himself naked, to squeeze the wrists of a girl until she screamed. “What are you dreamin' about, Indiana?” said Judkins, punching Chrisfield jovially in the ribs. Chrisfield doubled his fists and gave him a smashing blow in the jaw that Judkins warded off just in time. [...] “You're a wild man, Chris. What the hell came over you to try an' smash poor old Judkie's jaw? He could lick you anyway. He's twice as heavy as you are.” (Dos Passos [TS]:1604–1619/1665–1674/1702)

Такера, у роману *The Laurels are Cut Down*. Наиме, схвативши да је вољена жена изабрала његовог брата, он у гневу напушта дом и одлази у рат, свестан да је једина адекватна компензација за повређену мушкост радикално насиље. У страху да не повреди себи драге људе, Џорџ Такер тај гнев усмерава на одбрану националног поноса.

*Why? Alfred left the window, feeling dazed and a little ill. George going away like that, without even telling his own brother! Making a bad business worse. He found a folded note beside the geoduck shell – “Don’t mind me, Alfie. I came home to enlist. It was about time I got round to it. Be good to Clarice. Take my advice and wait for the Draft. That will be soon enough. I’m not leaving this way because I’m sore. Only because I’m afraid I might get sore and break your damn neck. God bless you. George”.* (Binns [LaCD]:158–159)

Сличан пример проналазимо у роману Драгослава Смиљанића, *Успут*, у којем путем технике доживљеног говора пратимо аутентичну функционалност одбрамбених механизма у самом језгру повређене мушкости. Једини излаз и задовољење она проналази у радикалном насиљу које се нимало не разликује од разузданог ратног махнитања. Наиме, посумњавши да га капетан отпушта из болнице, иако још увек није спреман за фронт, само зато да би се ослободио супарника у борби за наклоност мис Устон, Смиљанићев јунак осећа страшно понижење и увреду своје мушке и војничке части које, чини му се, само крв може да исправи. Мучен страшном љубомором и гневом због издаје и понижења, Александар у грозници покушава да разреши разорни конфликт између рационалног и емоционалног, односно између поступка центлменског повлачења и одласка на фронт, или суровог кажњавања кривца и задовољавања правде.

*Одмах је разумео целу ствар: капетан га најурио безобзирно, цинички, још не излечене ране, да би се ослободио једног противника. И овај догађај га одмах уверио о својим тајним претпоставкама: да га је мис Устон још увек волела, упркос својим односима са Енглецом. И у ствари ове се претпоставке налазиле на дну његове душе сваки пут, кад се из ње изливали потоци љубоморе и мржње према мис Устон, услед њеног неверства, превртљивости.*

*Невероватан цинизам шкотског официра није му више силазио с ума. Безочна поквареност свирепог подлаца мрачила му свест, устављала све мисли, сва резонувања. Безумна психоза освете је беснила његовим мозгом. Никада у свом животу није осећао сличну мржњу нагонску, крвничку. Најсвирепија средства, најкрволочнији поступци не би му били довољни да утоле неподношљиву жеђ љуте*

*мржње. Хтео би га смрвити, претворити у прах и прашину на каквом ђубрету, на каквом најгорем месту. Сваког тренутка је налазио ужаснији, свирепији начин освете: ни један му није био довољан и мењао их без прекида. Из страховитих наступа одвајала се једна једина мисао: убиство мизерног ниткова. Криза за кризом су ровашиле његовим мозгом и нагониле га на очајан гест. Из часа у час та му је мисао расла и јачала у глави. Ускоро па је владала целим његовим бићем, била његов апсолутни господар, његов главни мотив живота, његова целокупна мисао: његова фикс-идеја.*

*Она га више није напуштала. Тиранисала га. Није му дала да једе, да пије, да се одмори. Стално га је опомињала на капетана који га је још неизлечена најурео и понизио, на бедног циника чије се неваљалство игра са њим, српским борцем, и уверавала га о његовој поквареној души, указивала му на његове недостатке: једно крњаво ухо, једно полустрабично око, његову општу одвратност. Говорила му о његовим прљавим животињским намерама, о његовој безочној покварености. Понављала му сваког часа да га тај гнусни циник гура на фронт те да остатком своје крви штити његову блуд, доле. Доказивала му да мис Устон чека на његову заштиту.*

*Ова фикс-идеја му диктирала сат и дан злочина. Одредила му место извршења: у часу и онде где буде вршио нужду. Тискала му револвер у руку и наређивала да гађа у зубе, да му сручи три, четири - све меткове одједном. Уверавала га да то није злочин, да мора тако бити. Будила га неколико пута те прве ноћи, пошто му дуго није дала заспати. Сутра-дан она га дигла из постеље рано. Пратила га свуда, напоље, у кантину, на умивање, у нужник. Видећи га неодлучна, страшно га дрмусала, називала га кукавицом и пониженим бедником. Тердила му да је недостојан имена борца, да је такав био и у борбама, да не заслужије живот.*

*Кад је капетан наишао између шатора око осам сати, она га је страховито тресла, вичући: „Сад! Сад! Одмах!” (Смиљанић [Уст]:152–153)*

Овај пример на најбољи начин описује хегемону мушкост као одбрамбени механизам, који у тренутку угрожености фикције сопственог утемељења у *Симболичком*, тражи бескомпромисну компензацију у форми радикалног насиља. Иако привидно почива на етици „праведног рата”, односно своје деловање заснива на принципу нанесене неправде коју треба исправити по цену живота, у њеном деловању препознајемо карактер садистичког уживања у туђој патњи који се управо маскира императивом сурове освете због нанесене увреде. Чињеница да Александра фикс-идеја подразумева освету у нужнику, док кривац врши нужду, указује

на то да није довољно само казнити кривца, већ га треба понизити, треба га довести у стање у којем ће његова мушкост бити понижена и беспомоћна, када ће осветник у потпуности доказати свој статус јачег и доминантнијег. На тај начин јасно се истиче веза између рата и еротизма, односно доказује се нераскидива међусобна условљеност сексуалности, угроженог еротског идентитета и ратног насиља.

Такође, упечатљив пример који показује да у основи ратног насиља лежи интимни доживљај угрожене фикције мушкост, проналазимо у роману Хемфрија Каба *Paths of Glory*, и то у лику бригадног генерала Асолана, званог *Sharkface*. Након што његови војници одбију да изврше његова наређења и тако оду у сигурну смрт, због чега његова војничка част и ауторитет бивају доведени у питање, он реши да им се сурово освети оптужујући их за кукавичлук и стрељајући насумично одабране војнике, за пример другима. Поред тога, свакако не сме бити занемарена чињеница да је читав катастрофални ратни маневар који претходи перверзној фарси суђења и стрељања окривљених „издајника”, делимично инспирисан таштом природом самог Асолана, али и других генерала на челу француске армије.

*It was about zero plus thirty then and Ernest starts buzzing in my other ear, "According to first reports attack has apparently failed all along the line." But Sharkface interrupts, "Tell my chief of staff to arrange for the immediate relief of the 181<sup>st</sup> Regiment. Send them to Château de l'Aigle. Tell him to assemble a field court martial and have it ready to sit at noon." Then he goes on, talking to Nicolas, "If those bastards won't face German bullets, they will French ones." "What are you going to do, sir?" says Nicolas. He's so flabbergasted he starts questioning the general. But Sharkface seemed glad of the chance to talk. "I'm going to have a section from each company shot for mutiny and cowardice in the face of the enemy, that's what I'm going to do." "Jesus!" says Nicolas. "A section from each company! Jesus! Why, you'll have to use a machine gun." "That's a first-rate idea, my boy," says Sharkface. He was so pleased with it that he was feeling better already. And he didn't seem to notice that Nicolas didn't say 'sir,' talked to him just as if he was his pal. "Come on," says the general. "There's no use staying here. But I'll teach them a lesson they won't forget. Playing a trick on me like that. But I can play tricks too." So they pick up their stuff and go out. Nicolas keeps saying, "Jesus! Jesus! Holy Mother!" But Sharkface only smiles, if you can call that look a smile. "That's a good name for him, too, Sharkface. I've never seen it fit him better than when he walked out of that observation post. What a day!"*

(Cobb [PoG]:1906–1918)

У том контексту, веома је значајна чињеница коју Каб, чини се тек узгред уводи у причу у форми ласцивно-комичне анегдоте о незгодном рањавању једног наредника у препоне. Дошавши на положај, генерал Асолан најпре примећује прилично дефетистички, а уз то и комично неписмени назив рова у којем се налази његова јединица - *Ров изгубљена* [*Boyau des perdues*]. На његову примедбу да би дату грешку свакако требало исправити, пратилац му објашњава да је грешка последица брисања дела назива, а не граматичког пропуста, наглашавајући да је ров добио назив по легендарној рани једног наредника - *Ров изгубљена* [*муда*] (Cobb [PoG]:1313–1335). Наиме, како су војне власти сматрале назив исувише ласцивним и увредљивим, наредиле су да се избрише последњи део назива, тако да је од легендарне ране остао само крајње двосмислени и срамно-комични епитаф, који одређује читав семантички контекст романескне радње и њених ликова. Разобличавајући на тај начин кроз лик генерала Асолана читав врх француске војске као групу патетичних и импотентних слабића који имају на уму само задовољавање сопствених хирова и прикривање инхерентних слабости, Хемфри Каб види у основи рата параноичну тежњу лакановског „лудог Закона” ка бескомпромисном доказивању снаге и потентности, а не узвишени и судбински чин остваривања или одбране највиших цивилизацијских вредности.<sup>225</sup>

Такође, суђење које представља фарсу експлицитног первертитања основних принципа закона, правде, истине и логике, јер су судије добиле Асоланово

---

<sup>225</sup> Сличан поступак разобличавања романтично-епске традиције, односно узвишене патријархалне симболике вође као оца нације, проналазимо у роману *Plums*, Лоренса Столинга. У тренутку када види пониженог и болешћу пораженог председника Вилсона, Ричард Плам схвата да је људско деловање, без обзира на последице и размере, у основи крајње егоистично и мотивисано потпуно личним разлозима да се превазиђе мучно сазнање сопственог ништавила. Читав рат и његове узроке, Плам, у том тренутку, види кроз призму једног посрамљеног хероја нације који на све начине покушава да сакрије сопствени пораз и стид:

*Dragging his leg with the skipping oscillations of the paralytic, his long, invulnerable jaw set in a speechless cast, Wilson shuffled through the portal and out of life. [...] 'I know now the explanation for all of his conduct in the past year,' Richard told Gary, as they worked painfully around to the other side of the Capitol. 'He's been all alone with that leg. No one to remind him that there are a million worse off. [...] He thinks he's the only man who really was deeply disappointed in this hellish mess. None other's. He's never known any one else. It was killing him just now to hobble before a crowd. He thinks no one hobbles as badly. I suffered for him just now. He was ashamed.'* [Every one is centrifugal, with pain of the world revolving about his axis of personal agony.] (Stallings [Plms]:220–221)

наређење да преступници морају бити осуђени (смртне пресуде су написане пре почетка суђења), представља јасан маркер садистичког уживања у патњи оних који су мушку и војничку част једног генерала довели у питање. Оптужени који се у једном таквом систему позивају на правду и истину, и који покушавају да докажу своју невиност постају жртве свемоћног „лудог Закона” који у случају сопствене угрожености одбацује све конвенције и ограничења бранећи темељни аксиом своје природе - „Ја сам Закон!”

Представљање простора рата као простора перверзног деловања лакановског „лудог Закона”, проналазимо и у примеру епизоде *Captain Terence L. Matlock*, једном од сто осам „поглавља” Марчовог романа *Company K*, у којем се описује садистичка игра моћи у основи хијерархијске структуре хомосоцијалног простора. Приказујући команданта чете К, надалеко чувеног капетана Теренса Метлока, који ужива у својој перверзној игри осујећења војничке сексуалне пожеде, и који дисциплиновање војника повезује са сопственим положајем апсолутног господара њихове сексуалности и њихових жеља, Вилијем Марч разара традиционалну романтично-епску слику команданта као „оца” и мудрог вође младих ратника. Уживајући у бесмисленом труду подређених војника који предано раде на извршавању његових наређења не би ли добили дозволу за вечерњи излазак у град и одлазак у бордел, капетан Метлок, који већ унапред зна да нико од његових војника неће успети да изврши наређење, показује снажну црту инфантилне незрелости; (таква црта јасно је истакнута и у лику генерала Асолана). На крају, суочивши се са понижавајућим чином спрдње на рачун своје строгости, Метлок свој гнев усмерава на „неспособне и недисциплиноване” војнике. Они морају бити кажњени због непоштовања старешине, чиме „луди Закон” доказује своју фикционалну доминацију бескомпромисно демонстрирајући своју позицију моћи.

*I sat at the table in the courtyard with Sergeant Boss, my top sergeant, and Corporal Waller, my clerk, who had the passes made out and ready for the men, beside me. Then the first man, Private Cahloun, came up and spread his clothes on the table. I opened them up, looking carefully at the seams.*

*“Is that your idea of a clean pair of drawers?” I asked.*

*“That’s mildew,” he said; “I tried, but I couldn’t get it out, sir.”*

*“Well, go back and try some more,” I said.*

*Cahloun turned away, and as he did somebody at the rear of the line gave me the raspberry.*



*“Who did that?” I asked.*

*Nobody answered.*

*The second man had placed his clothes on the table. I picked them up and threw them in the mud without looking at them. Then, as each man came up with his clothes, I took them from his arm and threw them into the mud-puddle. After that, I took the passes from Waller, tore them into tiny pieces and scattered them on the pile of manure...*

*“When you men have learned to respect your commanding officer, things are going to be better all the way round,” I said. (March [CK]:15–16)*

С обзиром на структурно-композициону специфичност Марчовог романа, дубље разумевање исповести капетана Теренса Метлока захтева „осветљавање” од стране других исповести, посебно исповести наредника Мајкла Ригина (Michael Riggin), која представља прву у низу од четири „официрске” исповести тематски повезане ригидном идеологијом хегемоне мушкости. У овој исповести, Вилијем Марч такође разобличава природу строге и неумољиве мушкости као одбрамбеног механизма, а не есенцијалне датости. Она на сваки знак угрожености своје фикције одговара радикалним насиљем и бескомпромисним егоизмом. Наиме, исмевајући навику „данашњих” војника да стално пишу и примају писма од куће, од родитеља или жена, с обзиром на то да су „прави” војници, у његово време, примали писма само од проститутки које су упознавали на одсуству, наредник Мајк Ригин започиње своју причу из детињства, у сиротишту госпође МекМалоу (McMallow). У тренутку када дечак, као што је Ригин, груб и несташан покаже нежност према својој старатељки, а она на њу одговори хладним прекором и на тај начин повреди његов понос, он веома бурно реагује. Тиме показује да је борбено-егоистични став према свету најсигурније уточиште, истовремено откривајући слабост и рањивост у самом језгру „аутентичне” патријархалне мушкости.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Сличан пример проналазимо у Хемингвејевој причи “In Another Country”, у лику хендикепираног мајора, чији се ниподаштавајући, вређалачки и искључујући став према свету, а посебно према америчком војнику који није заслужио своја одликовања, објашњава управо његовом повређеном мушкошћу, односно „издајом” жене која је умрла, учинивши га на тај начин изневереним и slabим.

*“What will you do when the war is over if it is over?” he asked me. “Speak grammatically!”*

*“I will go to the States.”*

*“Are you married?”*

*“No, but I hope to be.”*

*“The more of a fool you are,” he said. He seemed very angry.*

*“A man must not marry.”*

*That's what I mean about these fellows writing home all the time. I can't understand it. That's all a bunch of hooey. Anybody who cares for anybody else is a God damned fool, if you ask me! I don't care a hoot for anything there is: Take all you can get, I say, a don't give anything in return, if you can help it. (March [СК]:13)*

Инхерентно рањива и крхка хегемона мушкост своје уточиште управо проналази у војничкој униформи, обележју хомосоцијалног простора рата, односно у утопијској фантазији ратног простора као места коначног разрешења мрског дисконтинуитета и бескомпромисног устројавања аутентичне мушкости. То представља суштинску заблуду, али и централну осу њеног деловања. Најбољи пример самоодређивања мушкости у контексту идеологије рата као хомосоцијалне утопије, проналазимо у роману *Црвене магле*, у лику Васићевог јунака Алексија Јуришића чији је свакодневни живот изван лиминалног простора рата бесповратно оптерећен неподношљивим комплексом *двоумице* - инхерентним доживљајем егзистенцијалног дисконтинуитета.<sup>227</sup> У покушају превазилажења таквог егзистенцијалног стања, Јуришић види могућност разрешења уласком у разорни континуитет. Његова магична привлачност наговештава се у тренутку трансформације цивила у ратника,

---

*"Why, Signor Maggiore?"*

*"Don't call me 'Signor Maggiore.'"*

*"Why must not a man marry?"*

*"He cannot marry. He cannot marry," he said angrily. "If he is to lose everything, he should not place himself in a position to lose that. He should not place himself in a position to lose. He should find things he cannot lose."*

*He spoke very angrily and bitterly, and looked straight ahead while he talked. (Hemingway [IAC]:4004)*

<sup>227</sup> *Јест, мора, мора доћи, до новог рата. А зашто мора доћи ја не знам и да ме човек убије не могу јасно да појмим, и не појмим јасно да ли је боље да до њега дође или није боље. Јер и ове силне страсти данашњице, све ове ситне бриге обновљеног тако званог нормалног живота, понова почињу да грицкају и досађују и овај живот у миру гњил је некако и љигав. Живот тај само је једно сањарско ленствовање, недостојно човека који мора да воли онај други, пун трагичних, великих страсти, један бујан ти буран, победнички живот. Ја не знам и никад ништа не могу знати. Али осећам неку мутну, болну и збркану напетост у свима силама око себе и у себи. [...] Међутим, више него сваки други ја осећам потребу јасноће и то је један од мојих непостижних идеала. Ја болујем од неподношљиве неодређености; двоумица то је моја тешка, фатална бољка. Јест то поуздано знам, а друго: да ће овај рат појести моје нерве до краја и да се он никада свршити неће. И све оно време између прошле демобилизације и нове мобилизације, то је привремено, а ово је стално. Јест, крв то је стално, а привремено је вереница и само је ово стварно, а оно је тамо неки имагинарни свет. (Васић [Цм]:12/21)*

односно у тренутку симболичног преласка из простора профане стварности у домен сакралног простора рата.

*Брзо је облачио униформу. А кад у високим чизмама, уским чакширама, блузи са црним оковратником и са високом, тврдом шапком на глави приђе огледалу, он, угледавши се, инстинктивно подиже руку до штитића, поздрави самог себе па се насмеши. Наједанпут неко чудно осећање строгости као проструја кроз саму његову крв и он лепо опази како се један оштар набор прикупи и стеже између његових обрва.*

*Јуришић покуша да се опет насмеје али његово лице са згрченим, оштрим и као муња изломњеним носем, оста војнички озбиљно. Он прекрсти руке и чврстим кораком пође по соби. И поново и још дубље под његовим ногама угибао се онај иструлио патос. Он пажљиво ослушну како за њим звецкају зврчкови никлених мамуза па га обузе неко снажно осећање поуздања и чудно неко задовољство слично оном кад се човек налази на великој висини и кад влада неком великом снагом. Јуришић опет застаде и у тренутку обујми га нека необична, зверска снага, па инстинктивно испружи руку, стеже, своју кошчату песницу и осети како та песница носи у себи неку велику и чудну моћ. (Васић [Цм]:13–14)*

Описујући свог јунака пред огледалом, при чему се симболично сугерише концепт егзистенцијалне ексцентрираности у одразу, Драгиша Васић кроз приповедне поступке доживљеног говора и унутрашњег монолога, слично Вилијему Марчу, разобличава фикцију аутентичности хегемонског модела мушкости. Он недвосмислено сугерише да је дати модел, у основи, неповратно одређен комплексом позајмљеног идентитета, који лежи у основи његовог свеукупног деловања и доживљавања света. Омогућивши читаоцу да продре испод „оклопа” војничке мушкости, односно испод епског штита чија је непробојна спољашност суштинска карактеристика и услов епске дистанце, Васић инсистира на субверзивном поступку разоткривања и деградирања традиционалних симбола херојске митологије, односно јединствене епске индивидуалности ратника.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Сличан поступак разарања епске фикције о аутентичној херојској мушкости, Васић ће применити у приповеци „Исповест једног сметењака”, у којој ће, такође, инсистирати на егзистенцијалној неутемељености ратника који свој идентитет темељи на испразним симболима патријархалне културе без објективног утемељења. Док се, с једне стране, у униформи осећа свемоћно и доминантно, ратник је изван контекста ратног простора, у цивилном оделу, несигуран, несрећан и искомплисиран, показујући суштинске одлике неповратно дисконтинуираног бића у домену профане стварности.

*Како је то све и чудно и смешно са том човечијом душом — помисли Јуришић. До малочас понизна, понижена и јадна ево је како се накомстрешила, горда, пркосна, неустрашива. Неспособна је она за свакидашњу, систематску борбу, ето у томе је ствар, али спремна је увек и готова за тренутну жртву. Јест, цела је то целцата, истина и сав је овај наш човек овде доле у томе. Хиљаду пута лакше је њему погинути него регулисати једну обичну, малу меницу од неколико стотина динара. Јер приметно је то и сувише регулисати менице и памтити њихове рокове; приметно је то куповати, бланкете, попуњавати их, онда подносити жирантима, наћи отплату, ићи у завод и молити тамо оне трбушате ћифте да се пролонгира. Све је то страшно приметно, а овако... цак, у чело или срце, и све је у реду и регулисано.*

*Заиста све је то чудно и смешно. До јуче само вукао сам се ја кукавно све споредним улицама, бегао од кројача, крио се од обућара, обилазио дуванцију, а још данас клањаће се они мени сви кад крај њих будем пролазио, ти мали ситни и ништавни људи, који се тако боје рата и који још сутра могу постати моји понизни ордонанси и послани, моје понизне слуге. И тај рат, мора се признати, има своје добре стране. Ето, од овог часа већ капље, полако али сигурно, моја капетанска плата. Па шта ја тражим? (Васић [Цм]:14–15)*

Сличан пример проналазимо у роману *Српска трилогија*, Стевана Јаковљевића.

---

*Ја сам имао тридесет година, нову артиљеријску униформу капетана и бели орао с мачевима на прсима. Ја сам био радо примљен, вољен и омиљен због своје скоро смешне искрености, због веселе нарави и као певач који се никад није дуго молио да покаже колико и шта у томе зна. Певао сам, причао, играо и умео да унесем радосног и живог расположења, смеја и одушевљења у сваки скуп, који, не знам, да ли би без мене и могао имати каквог смисла. И то је тако ишло све док ме једнога дана не узбунише две ципелице (баш исте онако сањане) једне плавуше не особито лепе. Знам само то: да сам сместа осетио како оне морају бити моје и знам да је увек морало да буде оно што сам хтео, па је тачно тако и било. Освојио сам је на јуриш па сам без муке постао вереником девојке која није била нарочита лепотица, али је била сасвим по мом укусу, девојка идеалних квалитета.*

[...]

*У њиховој кући, која се отвори за најелегантнији свет престонице, за тзв. лавове и лавице салона као и све немогуће скоројевиће, ја сам се осећао све мучније. Јер, какав сам ја међу њима изгледао? Како сам се ја тамо осећао? Замисли ме само! У својим американским ципелама, ја, тигар паланачке „велике собе“, био сам овде немогућ, сасвим неспретан; одскакао сам толико да сам више пута у многим очима оних лавица читао јасно чуђење: откуд сам ја, уопште ту, у тој кући, ко је то полудео да ме тамо пусти онако старомодног и без „шимми“ ципела? (Васић [Ијс]:190–192)*

*Жуљила ме јака, сметале ми чизме, тешка ми била сабља, саплитао сам се о мамузе... Али са извесним поносом посматрао сам оне две звездице на рамену, а војници су са неким страхопоштовањем пролазили поред мене. Било ми је одмах јасно. Људи у војсци имају два лица: једно којим гледају испред себе, а другим иза себе. Иако су испред мене биле високе степенице, ипак ме је тешило што је за мном велика маса, која се окреће по мојем наређењу и која се стара да погађа моје мисли.*

[...]

*При изласку из касарнског круга успорих ход, да би ме стражар уочио. Претварао сам се да га не гледам, али сам добро приметио кад је спустио руку низ каиш пушке и заузео став „мирно”. Отпоздравио сам га немарно. Био сам тада горд на моје две звездице. При сусрету са војницима нарочито сам их посматрао, да би ме поздравили. У почетку, то је била мала разонода за мене и као неко задовољење за све оне придике које ми је одржао командир. Тешио сам се да и сав тај народ мора исто онако ћутати преда мном, као што сам и ја јутрос пред командиром... Јер ја носим две звездице и ту поговора нема. Мамузе су звецкале, сабља је тандркала о рогобатну калдрму и ја сам се прсио. Поднаредник... Бог!*  
(Јаковљевић [Ст(1)]:21–22)

Самоиронијско разоткривање које лежи у основи поступка самоодређивања јунака у овом наративном сегменту, пошто наратор експлицитно потврђује фингирање своје војничке мушкости, односно описује њену иконографију као маску, костим који скрива несигурност и објективну неутемељеност у самом језгру мушке субјективности, указује на суштинску функционалност еротизма у структурирању критичког отклона према епској традицији. Како рат, према Богуславу Зјелинском, у романтичарско-епској традицији представља простор у којем је човеку омогућено да се оствари у светлу најбољих људских особина - јунаштва, храбрости, жртвовања, одрицања, верности идеалима и највишим моралним вредностима патријархалне културе, самоиронијско разоткривање војничке мушкости у потпуности разара фантазију рата као простора патријархалне епске утопије.

Оно што је јако значајно јесте чињеница да сличне форме самоиронијског разоткривања проналазимо у романима *Незнани јунак*, Емила Петровића, и *Дневник о Чарнојевићу*, Милоша Црњанског, а они недвосмислено припадају романескној поетици разграђивања традиционалног предлошка романтичарско-епског канона. То значи да можемо говорити о универзалном моделу субверзивно-критичког ракурса. Петровићев јунак, деветнаестогодишњи младић, улази у хомосоцијални

простор рата осећајући да улази у „неки нови живот”. То је простор „боголиких” официра, крупних, снажних и прекаљених ратника у којем он, на први поглед, види могућност аутентичне иницијације у свет мушкараца коме жели да припада и у којем ужива, осећајући се моћно и непобедиво. Ипак, његов доживљај никада није потпун, с обзиром на то да се у вербализацији његовог искуства имплицитно сугерише свест о фикционалности и маскирању као темељним одликама тог, на први поглед, аутентично мушког света.

*Дођоше опет два подофицира са некаквим хартијама испод мишице. Постројише нас на исти начин као и јуче. Гледамо се. Охо-хо! Па то нису они јучерашњи цивили, већ праве војничине. Цокуле трескају, дугмета сјаје. Све, све баш као у правих војника. Изгледа да то осећају сви и труде се зато да им поглед буде оштар и покрети одлучни. Почеше опет да нас прозивају и да исписују читаве странице на хартијици: годину рођења, место и срез, веру и занимање, и пуно других питања која су била налик једна на друга. Ишли смо један по један до стола где су одговоре брижљиво записивали као да су били од какве историске важности. При том смо се смешно трудили да будемо отресити и вешти војничким покретима. (Петровић [Нј]:10)*

Иако то више нису „они јучерашњи цивили” већ „праве војничине” бодро и жустрог мушког корака и сјајних дугмета, све је само *као* у правих војника. На то упућује и чињеница да само *изгледа* да то сви осећају, те се због тога *труде* да им поглед *буде* (а, у ствари, само *изгледа*) оштар и покрети одлучни. Они одлазе до стола *смешно се трудећи* да буду отресити и вешти војничким покретима.

Овакав поступак самоиронијског разоткривања присутан је код Петровића у читавом контексту описивања и дочаравања хомосоцијалног простора рата као утопијског простора обнављања или иницијације епске херојске мушкости.

*Псовке су нам ушле у крв, и чинило нам се да смо озбиљнији и страшнији кад се умемо што више послужити њима. Годио нам је при помисли да изгледамо груби и прекаљени простаци. Дерали смо се са уживањем где год се то само могло извести. Сви смо живели и дисали ваздухом који су створили наши подофицири, сабрани са свих страна двојне монархије. (Петровић [Нј]:15)*

[...]

*У новим униформама изгледали смо снажнији, већи. Нове регруте који долазе посматрамо с висока и не умемо да будемо с њима љубазни. (Петровић [Нј]:17)*

Пример који проналазимо у Петровићевом роману, утолико је значајнији, јер приповедач инсистира на експлицитном одређењу рата као сакралног простора

блиског карневалској топици, што недвосмислено упућује на контекст иронијског превредновања традиције, односно разграђивања официјелних митова патријархалне културе. Наиме, након уласка у „нови живот” хомосоцијалног простора рата који је одређен етиком аутентичне грубе и сирове мушкости, односно уласка у свет „правих мушкараца и прекаљених ратника” који за деветнаестогодишњег младића представља утопијски простор официра-богова и правих „вулгарних и смелих војничина”, суочавање са страхотама фронта делује отрежњујуће. Насупрот првобитном убеђењу да је војска од њега направила мушкарца, да у униформи он више није обичан плашљиви цивил, дечак или понизни „гефрајтер”, већ јунак и ратник, крупан, снажан и спреман да се суочи са сваким изазовом, реалност фронта разобличава дечачку илузију, уносећи у дату перспективу снажан елемент субверзивности. Тренутак коначног отрежњења и разарања темељних илузија херојско-ратничке еуфорије Петровићев јунак доживљава у специфичном контексту имплицитне просторне карневализације који одређује „магарећа песма”. Наиме, уводећи мотив „магареће песме”, односно блаженог хора магараца као суштинског елемента карневалског хронотопа (маркер сакралне стварности „света наопачке”), приповедач поистовећује разуздано урликање подивљалих војника са њаком крда магараца. Тиме се на идејном плану недвосмислено успоставља гротескна паралела и сугерише јасан контекст карневалског разобличавања и иронијског демаскирања романтично-епских представа.

*Недалеко од нас преглед теглеће марве. Између осталог стоји и једна колона магараца. Дугоухи четвороношци стоје озбиљно као какво паланачко певачко друштво и посматрају свет својим магарећим очима, мирни и спокојни над свим људским мудростима. Један се одједном сети нечега и зањака божанствено, а за њим се поведе и остало магареће друштво: загрохота, зањака, зарика небо и земља.*

*Потресе се нешто магареће и у дубини и у висини.*

*Командант, који треба да прими рапорт, љути се, љути, док му се уста не растегоше у дуг прорез без достојанства. Млађи официрчићи мрдају носем, али не смеју да заурлају. А у нас Капопен футер улази нешто дивље, праисконско, пећинско, и долази нам да се продеремо из свега гласа у некој огромној широкој радости. И не уздржавамо се него урличемо својски у општем глумом урнебесу људи и магараца.*  
(Петровић [Нј]:93)

Управо тој сцени претходи сазнање да се у рату кидају све мирнодопске илузије и падају све маске, а да у самом човеку постоји *бестијално* језгро које перверзно

ужива у чињеници да се све више удаљава од морала, конвенција и институција профане стварности. То сазнање представља недвосмислену потврду чињенице да у основи рата леже интимно-егоистичне тежње човека, а да су симболи романтичарско-епске традиције само параван којим се скрива истина и заводе масе.<sup>229</sup> Једино је лично понижење, односно одбрана сопствене части и достојанства ратничке мушкости то што човека избежуми и нагони га „пролије крв”.<sup>230</sup>

У роману *Дневник о Чарнојевићу*, Милоша Црњанског, понавља се, такође, већ навођени модел разобличавања романтичарско-епске реторике кроз одређивање темељних ратних мотива у домену интимно-егоистичних тежњи јунака. Приповедање о љубавној авантури Петра Рајића у Кракову, са несрећном Пољакињом коју је завео, и која је, због њега, напустила мужа, а од које ће он напослетку пожелети да побегне у рат, међу мушке, уморан од љубави, нежности и њених суза, невосмислено сведочи о поступку иронијског разобличавања.

*Шта ће с нама бити? Не знам, а и нисам радознао. Да се вратим кући? Они не воле мене, а ја мрзим њих. Можда смо срећни, јер ја је жалим. Око нас пуне под снегом граннице, а облаци млаки и уморни уче нас некој старој, болној иронији, којој је корен превелика љубав. Све сам чекао да ће још нешто доћи у животу, да ово до сад беше само комедија. Сад видим да после сажалења не долази ништа ново. Ја је волим. (Црњански [ДоЧ]:60)*

[...]

---

<sup>229</sup> *Кад и бол постане узалудан, све умовање претвара се у један голи животињски инстинкт. Говорите страховито простачке речи и немате поштовања ни за кога и ни за што. Све оно најлепше и највише што су људи дали, равно је нули. Чак, два нулама. Управо, уживате у томе да се што више удаљите од свега што сте понели собом као друштвено васпитање. Колико год видите да не ваља оно што радите, толико вам још више постаје јасно, како је идиотски гарнирано оно чиме су вас кљукали и што су ти мирнодопски кретени називали васпитаношћу. Управо вам се свиђају разне гадости. Официри нас нагоне да седамо на пречке од латрина, а онда кад смо у „дејству”, позади нас фотографишу. А ми се смејемо, смејемо и настојимо да што више допринесемо општој вредности дела. (Петровић [Нј]:92–93)*

<sup>230</sup> *И пре него што је Продановић могао ма шта рећи, приђе подофицир и одвали му шамарчину. Човек се од ударца занесе у страну. Било је нечег гротескног у томе тренутку: одрастао човек добија шамар попут каквог балавца, пред толиким људима, и мора да ћути. Јесте ли то кад видели? Срце вам закуца лудо као пред опасношћу, а свест помрачи. И тада треба још само тренутак па да се избежумите и пролијете крв. Застанете ли у том критичном тренутку, све прође преко вас, остављајући вас уздрхталог и сломљеног. (Петровић [Нј]:11)*



*Досадило ми се љубавне вреле свиле и све оне душевне дубине, посетићу рат опет и вихор и страхоте и кише, оне страшне кише. Међу мушке, хоћу бар међу мушке, гадим се свих разјарених мадона. (Црњански [ДоЧ]:88)*

Кроз поступак самоодређивања, Петар Рајић имплицитно сугерише да ратнике не покрећу епски идеали, већ интимно-егоистичне тежње. Рат је само начин да се побегне од разорног сазнања да после љубави или сажаљења не долази ништа ново, да се живот не мења, већ само пролази. Такво осећање није доживљај само једног човека, већ универзални аспект ратничког етоса, односно мрачна тајна епског колектива која се потискује кроз разуздано ратно махнитање, и маскира узвишеним симболима епске традиције.

*Жао ми је ових очева. По прљавим гудурама, по смрдљивим локвама мокрим, ја их гледам како леже жути и пусти као земља. Да ме није стид, ја бих их тешио. О како се они смеше када им говорим о породици. Некад сам хтео бити вајар и мислио сам, да говорити грчки то је рај. Данас сам жељан убијати, убијати. Они убиством одговрају на све. Убиство? [...] Ниједан се још није вратио од куће ведар и ублажен. Сви долазе разјарени и говоре о убиству. Синоћ сам морао да се изјавим о духу, који влада код дивизије. Јавио сам: не народност већ катастрофа породице; за годину дана револуција. Сви се препадоше и рекоше да сам луд. А ја бих се радовао да кољу. Нека кољу. (Црњански [ДоЧ]:107–108)*

Такав отац је и Егон Чарнојевић. Отац који је ретко долазио кући, а продавао је коње у Влашкој и говорио да тамо жене имају посебан „вкус”.<sup>231</sup> Или отац Петра Рајића који је био писар на Тиси, а ретко је кући долазио трезан и имао „силесију драгана”, баш као и његов син. То су Рајићеви дедови који су знали да убијају, и који су сви љубили у туђини, баш као и он. И управо зато ће, скоро па мото *Дневника*, постати приповедачева мисао: „Никога не жалим, најмање себе.” Говорећи о тим очевима који „леже жути и пусти као земља по прљавим и смрдљивим гудурама и локвама”, Рајића опхрвају противречна осећања, сажаљења и индиферентности, јер „с једне стране” осећа људску патњу, али, с друге, „зна с ким има посла”.<sup>232</sup> И зато ће причу о тим очевима започети управо речима:

<sup>231</sup> „Ах, он је ретко био код куће, волео је у туђини као и ја”, рећи ће Чарнојевић, говорећи о свом оцу. (Црњански [ДоЧ]:71)

<sup>232</sup> *Никога не жалим, најмање себе. Очеви су у ритаму, леже по блату. Шта да им кажем, шта да им тумачим? Они почињу да ме питају. Не знају да сам туђинац, па се лукаво и потмуло врзу око мене, око најмлађег, и питају ме питају. Ови очеви причају којешта сентиментално, а ја то не волим. До врага, ја сам учен човек и знам с ким имам посла. (Црњански [ДоЧ]:108–109)*

„Најпосле мени никог није жао, најмање себе. Ми треба да нестанемо, ми нисмо за живот, ми смо за смрт. За нама ће доћи боље столеће, оно увек долази.” [али не за нас, чини се као да је Рајићев прећутни иронијски коментар]. То постаје више него јасно у тренутку када говори о сину несрећне Пољакиње којег му такође није жао, јер је мушкарац, и иако није његов син, он већ сасвим личи на њега. И то је зато што се „живот не мења, већ само пролази”, због чега је „родољубље увек у моди”, јер „убиство све лечи, оно је једина истина”, а „госпође врло воле немачке тобције, што долазе у белим рукавицама са солунског бојишта”.

На крају, специфичну форму самоодређивања проналазимо у фантазији индивидуалне ратничке мушкости која, прижељкујући врхунско задовољење у дивљењу и обожавању од стране другог, доказује бескомпромисну ексцентрираност у самом језгру свог еротског идентитета. Карактеристичне и скоро идентичне примере проналазимо у романима Џејмса Стивенса, *Mattock*, и Драгослава Смиљанића, *Успут*. То показује да *други* представља интегрални елемент еротског идентитета ратника, изван свих специфичности или ограничења друштвено-културног контекста. С једне стране, то је пример фантазије младог Парвина Меток који се, верујући да је коначно пронашао своје место и добио заслужено признање у хомосоцијалном простору, препушта грандиозној маштарији о томе како ће његови родитељи, без сумње, бити јако поносни када приме писмо које ће он потписати са „десетар Парвин Меток”. Такође, посебно задовољство, Меток осећа у тренутку када замишља како ће слично писмо послати вољеној девојци, ћерки велечасног Снодграса, и како ће њен отац, свакако, говорити на проповеди о њему као витезу и ратнику хероју који служи за пример и заслужује њихово вечно поштовање и дивљење.<sup>233</sup> С друге стране, то је будна сањарија поручника Александра, који

---

<sup>233</sup> *I could shut my eyes and see Ma opening a letter with “Corporal Parvin Mattock” at the bottom; and then the dear old lady would wipe her specs and take a second look to make sure; and then she would go out a calling to Pa, “My own only big old boy has done so good in the army he’s been made a corporal, Pa! Ain’t we proud ‘of him, though?” And I could see Pa looking at the letter in his sober way, holding it out and squinting on account of his far sight, and then that slow smile coming over his face as he said, “Well, shucks, now! That boy of your’n shore is a caution. I bet he didn’t come by it honest.” He’d josh Ma that way, and she’d huff up and tell him not to get smart, but he’d just go on plaguing her, though he’d be every bit as proud as she was. [...] I could see the Snodgrasses, too, reading a letter to Elsie in which I told all about it. Rev. Snodgrass would probably mention it in church, especially if I put in something about the willing sacrifices us soldiers was making to Almighty God; he might make a regular exhorting picture of me leading my squad into battle, fighting righteously against “the hosts of Hell,” as he had*

замишља тренутак повратка у родну паланку, када ће га пријатељи и познаници, знајући за његово храбро држање и пожртвовање у борбама, поздрављати са дивљењем и поштовањем. Вољена жена, са пуно љупких осмеха и очевидном симпатијом, клањаће му се половином тела истуреном кроз прозор, док ће је он, само пристojно и без икаквог израза на лицу, поздравити, намерно се чинећи равнодушним.<sup>234</sup>

Самоодређивање, дакле, недвосмилено показује да је деловање ратника, у основи, примарно инспирисано устројавањем хегемоне фикције, а не одбраном врхунских вредности и симбола националне митологије. Разоткривајући иницијалне механизме деловања хегемоне мушкости која је у основи оптерећена комплексом „позајмљеног”, односно друштвено конструисаног идентитета без објективног утемељења у егзистенцији, еротизам доказује генетску повезаност ратног насиља и сексуалности, инсистирајући на разорном дисконтинуитету као иницијалном делатном мотиву у самом језгру мушкости. У сталном настојању да своју самореализацију подреди домену друштвено прописаних матрица, ратник је као мушкарац бескомпромисно одређен иронијском етиком „врхунске слободе поступања”. Тиме је његова мушкост трајно угрожена, условљавајући бунтовно деловање инхерентном фантазијом разрешења кроз радикалну побуну и агресивно доказивање сопствене аутентичности.

У прилог томе говори и чињеница да је хомосоцијални простор рата неминовно одређен логиком лакановског „лудог Закона” који наређује уживање истовремено га забрањујући, и тако илуструје своју параноичну природу условљену инхерентним дисконтинуитетом у самом језгру. Таквом истином одредиће Хемфри Каб читав семантички контекст свог романа, постављајући је као иницијалну поуку коју

---

*called the Boche in a letter he wrote me. If I was to write the proper kind of letter to Elsie, he certainly would. That was a fine idea, and it gave me a lot of pleasure to dream about it. I just laid and nearly laughed out loud as I thought of the Clevisburg folks telling about Parvin Mattock, old Pleas Mattock's boy, who had got to be a corporal over in France and was leading his squad into battle. (Stivens [Matt]:157)*

<sup>234</sup> Ова размишљања и осећања пређоше сасвим природно и неопажено у будне сањарије. Сад се шетао у униформи, улицама своје паланке. Пријатељи и познаници су га гледали, знајући за његово храбро држање и пожртвовање у првим борбама на Сави и у Мачви, са дивљењем и поштовањем. Са пуно љупких осмеха и очевидном симпатијом, половином тела истуреног кроз прозор, клањала му се Загорка, коју је он само пристojно, и без икаквог другог израза на лицу, поздравио, намерно се чинећи равнодушним. (Смиљанић [Уст]:37)

прекаљени ратник даје младом саборцу у тренутку његове иницијације у хомосоцијални простор рата: “Somebody said that a good soldier is one who knows when to disobey. He was right, and I'm a good soldier” (Cobb [PoG]:433). Исто тако, A.W.O.L. (*Away Without Official Leave*), туче, пијанчења или друге врсте кршења ригидних норми војничког живота, које представљају врхунски израз смелости и прибављају починиоцу углед и статус хероја и узора у групи, а што врховни ауторитет прећутно толерише као пожељно понашање правог мушкарца-ратника, такође говоре у прилог датој тези.

Карактеристичан пример даје Вилијем Марч у исповести редова Вилбура Халсија (Wilbur Halsey), у којој се експлицира логика „лудог Закона” у основи хомосоцијалног простора рата, представљајући карактеристичан однос младих војника и њихових надређених. Ауторитет строго забрањује војницима одлазак у јавну кућу, наглашавајући да се такав преступ строго кажњава као кршење правила војничког живота. Ипак, од правог војника се очекује да ту забрану прекрши доказујући да је као прави мушкарац достојан поверења својих претпостављених. То постаје јасно услед перверзног поступка прецизног лоцирања јавне куће од стране главне сестре на самом почетку, или на крају исповести када војницима преступ буде опроштен уз више него јасну поруку да су поступили управо онако како се од њих и очекивало. С друге стране, у исповести редова Бенцамина Ханзингера, кршење забране због задовољавања хетеросексуалне жеље, строго се кажњава као дезертерство. Како је у случају Вилбура Халсија јасно показано да је такав поступак крајње пожељан облик војничког понашања, исповест редова Ханзингера указује на деловање ауторитета у хомосоцијалном простору рата у домену лакановског „лудог Закона”.

Сличан пример проналазимо у Васићевој приповеци „Ресимић добошар”, у којој командант кажњава по протоколу, шамарајући „левом руком по десном образу, јер му је тако zgodно”, а онда наставља „десном руком по левом образу када бурма звекне по зубима или закачи дугме од нараменице”. Васић наглашава спорадичност оваквих рапорта, што се „уписује у добре стране рата”, па се може наслутити да командантов поступак нема за циљ одржавање дисциплине, већ дати ритуал спроводи само зарад јавне манифестације личног ауторитета и „објективне” доминације закона који представља. То, пак, постаје јасно у случају добошара Секуле Ресимића, кога командант најпре крвнички шамара, а онда, „разјарен од беснила”, наређује да добошара вежу за дрво и ставе под стражу. Пратећи

прописани ритуал и одговарајући задатим улогама, Ресимић из чистог бунта узвикује „Живео престолонаследник Ђорђе!”, након чега се командант „појављује на прозору и наређује да се будала пусти, и прети да ће га лично убити у првој борби”. Иза тога, „Ресимић се смешка докле га одвезују, намигује на војнике и сав црвен победнички одлази под свој шатор, узима преда се добош са оном страном што није пробушена, вади излизане карте из масног копорана, пљује прсте, чешља карте и дозива војнике што радознано извирују из својих шатора”. (Васић [Рд]:59–62) Безусловно доказујући, на тај начин, да је свака индивидуална мушкост, без обзира на свој статус, трајно ексцентрирана у другом, односно да је њено деловање примарно инспирисано интимно-егиотичним, а не национално-патриотским тежњама које служе управо као маска за прикривање инхерентног осећања личне несигурности и неутемељености, испитивани прозни дискурс међуратне прозе о Првом светском рату доводи у питање сваку могућност објективне реализације доминантних вредности романтичарско-епске реторике у домену аутентичног ратног искуства.

### 3.3.1.2. Други за ратника

*Други* представља интегрални елемент еротског идентитета ратника, с обзиром на то да је деловање у хомосоцијалном простору неизоставни аспект иницијације мушкости и доказивања њене аутентичности у симболичком систему патријархалне културе. Према Мајклу Кимелу, мушкост представља социјалну конструкцију међусобног признавања у домену хомосоцијалног простора. Индивидуална мушкост, налази се под сталним „надзором” других мушкараца који будно пазе на то да свака аберација која угрожава фикцију објективне утемељености и неприкосновености, буде благовремено и ефикасно санкционисана.<sup>235</sup> Такође, у тексту ”The last real man in America: From Natty Bumppo to Batman”, амерички критичар Дејвид Леверенц закључује да је индивидуална мушкост неизоставно производ друштва-

---

<sup>235</sup> “Other men: We are under the constant careful scrutiny of other men. Other men watch us, rank us, grant our acceptance into the realm of manhood. Manhood is demonstrated for other men’s approval. It is other men who evaluate the performance. [...] Think of how men boast to one another of their accomplishments—from their latest sexual conquest to the size of the fish they caught—and how we constantly parade the markers of manhood—wealth, power, status, sexy women—in front of other men, desperate for their approval.” (Kimmel 2005:33)

ног деловања, односно да идеологија мушкости бескомпромисно функционише на принципу „туђег погледа”, односно ауторитета друге мушкости (Leverenz 1991:769). Управо у складу с тим, Хана Арент описује контрадикторно искуство друштвене и индивидуалне моћи, указујући да моћ иницијално не почива на нечијој способности да делује, већ неизоставно захтева деловање у групи. Тако моћ никада није објективни квалитет појединца, већ бескомпромисно припада групи, и опстаје управо онолико колико и сама група, односно њена воља да признаје нечију моћ.<sup>236</sup>

Узимајући у обзир чињеницу да је други (ауторитет друге мушкости) један од суштинских услова за структурирање еротског идентитета мушкарца-ратника, савремени теоретичари мушкости инсистирају на већ помињаном концепту *хомофобије* у самом језгру идеологије хегемонског модела. Хомофобија иницијално не представља мржњу према хомосексуалцима, већ страх од понижења или потчињавања другом снажнијем и доминантнијем мушкарцу.<sup>237</sup> Управо хомофобија суштински одређује свеукупно деловање мушкарца-ратника. Она га инхерентно управља према друштвено устројеним матрицама родног идентитета, чинећи рат врхунским изазовом у оквиру којег мушкарац бескомпромисно доказује себи и другима своју родну аутентичност, односно објективну припадност свету правих мушкараца.

“Combat posed a challenge for a man to prove himself to himself and others. Combat was a dare. One never knew that he could take it until he had demonstrated that he could. Most soldiers facing the prospect of combat service had to deal with a heavy charge of anticipatory anxiety... A code as universal as 'being a man' is very likely to have been deeply internalized. So fear of failure in the role, as by showing cowardice in battle, could

---

<sup>236</sup> “Power corresponds to the human ability not just to act but to act in concert. Power is never the property of an individual; it belongs to a group and remains in existence only so long as the group keeps together. When we say of somebody that he is “in power” we actually refer to his being empowered by a certain number of people to act in their name. The moment the group, from which the power originated to begin with disappears, *his power* also vanishes.” (Arendt 1970:44)

<sup>237</sup> Преглед релевантних студија из домена савремене мушкости у англо-америчком културном контексту, погледати у: Michael S. Kimmel, *The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality*; Jeff Hearn, *Men in the Public Eye*; James Penner, *Pinks, Pansies and Punks: The Rhetoric of Masculinity in American Literary Culture*; George Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*; John Stoltenberg, *Refusing to be a Man: Essays on Sex and Justice*; Gail Bederman, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880–1917*; E. Anthony Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*.

bring not only fear of social censure on their point as such, but also more central and strongly established fears related to sex-typing. To fail to measure up as a soldier in courage and endurance was to risk the charge of not being a man. ('Whatsa matter, Bud—got lace in your drawers?') If one was not socially defined as a man, there was a strong likelihood of being branded as a 'woman,' a dangerous threat to the contemporary male personality." (Stouffer 1976:180)

С обзиром на то да доказивање аутентичности сопствене мушкости представља императив деловања у хомосоцијалном простору рата, без обзира на последице, јасно је да у том чину постоји нешто много више од одбране националних интереса, односно од одговарања на изазов колективне угрожености. У језгру еротског идентитета мушкарца-ратника присутан је стални страх од разоткривања сопствене мушкости као лажне, структурирајући, на тај начин, специфичну етику која почива на бескомпромисном императиву доказивања своје аутентичности. У примерима најразличитијих ризичних подухвата путем којих мушкарац доказује своју мушкост, Мајкл Кимел види тежњу ка утемељењу еротског идентитета, односно покушај да се превазиђе инхерентни страх од сопствене родне неаутентичности, јер разобличавање од стране других не значи само губљење друштвеног угледа, већ и укидање родног идентитета. Имајући у виду да идеологија хегемонског модела недвосмислено повезује *етос* и *ерос* као међусобно нераскидиве аспекте аутентичне ратничке мушкости, губљење друштвеног угледа логично значи и искључивање из света мушкараца, односно смештање у свет жена који је свет подређених, објективно инфериорних, слабих и незаштићених бића подложних насиљу и сексуалној доминацији.<sup>238</sup>

Услед чињенице есенцијалне неутемељености, односно еротског идентитета као чисто дискурзивне конструкције одређене инхерентним доживљајем сопственог

---

<sup>238</sup> "Masculinity, in this model, is irrevocably tied to sexuality. The boy's sexuality will now come to resemble the sexuality of his father (or at least the way he imagines his father)—menacing, predatory, possessive, and possibly punitive. The boy has come to identify with his oppressor; now he can become the oppressor himself. But a terror remains, the terror that the young man will be unmasked as a fraud, as a man who has not completely and irrevocably separated from mother. It will be other men who will do the unmasking. Failure will de-sex the man, make him appear as not fully a man. He will be seen as a wimp, a Mama's boy, a sissy. [...] The flight from femininity is angry and frightened, because mother can so easily emasculate the young boy by her power to render him dependent, or at least to remind him of dependency. It is relentless; manhood becomes a lifelong quest to demonstrate its achievement, as if to prove the unprovable to others, because we feel so unsure of it ourselves." (Kimmel 2005:31–32)

дисконтинуитета, част и достојанство мушкарца-ратника, као део унутарњег кодекса понашања у домену духовних врлина, стално су угрожени и захтевају бескомпромисно деловање у циљу њиховог фактичког доказивања. На тај начин, други постаје незаменљиви гарант идентитета ратника у хомосоцијалном простору, односно сведок његове мушкости која тек кроз друштвено признање добија статус валидне чињенице и индивидуалне фактичке карактеристике.<sup>239</sup>

Упечатљив пример овакве етичке матрице проналазимо у приповеци Миодрага Борисављевића, „Ускрс на Кожуфу”, натуралистичком колажу слика са фронта који представља покушај верног приказивања хомосоцијалног простора рата. У жижи наративне структуре налази се лик младог Миљка, који долази у чету као регрут из Бизерте, обавезан да се носи са својим положајем новајлије, у простору прекаљених и ћудљивих ратника. С обзиром на логику хомосоцијалног простора, која, прописујући иницијацију као незаобилазни ритуал потврђивања мушкости, доказује своју генезу у инхерентном дисконтинуитету у основи мушкости као дискурзивне конструкције, његов положај подразумева ниподаштавање и екскомуникацију услед чињенице непотврђене аутентичности мушког идентитета. У тренутку када његова ратничка част и мушко достојанство буду јавно доведени у питање, Миљко ће, у складу са етиком хегемонског модела мушкости, предузети ризични подухват само-доказивања, без обзира на то што његов исход може бити трагичан.

*У гужви која је настала у саобраћајници, младић се спотакне и проспе мањерку с јелом. Туробни војници примили су то ћутке, само се наредник Живан био околио на покуњеног младића. Док смо на јутарњем сунцу позади рова јели сув хлеб, он је збијао шале на рачун регрутске храбрости. Његове досетке изазивале су смех међу војницима, а младић је снуждено стајао ослоњен раменом о земуницу. Нико није ни слутио до које је мере било тиме погођено његово младићко честољубље. Тек одједном, он се на наше запрепаићење хитро успузао уз настрешиницу и у једном скоку нашао се на отвореном простору између наших и бугарских ровова.*

*Занемели смо од запрепаићења и потрчали на пушкарнице. Поднаредник Живан, заборављајући на опасност, наднео се преко зида. „Миљко!... Несретнице!... Миљко!”, викао је пригушено за њим.*

---

<sup>239</sup> “In theory, honor is an internalized code of personal behavior, whose principles partake of spiritual truth. But it is armed combat that turns this individual honor into a social fact by its display in the presence of others, and it is preeminently in war that men make themselves men in the eyes of other men and in their own.” (Braudy 2003:85)



*Миљко је мирно прешао преко разрованог камењара и стао крај жичаних препрека, лицем окренут према бугарским рововима, из чијих су пушкарница блистали на јутарњем сунцу читави низови бајонета. Његова дечачка глава била је пркосно уздигнута, док смо ми с немим узбуђењем очекивали кад ће на њега праснути пушке. Нико ни на тренутак није посумњао у то. Зар се могло помислити да ће бугарски стрелци, који су тако будно вребали сваки наш несмотрен покрет, пропустити овакву прилику? (Борисављевић [УНК]:37–38)*

Суочавајући се, дакле, са исмевањем и ниподаштавањем сабораца, Миљко се одлучује на „безумни херојски чин” који ће у потпуности променити његов статус у групи и донети му поштовање и углед чак и међу оним „мргодним старим ратницима с Једрена”. Иако се може закључити, на први поглед, да аутор у оквиру ове секвенце ревитализује херојски идеал епске традиције, никако се не може пренебрегнути чињеница да ратни простор у Борисављевићевој приповеци одређују крајње тривијални дијалози јунака и трагикомичне ситуације, као што је Живкова смрт или низ „ситних дневних пакости које једино још потхрањују њихову ратну истрајност”, а које у потпуности разграђују дати хронотоп као хомосоцијални простор епске утопије.

Такође, чињеница да Миљков подухват пројектује аутентичну ситуацију сакралног еротизма у којој сви остају задивљени посматрајући младића који безбрижно седи на брисаном простору између ровова, доказујући на тај начин свој родни идентитет, јасно указује на то да је у питању квазииницијацијски обред, испразни ритуал путем којег се привидно материјализује једна фикција. Разлог због којег сви, како српски тако и бугарски војници, остају затечени и опчињени Миљковим подухватом, лежи у чињеници апсолутно истоветне природе мушкарцаратника, без обзира на страну на којој се бори. Тиме се указује на то да и једне и друге одређује инхрентни дисконтинуитет, због чега у једном несвакидашњем догађају проналазе привремено утемељење свог фиктивног идентитета.

*Неки чудан тајац завладао је између наших и њихових ровова. На потамнелим лицима војника оцртавала се стрепња за Миљков живот. Јесте, то је од њега лудо, безумно, али ми сви знамо и љутимо се због тога на њега - та сваки од нас фљиснуо би му за то такав шамар да му слична глупост више никад не би пала на ум. Али у томе је било нешто тако узбудљиво лепо да нам се његов живот чинио сада неупоредиво милијим и драгоценијим. Нико од нас није ни помишљао да овако изложен може и сам погинути, као што се не мисли на опасност кад је у питању живот неког свог, блиског бића. Чинило нам се да су животи свих нас били*

садржани у овом честољубивом младићу који се из неких лепших побуда изложио тако очигледној опасности, те смо блискост његове смрти скоро физички осећали. Чинило нам се да ће с њим погинути нешто много лепше и драгоценије него што је један војнички живот, нешто што нас је тога момента испуњавало болним поносом и присно сједињавало с њим. Али, ето, Бугари изгледа неће да га убију!... Они као да и не мисле на то. (Борисављевић [УНК]:39)

Да је несумњиво у питању испразни ритуал који нема никакво метафизичко значење, односно не представља услов објективног утемељења мушкости као есенцијалности, већ само хировити поступак задовољавања интимно-егоистичних тежњи угрожене мушке фикције, доказује и то што након овог догађаја наратор-сведок наставља приповедање тривијалних појединости из војничког живота. Он преноси свакодневне дијалоге и ласцивне анегдоте из војничког живота на фронту, напуштајући, на тај начин, причу о подвигу као провизорном чину без објективних метафизичких квалитета.<sup>240</sup>

Сличан пример проналазимо у роману Томаса Бојда, *Through the Wheat*, у којем се инсистира на чињеници да је рат простор гротескног разарања и дехуманизације у којем мушкост трага за доказом свог објективног утемељења у другом. На самом почетку романа приповедач јасно одређује свог јунака у домену хегемонског модела приказујући га као младића који одлази у рат како би побегао од учмалог мирнодопског живота, и одушевљено верује да ће у рату његов живот добити потпуно нови смисао. У складу с том идејом, његово деловање у потпуности је одређено *другим* као суштинским гарантом његове мушкости, чиме се доказује инхерентна ексцентрираност у самом језгру еротског идентитета ратника.

У тренутку када бива укорен због спавања на дужности и повучен у позадину, што представља грубу повреду његовог ратничког поноса, Вилијем Хикс фантазира о херојском подвигу који би показао да су његове старешине погрешиле и да је

---

<sup>240</sup> У студији *Evolution und Gewalt*, чувени немачки полемолог Петер Мејер, заступајући универзалну тезу да рат, у основи, не представља борбу за ресурсе, већ за идеју ресурса, поставља суштинско питање *идеје* која инспирише људе да доводе своје животе у опасност или немилице расипају стечено богатство. Он сматра да се рат безусловно доживљава као *rite de passage*, односно као утопијски хомосоцијални простор у којем се структурира аутентична мушкост, стичући кроз чин убијања непријатеља неопходне прерогативе моћи и потентности који осигуравају благостање и плодност. (Meyer 1981; Парафразирано према: Van der Dennen 2002:344)

пред њима прави мушкарац, ратник и херој.<sup>241</sup> Такође, иако због исцрпљености и болести није у стању да остане на првој линији фронта и напредује заједно са осталима, Хикс увређено одбија савет официра да се врати у позадину и јави болничару, наглашавајући да би такав поступак неминовно показао да је кукавица. Прави мушкарац и ратник, према мишљењу Вилијема Хикса, мора да издржи сваки изазов на ногама, одбијајући да пред собом или другима призна или покаже слабост која значи понижење и срамоту.<sup>242</sup> Управо у складу с тим, Хикс у тренутку највеће слабости прибегава ритуалном затезању и довођењу у ред сопствене опреме. Иако тиме жели да консолидује своју посрнулу мушкост, иронијска дистанца приповедача, с друге стране, указује на његово јадно физичко стање, сугеришући испразност и узалудност таквог поступка. Такође, испразност овог ритуала приповедач наглашава чињеницом да у тренутку када на измаку снага покушава да поврати присебност и препороди свој борбени дух, Хикс једино обнавља дечачке фантазије. Он замишља себе час као Буфало Била, час као Кита Карсона или Д'Артањана, што га, само у његовој фантазији, чини спремним да се суочи са сваком опасношћу.<sup>243</sup> На крају, треба нагласити да ритуалним затезањем каишева на униформи и шлему, Вилијем Хикс доказује да за ратника мушкост

---

<sup>241</sup> *He considered for a moment the advisability of clambering over the trench and setting forth into that unexplored field, never to return, unless he brought a German prisoner with him. Let's see, how had they done it, he mused. There were plenty of heroes who could. – Major Adams, I fulfilled your prediction! Here! – indicating three fierce-looking Germans with the stump of his left arm, which had been shot-off during his single-handed assault. – And there were five more, but I would have had to carry them. Bunk.* (Boyd [TtW]:31)

<sup>242</sup> *“Why don't you go back? Tell one of the officers. He'll send you back. - Yeh. And have every one of you birds think I'm yellow? I will not. I'll be all right,” he added.* (Boyd [TtW]:232)

<sup>243</sup> *Through a long, tortuous trench which, now and again, had been partially obliterated by the explosion of a large shell, Hicks tramped. He had been sent out by the platoon commander to find the French army, whose left flank was supposed, according to orders issued before the attack, to adjoin the right of the platoon. Picking his way through the barbed wire over the rough ground, he swung along with large strides. Importantly he adjusted the strap of his helmet more tightly about his chin. He girded his pistol belt tighter, until his waist was wasp-like. To his leg he buckled his holster until it interfered with the circulation of his blood. He liked the feel of the pistol against his thigh. It made him feel equal to any danger. He was a Buffalo Bill, a Kit Carson, a D'Artagnan.* (Boyd [TtW]:238)

бескомпромисно почива на материјалним симболима ратничке културе, чиме се сугерише њена есенцијална неутемељеност и ексцентрираност у другом.<sup>244</sup>

С обзиром на функционално поистовећивање *етоса* и *ероса* у домену хегемоничног модела мушкости, иницијација ратника у хомосоцијалном простору подједнако подразумева безусловно доказивање храбрости, моћи и снаге, али и љубавничких вештина. Сексуално неискуство, подједнако као и кукавичлук или улизичка понизност, представљају основ за стигматизацију, док сексуални промискуитет, као и ратничка срчаност и пожртвованост, представљају суштински предуслов за стицање угледа међу другим ратницима. У складу с тим, значајну компоненту у структурирању еротског идентитета ратника чини препричавање ратних и љубавних доживљаја, што представља једну од основних комуникацијских форми у домену међусобног повезивања и признавања мушкараца у хомосоцијалном простору рата. Суштински значај овог аспекта социјализације мушкараца-ратника показују искуства Парвина Метока и Џоа Бонама, који у суровости ратног простора спознају истинску природу индивидуалне моћи која почива у другом. Једини начин опстанка у хомосоцијалном простору, сазнаје Парвин Меток, подразумева признање других и лојалност саборцима, јер уколико ратник нема подршку другова, „сам генерал Першинг не може му помоћи да преживи”.<sup>245</sup> И не само да комуницирање личног искуства обезбеђује физички и психички опстанак у групи, већ се, према Џоу Бонаму, унакаженом сведоку гротескне природе ратног махнитања, у том тренутку човек осећа као мушкарац, што је могуће, закључује Бонам, једино онда када га други виде као бога (Trumbo [JGHG]:95).

Саопштавање сопствене храбрости, подједнако је значајно као и саопштавање своје бујне сексуалности. То наглашава и Станислав Краков описујући у роману *Кроз буру* раскалашно официрско друштво у којем се разговарало, као и обично, о рату и женама: „Нарочито о женама. Разне авантуре, успеси и неуспеси, (разуме се да ови последњи причаху највише на туђ рачун) све је то изношено и причано

---

<sup>244</sup> War was a business of tightening things, he observed, as he fastened the chin strap of his helmet more tightly. Corroborating the evidence, he tightened his belt over his **empty** stomach. (Boyd [TtW]:190)

<sup>245</sup> “Boy, that's sure as hell tough. Now, listen; you shoot straight with us here, tell us all you know and we'll stick by you. Boy, if you ain't got friends in your own company, General Pershing himself can't help you to live along good in the old army. You come clean, and nobody but us'll know it, and I'll stick by you till it's fini la gear.” (Stivens [Matt]:233)

неуморно.” (Краков [Кб]:44) Поред простора фронта као простора непосредног ратног дејства, крчма, војничка кантина или бордел, такође представљају аутентичне иницијацијске просторе у којима индивидуална мушкост бескомпромисно трага за утемељењем сопствене аутентичности у другом.<sup>246</sup> То су раскалашни простори правога „мушког” живота у којима се причају анегдоте из рата, певају „безобразне” песме или приповедају ласцивне еротске авантуре, а све у жељи да се задобије или одржи поверење и дивљење других, без којих мушкост објективно не постоји.

*Men talked about the particular regiment they were jealous of, or the favoured division that was put in for all the show fighting. Everybody thought about his own game, his personal life that he managed to keep going in spite of discipline; his next leave, how to get champagne without paying for it, dodging the guard, getting into scrapes with women and getting out again.* (Cather [OofO]:2954)

У таквом простору у којем Дос Пасосови јунаци певају раскалашне песме о официрима који воле рат, жене и вино, и с дивљењем слушају и приповедају своје ратне приче,<sup>247</sup> у којем чувени „дивљи” Ден Кохан приповеда своје легендарне подвиге, френетично узвикујући притом, пред гомилом одушевљених слушалаца који у њему виде идеал правога хероја-бунтовника: “It's a great war, I tell you Sarge! It's a great war! I wouldn't have missed it!” (Dos Passos [TS]:770–830), или у којем

---

<sup>246</sup> У свом роману *Крила*, Станислав Краков ће у више наврата нагласити значај комуницирања тобоже херојског ратног искуства у структурирању еротског идентитета ратника. Поред чувене изјаве капетана Восела, који у сваку мисију одлази у новом оделу са свим одликовањима, да сви они умиру само због кокетерије (што је веома блиско Рајићевој тези, у роману *Дневник о Чарнојевиху*, да се не умире од љубави, већ од части), један од најупечатљивијих примера, свакако је жеља рањеног ађутанта Душка, пред којом *све борбе, и сви болови и све блиске смрти нестају као давни мучни снови у забраву ноћи*, да се једног дана доле у хуци Солуна каже: „Рањен сам на јуришу, у самим жицама. Ох, какво је то само клање било!” (Краков [Крл]:88)

<sup>247</sup> *The “wet” canteen was full of smoke and a cosy steam of beer. It was crowded with red-faced men, with shiny brass buttons on their khaki uniforms, among whom was a good sprinkling of lanky Americans.*

*“A German officer crossed the Rhine; Parley voo?”*

*A German officer crossed the Rhine;*

*He loved the women and liked the wine;*

*Hanky Panky, parley voo...”*

*“Listen to this, fellers,” said the man in his twitching nervous voice, staring straight into Fuselli's eyes. “We made a little attack to straighten out our trenches a bit just before I got winged. Our barrage cut off a bit of Fritzie's trench an' we ran right ahead juss about dawn an' occupied it. I'll be goddamned if it wasn't as quiet as a Sunday morning at home.”* (Dos Passos [TS]:582–595)

Фредерик Хенри, препуштајући се атмосфери раскалашног живота на фронту, слуша есхатолошка пророчанства разузданих италијанских официра, у којима се обнавља слава великог римског царства,<sup>248</sup> Васићев „херој” Ђорђе Христић, лечиће своје ране, приповедајући под плаутовском маском *miles gloriosus* своје фантастичне херојске подвиге беспосленим и хвалисавим „позадинцима”.

*Седе лепо људи у топлој кафани, пошто су се добро наспавали, напили и најели и одушевљавају се оним победама, што их општински добош објављује, и тако се њима поносе као да су их баш они, и нико други, задобили. И чак се понекад љуте што се брже не напредује или што се неко парче фронта упусти и објашњавају како би то све требало радити. Понекад, пошто чују о којој већој победи, они искупе свираче, па им она циганитина по целе ноћи шкрипи и дрличе, а они држе здравице храброј, неустрашивој и непобедној војсци, најиздржљивијој на свету, и разбијају чаше и огледала све до сванућа кад зареде по улицама и под прозорима „праве серенаде“ оним женама чији су мужеве људи те се ломатају и млате тамо по блатњавим рововима. Јест, пуно је тих снажних, меснатих, ужирених и потпуно задовољних људи видео Христић туна, у своме месту рођења, па су га они и уверавали, баш као и његова фамилија, како се он и сувише одужио и како је сад право да се добро одмори, окрепи и прикупи. А они су за њега најпре били одвратни забушанти и чак их је избегавао, па се постепено стао на њих навикавати док се није уверио: да су и то људи патриоте на свој начин (међу њима има много лифераната а и без њих се не може) и да ни они немају баш сасвим покварену крв, као што је он некад погрешно и неоправдано веровао. И тако се Христић понекад расположио, заједно с њима смејао се слатко и све више оно заборављао. Заборави се Христић па се чак хвали и фино и смишљено лаже о оној борби кад је рањен у ногу и то лично, вели, од једног улана, са репатим шлемом, с којим се срео негде у шуми као батеријски извиђач, прса у прса, кад је улан њега ранио у ногу а он улана убио на место посред самога срца из свога карабина који је отео у бугарском рату и без кога никад не иде у извиђање. И све тако са највећим уживањем и слатко прича Христић за дуго после вечере како ће бити одликован орденом са мачевима и како је са свим друго овај данашњи европски рат, а друго онај о коме понекад воли да прича (а боље би било да не прича и да се не брука) његов отац кад су заузели Гиљане од Турака и кад се на прсте могло избројати колико је у целом рату*

---

<sup>248</sup> “We will get Nice and Savoia from the French. We will get Corsica and all the Adriatic coast-line, Rinaldi said. Italy will return to the splendors of Rome, said the major. [...] You are drunk, baby. Who made me drunk? I made you drunk, said the major. I made you drunk because I love you and because America is in the war.” (Hemingway [FtA]:1054)

*топовских метака испаљено. А већ о балонима-осматрачима, мониторима оклопљеним, аеропланима разним, сумаренима и оним цевима преко 24 калибра не вреди ни говорити, јер се онда о томе није ни сањало. Наводи даље Христић како је само он, као осматрач, уништио шест непријатељских топова са торња цркве у Б. Тада је, вели, био примећен од непријатеља и заједно с торњем, по сред кога је ударила разорна граната, једног од најтежих калибара, стропоштао се сав у прабини са оним звонима и кубетима доле на траву у порти црквеној и да није било једне надуване лешине неког војника из десетог ловачког батаљона на коју је пао, не би ни остао жив. И мало по мало, понављајући ово исто много пута, он је био потпуно убеђен: да се баиш тачно тако ствар десила, а то, у осталом нико није видео и тако ће то увек остати да се прича. Срушена црква у Б. постоји још, хвала Богу, и сваки се о томе може уверити кад хоће, а цела пета батерија зна да је он на торњу био осматрач и отуд слао телефоном драгоцене извештаје као и то да су оба телефониста погинули у капели, поред њега који је једини од њих тројице, неким пуким случајем, остао у животу. О свему томе мора имати релација, а и у Операциском Дневнику све дословце мора бити описано и забележено. И сијасет других измишљотина набраја он и приповеда где год стигне и стане. (Васић [ЦМ]:37–38)*

Отворено инсистирајући на иронијској дистанци, приповедач гради наративни контекст у којем се разграђују основни елементи романтичарско-епске традиције. Такође, он указује притом на крајње проблематичну основу националног херојског етоса, с обзиром на то да на почетку романа Христића представља управо као идеалног патријархалног мушкарца и ратника.<sup>249</sup> Угрожена мушкост Ђорђа Христића, оптерећена срамним чином дезертерства и лажног рањавања, напушта простор ратишта, а компензацију и утеху проналази у кафани, још једном типичном хомосоцијалном простору. Темелјна трансформација Христићевог погледа на свет указује на есенцијалну неутемељеност мушкости, која ни на који начин није условљена чак ни анатомским карактеристикама мушкарца, већ представља дискурзивну конструкцију која услед инхерентне ексцентрираности своје утемељење трајно потражује у другом.

---

<sup>249</sup> *Снажан у расцвету свога здравља, јак срцем, сељачки син и учитељ, гоњен чак једним наследним убојиштвом, чија га је бујност понекад бунила те кривио себе што не може да се обузда, он је са оном бујном физичком одважношћу и са душом уздигнутом и мирном све дотле пролазио право и часно кроз живот. (Васић [ЦМ]:22)*

Поред кафане или бордела, болница, такође, представља простор у којем се у наративном дискурсу ратне прозе о Првом светском рату доказује бескомпромисна ексцентрираност ратничке мушкости. Овај простор одређен је, у основи, императивом комуницирања ратног или еротског искуства у функцији структурирања еротског идентитета у *другом*. У болници је ратничка мушкост најугроженија, услед чињенице да је најчешће физички онемогућена, па овај простор тако постаје специфичан простор доказивања. Карактеристичан пример даје понашање Фредерика Хенрија, којим се доказује општи етички образац у структурирању и деловању ратничке мушкости и њеног еротског идентитета. Дијалог између Фредерика Хенрија и доктора показује сложену природу ратничке мушкости која иако, с једне стране, презире и одбацује традиционалне обрасце херојске реторике, с друге стране, тешко пристаје да се јавно одрекне својих прерогатива моћи и славе, што, у основи, представља форму самоиронијског разобличавања. Упитан колико је до сада убио Немаца или Аустријанаца, Фредерик Хенри, признајући у себи да није убио ниједног, али желећи, наводно, да угоди докторовој знатижељи, изјављује да их је поубијао много, стављајући му, притом наивно до знања да једва чека да се врати на фронт (Hemingway [FtA]:1272–1340). У прилог тези да мушкост Фредерика Хенрија никако не одступа од идеологије хегемонског модела, говори и већ навођени пример етопоичког говора када увређено ставља до знања Кетрин Беркли да је он рањеник, а не болесник, или чињеница да ће, упркос презирању рата и ратне демагогије, прихватити одликовање које му је додељено.

С друге стране, говорећи о херојству и ратничкој части, такође војник, доктор ће пред младим ратником који је „побио много Аустријанаца и жарко жели да се што пре врати на фронт”, осетити потребу да истакне своју мушкост, показујући да је комуникација хетеросексуалне жеље и потентности, поред херојских подвига, суштински аспект путем којег мушкост очекује признање и утемељење у другом.

*The doctor requested me to write in his pocket notebook, my name, and regiment and some sentiment. He declared that the foreign bodies were ugly, nasty, brutal. The Austrians were sons of bitches. How many had I killed? I had not killed any but I was anxious to please--and I said I had killed plenty. Miss Gage was with me and the doctor put his arm around her and said she was more beautiful than Cleopatra. Did she understand that? Cleopatra the former queen of Egypt. Yes, by God she was.* (Hemingway [FtA]:1279)



Слично Хемингвеју, у приповеци „Реконвалесценти” која је смештена управо у простор болнице, Драгиша Васић кроз реализацију различитих наративних перспектива разоткрива суштинску неутемељеност и крхкост еротског идентитета ратника, указујући на то да у основи свеукупног социјалног деловања мушкарца лежи комплекс несигурне и угрожене мушкости. Комуницирањем сопствене мушкости у домену ватреног патриотизма, ратничког кодекса части или ласцивних еротских авантура, јунаци ове приповетке траже признање у другом, потврђујући, на тај начин, инхерентну ексцентрираност еротског идентитета и ратничке мушкости као дискурзивне конструкције патријархалне културе.<sup>250</sup>

Приповетку отвара пргави инжињерски пуковник, „мршав, висок, са необично дубоким и тамним очним дупљама, густим и дугим веђама, оштрим браздама по лицу и пребаченим једним праменом косе преко ћелаве главе као тикве, који свако јутро кад устане (а буди се први) ради гимнастику и маше главом налево и надесно да разради вратне жиле” (Васић [Рк]:85).<sup>251</sup> Његова стална потреба да се постави као ауторитет, тражећи у бесомучним препиркама са пешадијским потпуковником атлетске грађе и четкастих бркова, признање свог статуса као најстаријег по чину који заслужује безусловно поштовање, разоткрива се као очајнички покушај превазилажења мучног осећања изневерене и посрнуле мушкости. Тренутно задовољство које осећа у тренутку када препирка и жамор у павиљону утихну пред његовим строгим наређењима, показује његову жељу да кроз доминацију у хомосоцијалном простору компензује одређене интимне патње које озбиљно угрожавају његову мушкост.<sup>252</sup> У складу с тим, његове патриотске тираде, ватрени говори о мушкој части, родољубљу и аутентичној мушкој осећајности, бивају

---

<sup>250</sup> “In traditional narrative, women seek men, but men seek manhood. Traditional narrative is so preoccupied with this search that manhood itself seems to be won as much—or more—in narrative as in reality. Unless a man has a story to tell about his attainment of manhood, he has not in fact attained it. And even if he has a story, it has to be told more than once. The story itself is another one of those little extra pieces by which masculine identity contrives the illusion of wholeness.” (Kramer 1997:146)

<sup>251</sup> С обзиром на то да се ратничка мушкост одређује у домену идеологије хегемонског модела, физичке карактеристике веома су значајан аспект у контексту делатне етике јунака у хомосоцијалном простору.

<sup>252</sup> *Али сад је пуковник мало умирен тишином, трепће задовољније и шмрче, само му је лице и даље званично-озбиљно, јер зна да га погледају са разних страна реконвалесценти, којима је ускратио једино задовољство да се препиру.* (Васић [Рк]:86)

разобличени као испразни покушаји samozаваравања услед мрачних сумњи у верност супруге, што угрожава његов мушки и ратнички понос.

*Па нервозно премеће листове пуковник: „А ти плачи, сентименталиши, доказа немаш, и до века ћеш сумњати и кидати се.” Па јест, и каквог ђавола, доказа може имати - мисли пуковник - ми овамо, они тамо, ради ко шта хоће, нико о другом не зна. И оно, ја сам био свиња. И јесам и ја био свиња. Кашљем, тешем по целу ноћ, кеша матори, прошао кроз сито и решето, чекао човек мајор да постане па тек онда да се ожени, све преживео и оженио се такорећи дететом, ћерку би онолику имао, а оно на Крфу само шта сам радио. Па после човеку криво ако жена... и што се у њој пробудила кокетерија, као овај Толстох што каже... „Али друго је жена, бога му, она мора да буде светиња...”*

*Па се искашљује пуковник и унезверено гледа по павиљону, као да је нешто изгубио па тражи. (Васић [Рк]:90)<sup>253</sup>*

С друге стране, наоко другачији, а у суштини потпуно идентичан пример деловања посрнуле и изневерене мушкости препознајемо у лику професора Љубишића. Он, као и пргави инжињерски пуковник, показује снажну жељу за доминацијом у хомосоцијалном простору, покушавајући да кроз отворено бунтовнички став и агресивну антитрадиционалистичку реторику компензује и обнови угрожени еротски идентитет ратничке мушкости. Изневерен као љубавник, професор Љубишић, блед, умнога израза, врло високог чела и упалих груди, тражи признање своје мушкости у хомосоцијалном простору, отворено доводећи у питање основе епске патријархалне културе и врхунске вредности националног етоса.

*Па сав дрхти професор, брзо дише и говори задувано:*

*— Пита се човек, него шта, а и ми смо почели да се питамо, једва једном. Јест. Друго је Милосав, а друго сам ја: он је инстинкт, ја сам разум. Ја хоћу да објасним и да испитам онај предачки остатак, оно осећање што сам наследио, оно мистично што у мени вечно тиња, а против чега се рационално вечно буну. Ја хоћу да се питам: је л' та отаџбина била правична, племенита, мудра, је л' према свима својим синовима била подједнака? Ја хоћу да знам: је л' ме та отаџбина истински волела, је л' према мени испунила све обавезе мајке, па да за њу паднем и жртвујем се као њено дете?*

---

<sup>253</sup> У прилог изнетим тезама, посебно је индикативна чињеница да инжињерски пуковник чита Толстојеву *Кројцерову сонату*, филозофско-моралистичку повест о разврату, илузијама брачног живота и лицемерју патријархалног морала, у којој главни јунак Поздњишев, у нападу љубоморе, убија своју супругу док она свира *Кројцерову сонату* у друштву музичара коме је била наклоњена.

— Слушај, ти само тако говориш, а ту отаџбину ти волиш више него и ја и многи други, то сви знамо.

— Није истина. Ја је не волим као ови овде око нас. Ја је не могу волети као они. Јер је они воле ма каква она била, правична или сурова, славна или мрачна, слободна или тиранска.. А ја, ја ћу је волети само онда ако ме је задужила, у томе је ствар. (Васић [Рк]:98)

Према мишљењу саговорника, Љубишић само фингира парезички говор, односно бунтовнички став левичарског интелектуалца, желећи на тај начин да превазиђе интимно понижење које је доживео у вези са сестром Стефансон, која га је, након кратке везе напустила због другог мушкарца. Разоткривајући разлоге његовог наводно глумљеног бунтовништва, његов саговорник ће, на крају, у поенти своје „зналачке” опсервације истаћи сопствену мушкост као крајње аутентичну. Он би, тврди саговорник, и те како знао да се носи са превртљивом, сензуалном и похотљивом француском болничарком. На тај начин, недвосмислено се истиче чињеница да је комуникација у хомосоцијалном простору увек бескомпромисно одређена етиком таквог простора у којем несигурна и неутемељена мушкост стално делује под императивом сопственог доказивања, односно жеље да се добије признање и утемељење у другом.

— Не, не, не, не! Стани! Слушао сам те доста, сад си ти дужан мене да чујеш. Ти си мени све објаснио, сад ја хоћу тебе да објасним, љутио се ти колико хоћеш. Зар ти који тако разумно гледаш на све око себе, не видиш, болан, ништа кад је пред тобом жена? Зар си ти слеп кад си у питању ти?... Видиш, ти си веровао да ће те она схватити, ценити, заволети лудо, као ти њу. Ти си мислио да је то нека душа, нека дубина; ти си се варао. Јер ово весело, бујно створење, то је једна чела, драги мој. Јест једна чела што би сваки цвет хтела да опроба. Ето баи сад зауставила се на оном лепом капетану забушанту, који, по теби, није достојан да прими топломер из њене руке, а коме она, својеручно, свакога јутра приноси кашичицу излишног лека дрхтавим, страсним уснама. Али француска је то крв, несрећнице, она је француског порекла, ти то и не знаш, а ја сам се распитао... Зауставила се и на теби, разуме се. Ама шта си ти мислио? Ти си наивно веровао да ће она ту и остати, и готов сместа да јој поклониш и живот, отворио си јој све из себе, из те ризнице чију дубину само ја познајем, тој несташној чели која сад само прозуји крај тебе и не сања да те је скрхала. Пази ти... ја тебе познајем боље него што ти познајеш оног старца што јечи, хугисту и патриоту. Није за тебе

*никад била сестра Stephenson, сањалицо! Она је за мене, и не дао јој Бог да се случајно на мени заустави, ох, не би скоро потражила други, слађи цвет.*

*Онда Љубишић нагло устаје, јер неће више да слуша, узима љутито књигу с полице, и после, испружен на кревету, напорно дише, док се његов пријатељ протеже снажно, дотерује своју гргураву косу и иронично се смеши. (Васић [Рк]:105–106)*

Поред још једне квазипатриотске тираде ватреног адвоката који ће у поенти своје беседе кроз иронијско саморазоткривање показати да је његова наводна патриотска хомофобија, односно мржња према Немцима и Грцима, у ствари, инспирисана чињеницом да је страшно заљубљен у једну ватрену Гркињу, жену славног крфског зубног лекара, иначе „физичког дегенерика” и „кокота међу снажним мушкарцима”, а уз то и германофила, посебно је значајан пример љубавне приче црномањастог коњичког потпоручника. Његова исповест сведочи о значају квазииницијацијских обреда мушке сексуалности у хомосоцијалном простору за структурирање еротског идентитета аутентичне хегемоне мушкости. Приповедајући своју љубавну повест учитељу Цвијовићу, црномањаста коњички потпоручник, трговац из паланке (који је у Бечу започео капамацијску школу, али га је рат у томе омео, и који је могао да се ожени у Београду, јер му отац ради са првим фирмама) наглашава да је при првом сусрету са женом читаву ноћ провео у пробању слатка, недовољно храбар да учини први корак. Како су и он и девојка били јако „стидни”, њихов брачни живот никако није могао ваљано започети, све док једном није отишао у Београд *за еспан*, те се на наговор друштва обрео у борделу. Иако се најпре озбиљно противио наговарању другова, правдајући се да је ожењен, на крају је ипак попустио и, према његовим речима, „награбусио”, што није за причу.<sup>254</sup> Напокон, успешна сексуална иницијација резултира потпуном трансформацијом његове мушкости. Вративши се кући, он ће почети да се понаша као прави мушкарац и господар куће, што ће се одразити, такође, и на његов сексуални живот у браку, односно на његов однос према жени.

*Једаред, бога ти... слушај ово да ти причам. Одем у Београд за еспан, неку меку робу да узмем, знаш. Па друство, знаш како је кад се сортира, све млади људи. „Ајде“, каже, „на Булевару да идемо.“ Ајде, де, реко', баш на Булевар, неће ме*

---

<sup>254</sup> У контексту идеологије хегемоне мушкости, полне болести, такође, представљају значајан маркер успешне сексуалне иницијације, због чега се овде та чињеница наглашава чак два пута, иако тобоже случајно и стидно.

*поједу. Па там' удри на неки ликери, коњаџи, па шампањџи, па после пола ноћ „ајде“, вели, „женске да потражимо“: „Ама какве женске, бре, људи, ожењен сам човек. Оставите се ви мен'!“ „Јок“, вели, „море ко ј' те пита жењен ли си, ајде сас нас.“ Да ти дуго не причам — нагробусим ти ја. Леле, шта ћу сад? Мисли, мисли, окрени, обрни, седнем си на воз, па кући. Ајде, реко', тешим се успут, коњаник сам, а је ли има коњаник да је без тој следовање? Кад кући, затекнем гу крај шпорет, прави неки ушитици да ме обрадује. Ја се намришим, па дођем код тигањ и шчепам један од они ушитици. Кад она: „Немој“, каже, „болан да кварииш ручак. А ја ти подвикнем: „Шта, жена да ми соли памет? Ко је газда у овој кућу?“ Па си ућутим, и месец дана, нећеш ми верујеш, не говорим с њом. Бре моли ме, бре куми, клечи, преклиње, па она, па мајка, па сви редом, јок: ја само ћутим (а плаче ми се) и лечим ствар. После одем у Београд за сваку сигурност. А отуд кад дођо', па кад гу дофати, па кад гу стего, бре плакала је, само суза сузу стиже, неће ми верујеш. Тако се измиримо и отад, фала Богу, лепо! (Васић [Рк]:107–108)*

Оно што је, с друге стране, такође значајно, јесте чињеница да док слуша причу младог коњичког потпоручника, учитељ Цвијовић, такође скоро ожењен, „погледом гута слику пуне младе жене сељачког изгледа”, и веома је нестрпљив, јер би хтео и он да говори. Узгред, он стално напомиње да је веома начитан, и страни изрази навиру му „такорећи против воље”.

*Ту особину ја познајем у тоталитету — прекида га нестрпљиво и прави се важан учитељ. — Код мене је то исто тако, само што је моја жена много више еманципована... Бога ти љубим, дођем ја тако кући љут, а она само трепће. Трепери као лист, што рекао Ђура Јакшић, наш највећи песник, а био је учитељ. Кажем ти, нема то код мене. Па мораш, бре, жену тако: ако не држиш, оде бестрага. Вентилирао сам ја то са свију страна. (Васић [Рк]:107)*

На крају, треба свакако навести и типично мушку причу потпоручника Стевана, доналдовског „вука”, који на наговор својих другова, млађих официра - неурастеника, приповеда ласцивну еротску згуду у којој се дословно реинтерпретира етика хегемоне мушкости ратника, који као такав поседује апсолутни еротски потенцијал, сматрајући остваривање у домену хетеросексуалне жеље најзначајнијим аспектом свог мушког идентитета. У прилог тези да је комуницирање потентне и похотне мушке сексуалности суштински аспект у структури еротског идентитета ратника, говори и Стеванов став да би у том тренутку пристао да га сутрадан разнесе граната највећег калибра, само кад би му се дало „да стеже оно младо и чврсто тело сељанке, сигурно и само толико жудно мушких руку”. Слично Смиљанићевом

поручнику Александру, а у складу са етиком хегеменог модела аутентичне мушкости која у одбрани своје утемељености и апсолутне слободе мора да делује изнад свих конвенционалних норми и ограничења, у тренутку када га *љубоморни* пуковник спречава у остваривању његовог наума да се сретне са кокетном младом сељанком, Стеван измишља „најстрашнија мучења за команданта и замишља како би га раздробило, растргао, згазио као црва и растрљао да трага не остане од њега и оног његовог пакосног ока”.

Пошто се не доказује као љубавник, Стеван мора да се докаже као мушкарац и војник који не подилази надређенима и не подноси ћутке нанету неправду, већ пркосно прихвата казну, не показујући кајање због својих поступака који су мотивисани самом природом његове бујне мушкости. Крећући по казни у другу батерију, Стеван ће, угледавши младу сељанку на вратима куће, гласно узвикнути: „У здрављу, снаја. Крив сам ти, брате, што сам млађи од некога.”, алудирајући, на тај начин, на пуковникове године и могућу сексуалну дисфункционалност, али истичући, такође, чињеницу да је и поред његовог нижег чина (*млађи* - подређени), млада жена ипак одабрала њега, а не пуковника.

*А сутрадан, рано, позва ме командант:*

— *Наредник Стеване!*

— *Извол’те, господине пуковниче.*

— *Марш у другу батерију.*

*Знао сам шта то значи: батеријски осматрач. Ја љутито појашем коња, који ме је чекао спремљен, циднух га немилосрдно у слабину, па прескочих разваљену ограду. Кад сам се окренуо да бацим још један поглед на кућу, сељанка је стајала на вратима. Био сам озлојеђен, киван, нисам жалио да погинем тог тренутка, па у тој љутини продерах се да чује командант:*

— *У здрављу, снаја. Крив сам ти, брате, што сам млађи од некога.*

*Па онда ударим у кас право друмом у другу батерију.*

— *То си ти, ваљда помислио у себи, Стеване?*

— *Није, части ми, него сам баш гласно казао и чуо је командант.*

— *Е, јеси сила, Стеване, није вајде, сила си, осветио си му се.* (Васић [Рк]:96)

Анализирани примери доказују да је индивидуална мушкост, без обзира на своје интелектуалне квалитете, анатомске предиспозиције или друштвени статус, бесповратно одређена лакановским комплексом екстимности, због чега је стално оптерећена тежњом за доказивањем и тражењем признања у *другом*. Немогућност разрешења кроз комуникацију квалитета индивидуалне мушкости у домену херој-

ске етике или хетеросексуалне жеље, последица је, с једне стране, чињенице да индивидуалне мушкости комуницирају искључиво сопствени недостатак, а, с друге, немогућом позицијом апсолутне перспективе. Наиме, ниједна индивидуална мушкост, услед инхерентне есенцијалне неутемељености, не може да пледира у корист своје објективне аутентичности, већ сваки покушај реализује само објективно фингирање. На тај начин, како еротски идентитет индивидуалне мушкости почива на идеалној пројекцији у *другом*, идеологија хегемоне мушкости развија инхерентни конфликтни потенцијал, те своје остварење замишља искључиво у домену ратничке културе и њених функционалних митова.

### 3.3.1.3. *Ратник за другог*

Концепт еротског идентитета мушкарца-ратника подразумева ексцентрираност у другом. Ипак, оно што је још важније за разумевање суштинских аспеката хомосоцијалног простора као простора одређеног примарном фантазијом структурирања аутентичне ратничке мушкости, јесте чињеница да индивидуална мушкост услед инхерентне несигурности и неутемељености свој идеал види остварен у другом, због чега други представља интегрални елемент њеног еротског идентитета. Управо зато у основи етике хегемоне мушкости лежи конфликтни потенцијал, односно императив ривалитета – сталног одмеравања са другима и жеље за признањем и утемељењем у другом.<sup>255</sup> Овај аспект еротског идентитета говори у прилог општеприхваћеној тези у контексту савремених теорија мушкости према којој хомофобија представља комплекс који одређује само језгро мушке индивидуалности. У питању је опсесивни страх од разоткривања сопствене неаутентичности, што може резултирати физичким или чак сексуалним насиљем кроз присилно подређивање другој мушкости која се, услед привида аутентичности, бескомпромисно доживљава као моћнија и доминантнија. У том страху од насилног подређивања почива свеукупна делатна етика хомосоцијалног простора. Она подразумева међусобно признавање и доказивање сопствене аутентичности у другом, јер се на тај начин склапа прећутни „пакт о ненападању”, односно, с друге стране,

---

<sup>255</sup> О овоме: Stoltenberg 2000:4; Шмале 2011:162.

фингира сопствена позиција моћи, успостављајући дистанцу која гарантује физичку сигурност.<sup>256</sup>

Овако гледано постаје много јаснија темељна полемолошка теза да је рат културна институција у чијој се основи поред одбране од физичког непријатеља (реалне спољашње опасности), налази и потреба разрешења разорних унутрашњих конфликта. Путем сукоба, појединац и колектив покушавају да се ослободе неразрешивих интимних тегоба које угрожавају њихов опстанак и друштвено устројени систем вредности. У прилог томе говори и чињеница да се рат универзално замишља као простор обнављања племенске хомосоцијалне утопије, у оквиру које безусловно долази до преосмишљавања, рedefинисања и фиктивног утемељења аутентичне хегемоне мушкости.

Имајући у виду супериорну позицију другог [ратника] у структури еротског идентитета ратника, односно чињеницу да индивидуална мушкост остварење идеала утемељености и аутентичности увек пројектује у другом, ратно насиље, које је својствено мушкарцима у простору рата, а које подразумева све од убиства на фронту, па до групних силовања, стрељања или иживљавања над заробљеницима или женама, можемо одредити као специфичну форму егзорцистичког обреда. Наиме, насиље у датом контексту може бити посматрано као специфична форма ритуала у оквиру којег индивидуална мушкост прижељкује превазилажење и ослобађање од разорних интимних конфликта у циљу сопственог очувања и афирмације сопствене утемељености у општеприхваћеном и прописаном моделу родног идентитета. Такође, у складу с тим, Батајева теза да „човекова свест о рату није свест о повратку у анималност, већ свест о кршењу забране које је строго подвргнуто правилима”, добија своје пуно значење у контексту разумевања „ратног махнитања” и природе рата као примарно друштвене институције.

Доказ да се друга [ратничка] мушкост посматра као остварење идеала, односно да се у њој пројектује бескомпромисна тежња индивидуалне мушкости ка утемељењу и признању у другом, можемо пронаћи у безмало свим испитиваним делима обрађеног корпуса америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату. Према, Џорџу Мосу, ратник представља врхунски пример индивидуалне

---

<sup>256</sup> “Each man, knowing his own deep-rooted impulse to savagery, presupposes this same impulse in other men and seeks to protect himself from it. The rituals of male sadism over and against the bodies of women are the means by which male aggression is *socialized* so that a man can associate with other men without the imminent danger of male aggression against his own person”. (Dworkin 1976:103)



мушкости, с обзиром на то да се у дискурзивној пракси патријархалне културе овај концепт одређује у вези са појмовима снажне воље, одлучности, издржљивости, храбрости, физичке снаге, али и потентне и агресивне сексуалности, због чега представља безусловни идеал и интегрални аспект структурирања еротског идентитета за другог. (Mosse 1996:98–102) Као илустрацију, навешћемо неке од најупечатљивијих примера, доказујући на тај начин универзалну функционалност супериорне позиције ратника у структури еротског идентитета мушкости.

У контексту идеологије хегемонског модела, мушкарац-цивил у простору и времену рата представља аберацију нормативне мушкости, која мора бити маркирана и изопштена као неаутентична. То доказује чињеница да се Фредерик Хенри осећа као циркузант у цивилном оделу,<sup>257</sup> да Ђорђе Христић отворено презире „позадинце” и лиферанте, или да Алексије Јуришић тек пошто обуче униформу, долази у додир са својом мушкошћу. С друге стране, доказ да идеологија хегемонског модела темељно одређује контекст америчке и српске „прозе протеста” огледа се у чињеници признавања ратника од стране другог као врхунског примера индивидуалне мушкости која поседује апсолутни еротски потенцијал. У том смислу, значајно је навести пример из Марчовог романа *Company K*, који у оквиру исповести редова Кристијана ван Остина (Christian Van Osten) реинтерпретира културну свест о ратнику као субјекту сакралне стварности пред којим цивил, без обзира на друштвени статус, осећа понизност и поштовање. То је прича о господину Штајнеру, богатом, али неугледном Јеврејину, који у друштву двају америчких војника осећа снажну потребу да истакне своје богатство и моћ, оставши, на крају, постиђен пред њима, услед пренаглашавања, показаће се, крајње тривијалних прерогатива мушкости који у простору рата немају никакво значење.

*He was a nervous, bald-headed little man and he kept hopping about like a bird. "We were affraid you boys might be timid about ordering expencive dishes, and try to let us off easy, so dinner has already been oredered," he said. Nobody answered, so Mr. Steiner continued, rubbing his hands together. "Soak me good, boys! – I may not be the richest man in the US, but I can stand a little gouging, I guess!" (March [CK]:136)*

---

<sup>257</sup> Сличан пример проналазимо у Јаковљевићевом роману *Српска трилогија*:

*И као да се онај мој живот у кадру слепи са овим садашњим, све ми се учини познато и блиско, а све оно што се збивало у међувремену као да ишчезну... Намах, одједном. Сметало ми је сада грађанско одело и пожурих да нађем своју јединицу. (Јаковљевић [СтI]:19)*

Сличан пример проналазимо у роману *Three Soldiers*, Џона Дос Пасоса, у којем се Ден Фузели, стојећи на парадној писти окружен другим војницима, сећа такође неугледног службеника који му је у канцеларији предао војни позив, понизно му пожелевши срећу са изразом искреног дивљења и поштовања.

*Somehow it made him think of the man behind the desk in the office of the draft board who had said, handing him the papers sending him to camp, "I wish I was going with you," and had held out a white bony hand that Fuselli, after a moment's hesitation, had taken in his own stubby brown hand. The man had added fervently, "It must be grand, just grand, to feel the danger, the chance of being potted any minute. Good luck, young feller... Good luck." Fuselli remembered unpleasantly his paper-white face and the greenish look of his bald head; but the words had made him stride out of the office sticking out his chest, brushing truculently past a group of men in the door. Even now the memory of it, mixing with the strains of the national anthem made him feel important, truculent. (Dos Passos [TS]:39)*

У овом одломку, посебно је значајно наглашавање контраста између бледуњаво-болешљивог лица неугледног службеника који пружа своју мршаву кошчату руку Фузелију, коју овај, после кратког оклевања, прихвата својом жуљевитом и сунцем опаљеном шаком. Такође, иако га је поступак службеника осоколио и учинио да, испривши се, високо уздигнуте главе напусти канцеларију, и даље се с непријатношћу сећао његовог папирбледог лица и болешљивог изгледа.

Свест о ратнику као врхунском примеру аутентичне мушкости реинтерпретира се, такође, и у роману Виле Катер, *One of Ours*, у којем мушкост Клода Вилера постаје предмет зависти и дивљења међу његовом старијом браћом који су, за разлику од њега, интимно незадовољног и неоствареног фармера, успешни трговци и богати поседници. Ипак, као и у примеру Вилијема Марча, наглашава се чињеница да богатство и моћ као одређујући елементи друштвене хијерархије у домену профане стварности постају ирелевантни и тривијални прерогативи који у простору рата мушкарцу не могу осигурати углед и поштовање.<sup>258</sup> Услед чињенице

---

<sup>258</sup> Карактеристичан пример деловања ригидне и искључиве идеологије хегемоне мушкости која у хомосоцијалном простору рата девалвира доминантне вредности профане стварности, замењујући их типичним вредностима ратничке културе, проналазимо у сведочанству успешног младог трговца који долази на фронт оптерећен притиском средине која се, у тренутку промене структурног модела стварности, трансформише у простор одређен вредностима идеологије хегемоне ратничке мушкости:

да рат представља форму лиминалног поретка, одређујући прерогативи моћи у домену профане стварности бивају деградирани и замењени суштинским вредностима идеологије хегемоне ратничке мушкости.

*Sunday was Claude's last day at home and he took a long walk with Ernest and Ralph. Ernest would have preferred to lose Ralph, but when the boy was out of the harvest field he stuck to his brother like a burr. There was something about Claude's new clothes and new manner that fascinated him, and he went through one of those sudden changes of feeling that often occur in families. Although they had been better friends ever since Claude's wedding, until now Ralph had always felt a little ashamed of him. Why, he used to ask himself, wouldn't Claude "spruce up and be somebody"? Now, he was struck by the fact that he was somebody. (Cather [OofO]:2684)<sup>259</sup>*

Сличан пример специфичног доживљаја ратничке мушкости од стране цивила, у овом случају, деветнаестогодишњег младића за којег, у тренутку сусрета са помпезном појавом маринског наредника рат постаје опсесивна фантазија и могућност осмишљавања до тада неподношљиве егзистенције, проналазимо у роману *Through the Wheat*. На самом почетку романа описују се темељни фактори Хиксове опседнутости ратом и замишљања ратног простора као хомосоцијалне утопије.

---

*And I was going to be married to a dandy girl, and I knowed I had enough pull to get fixed up, somehow, or to get a commission even, but there I went like a sucker an' enlisted in the infantry, too.... But, hell, everybody was saying that we was going to fight to make the world safe for democracy, and that, if a feller didn't go, no one'd trade with him any more. (Dos Passos [TS]:2350)*

<sup>259</sup> Још упечатљивији пример представља лик другог Клодовог брата, Бејлиса Вилера (Bayliss Wheeler), младог, богатог и успешног франкфортског трговца који испод своје надмености и ниподаштавајућих коментара на рачун братовљеве непрактичне сањарске природе, крије болни комплекс ниже вредности због слабе физичке грађе и изопштености из света „правих” мушкараца. Његова скривена жеља да буде део хомосоцијалних простора и да добије признање других мушкараца у којима види остварење врхунских идеала хегемоне мушкости – робуственост, похотљивост, одлучност, импулсивну виталност, посебно долази до изражаја у тренутку девалвације суштинских вредности профане стварности иза којих се читавог живота крио.

*In Bayliss' voice, even when he used his insinuating drawl and said disagreeable things, there was something a little plaintive; the expression of a deep-seated sense of injury. He felt that he had always been misunderstood and underestimated. Later after he went into business for himself, the young men of Frankfort had never urged him to take part in their pleasures. He had not been asked to join the tennis club or the whist club. He envied Claude his fine physique and his unreckoning, impulsive vitality, as if they had been given to his brother by unfair means and should rightly have been his. (Cather [OofO]:955)*

Један од кључних елемената који инспиришу Хиксову жељу да се пријави у моринце и да што пре оде на фронт, јесте управо његов идеалистички доживљај наредника, односно његове помпезне војничке мушкости, са којом се среће у регрутном центру америчке морнарице у Синсинатију.<sup>260</sup>

С обзиром на то да је супериорност ратника дискурзивна конструкција патријархалне културе, посебан модел односа ратничке и цивилне мушкости подразумева однос оца и сина. Синовљева ратничка мушкост добија суштинско признање сопствене аутентичности и утемељености од стране оца као друге, у овом ретком случају, подређене мушкости. Типичан пример проналазимо у Хемингвејевој причи “Soldier's Home”, у тренутку када отац Харолда Кребса одлучује да свом сину, повратнику из рата, да аутомобил за вечерњи излазак. То Харолда посебно изненађује, али верује да је то сигурно резултат мајчиног наваливања. Мајка га, ипак, разуверава, тврдећи да је отац то лично предложио, што говори у прилог тези бескомпромисне супремативности ратничке мушкости у односу на другу, цивилну мушкост, чак и када се ради о веома специфичном односу између оца и сина.

*“I had a talk with your father last night, Harold,” she said, “and he is willing for you to take the car out in the evenings.” “Yeah?” said Krebs, who was not fully awake. “Take the car out? Yeah?” “Yes. Your father has felt for some time that you should be able to take the car out in the evenings whenever you wished but we only talked it over last night.” “I’ll bet you made him,” Krebs said. “No. It was your father’s suggestion that we talk the matter over.” (Hemingway [SH]:2360)*

Функционално идентичан пример проналазимо у роману Далтона Трамба *Johnny Got His Gun*, у којем Мајк, бунтовни и друштвено неприлагођени бивши робијаш, који мрзи и презире све око себе, показује посебно поштовање према младићу који одлази у рат. Наиме, затекавши своју ћерку Карен са Џоом Бонамом, Мајк најпре наступа претећи, да би им, када сазна да младић сутра одлази на фронт, дозволио да заједно проведу ноћ, очински саветујући Џоа да буде нежан према његовој кћери.<sup>261</sup> Искрено поштовање и дивљење према ратничкој мушкости

---

<sup>260</sup> *And he was supposed to be a soldier. He had enlisted with at least the tacit understanding that he was some day to fight. At the recruiting office in Cincinnati the bespangled sergeant had told him: ‘Join the marines and see some real action.’ And the heart of William Hicks had fled to the rich brogue and campaign ribbons that the sergeant professionally wore. (Boyd [TtW]:2)*

<sup>261</sup> *“I’ll have none of this business going on in my house. You think this is the back seat of a fliiver? Now get up like a couple decent people. Go on. Get up from there K’reen.” Kareen got up. She was only five feet*

младића Цоа Бонама, Мајк, рудар и бивши робијаш, типичан представник неприлагођене и грубе “working-class” мушкости, показује доносећи изјутра љубавницима доручак у кревет.

*When morning came he stood over their bed holding a breadboard which had two breakfasts on it. “Here you kids eat.” Tough old Mike standing there gentle and grizzled and fierce with bloodshot painful eyes. Mike had been in jail too many times not to be good. Old Mike who hated everybody. He hated Wilson and he hated Hughes and he hated Roosevelt and he hated the socialists because they had only big talk and milk in their veins for blood. He even hated Debs a little although not much. Twenty-eight years in the coal mine had fixed him up for a fine hater. “And now I’m a railroad bull goddam me a railroad bull how’s that for a filthy way to make a living?” Mike with his crooked back from the mines standing there with their breakfasts. (Trumbo [JGHG]:19)*

Услед идентичне културне матрице у којој рат трансформише профану стварност у лиминални простор одређен идеологијом хегемоне ратничке мушкости, карактеристичне примере проналазимо и у корпусу српске међуратне прозе о Првом светском рату. Прва књига Јаковљевићеве *Српске трилогије*, отвара се, на пример, типичном сценом опрашатања оца и сина пред синовљев одлазак у рат. Укоривши жену која се уз сузе и зле слутње опрашта од сина, отац му се најпре обраћа „леденим гласом”, стављајући му до знања да је он ратник који одговара на позив своје отаџбине, да би онда застао и, загрцнувши се, чиме се указује на напор којим покушава да сакрије слабост пред сином-ратником, изрекао свој благослов: „Нека ти је Бог на помоћи!” (Јаковљевић [СтI]:12)

Да остварење синовљеве мушкости у домену ратничке културе и хомосоцијалног простора рата представља најзначајнији елемент у контексту патријархалних односа између оца и сина, када синовљева мушкост коначно добија признање своје

---

*one. Mike swore it was because she didn’t have enough food when she was a kid but that probably wasn’t the truth because her mother had been small and Kareen was perfectly formed and healthy and beautiful so beautiful. Mike was liable to exaggerate when he got excited. Kareen looked up at old Mike unafraid. “He’s going away in the morning.” “I know. I know girl. Get into the bedroom. Both of you. Maybe you never get another chance. Go on K’reen.” Kareen took one long look at him and then with her head bent as if she were a very busy child thinking about something walked into the bedroom. “Go on in there boy. She’s scared. Go in and put your arm around her.” He started to go and then he felt Mike’s grip against his shoulder. Mike was looking straight into his face and even in the dark his eyes could be seen. “You know how to treat her don’t you. She’s no whore. You know don’t you?” “Yes.” “Go to bed boy.” He turned and went into the bedroom. (Trumbo [JGHG]:17)*

утемељености и на тај начин доказује своју супрематију, потврђује и пример из романа *Незнани јунак* Емила Петровића, у којем наратор описује кратак сусрет у возу, са оцем некаквог Јаноша, који је већ на фронту, „овако широко у плећама” и већ добио сребрну медаљу прве класе.

*- А ти, младићу, у војска, а? - упита ме један чича, широких уста и уфитиљених бркова.*

*Затим, гегајући се преда мном као да је стојао на грани, не чекајући да му одговорим, настави даље:*

*- Мој Јанош већ на фронта! Ехеј, то је дечко. Овако широко у плећама - и показа лактовима колика су могла бити леђа тога Јаноша.*

*- И бије се храбро? - добаци неко са стране као иронично.*

*- Аст а кућа фајат! Сребрну медаљу прво класо! Ево пише...*

*Показује нам црвену, згужвану фелдпосткарту; бојна пошта 606.*

*- Да, сребрено, прво класо - уверава он поново, маше картом по ваздуху и гега се даље смешно. (Петровић [Нј]:6)*

Без обзира на иронијски контекст који сугерише чињеницу да „чича” можда не говори истину, или да је прича о његовом Јаношу тек делимично истинита, оно што је значајно јесте недвосмислена свест о супериорној ратничкој мушкости која у хомосоцијалном простору рата представља врхунски и бескомпромисно доминантан модел.

Поред односа цивилне и ратничке мушкости, веома значајан аспект социјализације ратника у хомосоцијалном простору рата представља однос према другим ратницима, одређен доживљајем туђе ратничке мушкости као аутентичне реализације хегемонског модела. Насупрот осећању сопствене несигурности и неутемељености, оваква релација структурира специфичну етику хомосоцијалног простора утемељену у сталној тежњи за бескомпромисним доказивањем и тражењем признања у другом. Како ратник представља за другог врхунски пример индивидуалне мушкости која поседује апсолутни еротски потенцијал, односно у којој други види остварење врхунских идеала хегемоне мушкости, као што су робустност, похотљивост, одлучност, импулсивна виталност и апсолутна потентност, хомосоцијални простор рата се, у свести индивидуалне мушкости, пројектује као простор хомосоцијалне утопије одређене наизглед реалном могућношћу трајног превазилажења интимног доживљаја разорног дисконтинуитета. „Ратник за другог” као релацијски аспект еротског идентитета који подразумева аутентични доживљај

ратничке мушкости за другог [ратника], представља веома значајан елемент који заокружује испитивање делатне етике хегемоне мушкости у хомосоцијалном простору. Он указује на реалну условљеност њене бескомпромисне жеље за доказивањем и, на први поглед, перверзне фантазије рата као утопијског простора апсолутног континуитета.

Типичан пример аутентичног доживљаја ратничке мушкости за другог ратника, проналазимо у још једној „болничкој” причи, “In Another Country”. У њој Ернест Хемингвеј демистификује традиционалне епске представе о ратнику као самоувереном и симболички апсолутно утемељеном бићу који услед своје одлучности, огромне физичке снаге и неразориве менталне стабилности може да се супротстави сваком изазову, не доводећи никада у питање основе своје делатне етике која представља атавистички комплекс заснован на традицији националног етоса. Нашавши се међу другим ратницима који подозриво гледају на њега с обзиром на то да је Американац, и да је своја одликовања добио само због своје националности, Хемингвејев наратор описује свој доживљај хомосоцијалног простора у којем његова мушкост трпи понижење у сусрету са, чини му се, правим ратницима, „соколовима”. Они су, верује, починили незамислива херојска дела, и на та начин, за разлику од њега, истински заслужили своје медаље.

*I was never ashamed of the ribbons, though, and sometimes, after the cocktail hour, I would imagine myself having done all the things they had done to get their medals; but walking home at night through the empty streets with the cold wind and all the shops closed, trying to keep near the street lights, I knew that I would never have done such things, and I was very much afraid to die, and often lay in bed at night by myself, afraid to die and wondering how I would be when I went back to the front again. The three with the medals were like hunting-hawks; and I was not a hawk, although I might seem a hawk to those who had never hunted; they, the three, knew better and so we drifted apart.*  
(Hemingway [IAC]: 3988)

Сличан пример проналазимо у још једној Хемингвејевој причи, веома индикативног наслова “A Way You'll Never Be”, када Ник Адамс, који се опоравља од тешке повреде главе, долази на место где је рањен и ту затиче јединицу мајора Паравићинија, под чијом се командом некада борио. Иако не потпуно опорављен, Ник одлази на линију фронта носећи америчку униформу и приповедајући о милионима младих, снажних и неустрашивих америчких војника који ће доћи и борити се заједно са италијанским трупама. Његово замишљање америчких војника

као идеалних ратника и помпезно ношење америчке униформе, Хемингвеј представља као део тешког и мучног процеса опоравка, али и покушаја обнављања мушког идентитета ратника који је свакако пољуљан чињеницом физичке хендикепираности. Поред униформе, као основног обележја ратничке културе, Хемингвеј, као и у претходном примеру, у једном сегменту ове приче наглашава значај одликовања за структурирање хегемоне фикције аутентичне ратничке мушкости.

*“Do you think they will send Americans down here?” asked the adjutant. “Oh, absolutely. Americans twice as large as myself, healthy, with clean hearts, sleep at night, never been wounded, never been blown up, never had their heads caved in, never been scared, don’t drink, faithful to the girls they left behind them, many of them never had crabs, wonderful chaps. You’ll see.”*

[...]

*“You have Italian medals.”*

*“Just the ribbons and the papers. The medals come later. Or you give them to people to keep and the people go away; or they are lost with your baggage. You can purchase others in Milan. It is the papers that are of importance. You must not feel badly about them. You will have some yourself if you stay at the front long enough.”*

*“I am a veteran of the Eritrea campaign,” said the adjutant stiffly. “I fought in Tripoli.”*

*“It’s quite something to have met you,” Nick put out his hand. “Those must have been trying days. I noticed the ribbons.”* (Hemingway [WYNB]: 6265–6277)

Да одликовања или ознаке чина представљају симболичку трансформацију „фалусног кода” у традицији ратничке вестиментарности, Хемингвеј ће најјасније навестити у роману *A Farewell to Arms*, и то кроз утисак који на Фредерика Хенрија оставља ратничка мушкост доктора Валентинија. Непосредан, хировит и похотан, типичан пример хегемоне мушкости, лик доктора Валентинија оставља посебно снажан утисак на Хенрија услед чињенице да на рукаву има звезду која упућује на његов мајорски чин.<sup>262</sup> “I thought he was grand.”, поделиће он свој

---

<sup>262</sup> *Two hours later Dr. Valentini came into the room. He was in a great hurry and the points of his mustache stood straight up. He was a major, his face was tanned and he laughed all the time. “How did you do it, this rotten thing?” he asked. “Let me see the plates. Yes. Yes. That’s it. You look healthy as a goat. Who’s the pretty girl? Is she your girl? I thought so. Isn’t this a bloody war? How does that feel? You are a fine boy. I’ll make you better than new. Does that hurt? You bet it hurts. How they love to hurt you, these doctors. What have they done for you so far? Can’t that girl talk Italian? She should learn. What a lovely girl. I could teach her. I will be a patient here myself. No, but I will do all your maternity work free.*



доживљај доктора Валентинија са Кетрин Беркли. Чини се да управо тај детаљ представља кључни елемент у структурирању снажног утиска, с обзиром на то да ће Хенри своје опажање Валентинијевог лика закључити управо повезивањем његових физичких карактеристика (бркови и сунцем опаљено и насмејано лице, које су уједно неке од суштинских одлика аутентичне мушкости) са чињеницом да звезда на његовом рукаву упућује на његов високи војнички чин.

*He waved from the doorway, his mustaches went straight up, his brown face was smiling. There was a star in a box on his sleeve because he was a major.*

*“What we’ll really do,” she said, “is get you ready for your friend Dr. Valentini.”*

*“I thought he was grand.”*

*“I didn’t like him as much as you did. But I imagine he’s very good.”* (Hemingway [FtA]:1363–1381)<sup>263</sup>

У прилог наведеној тези говори и пример из Стивенсовог романа *Mattock*, у којем Џо и Парвин посматрају сусрет Црног Жана, снажног и неустрашивог ратника, и његове веренице, бујне локалне лепотице Жуни Тудесак.

*Joe and I both stared into the black eyes of a big husky of a young man in a Frog army uniform. There was a war cross with a couple of palms on its ribbon and the Frog military medal pinned above the left breast pocket of his blouse. He raised his hand, twirled the ends of a tremendous, shiny mustache, and a row of snowy teeth showed in a grin. [...] We did keep on looking at this Black Jean Buson, though, until we saw Junie run out of her kitchen door. The big sergeant met her with a laugh, grabbed her and swung her up in the air, set her down like a feather, bowed, and gave her his arm. She put*

---

*Does she understand that? She will make you a fine boy. A fine blonde like she is. That’s fine. That’s all right. What a lovely girl. Ask her if she eats supper with me. No I won’t take her away from you. Thank you. Thank you very much, Miss. That’s all.”* (Hemingway [FtA]:1340–1351)

<sup>263</sup> Оно што је такође значајно у смислу доказивања тезе о недвосмисленој фасцинираности Хемингвејевог главног јунака ратничком мушкошћу доктора Валентинија, јесте чињеница да и доктор Риналди, најбољи пријатељ Фредерика Хенрија, представља типичан пример *грандиозне*, хировите и похотне ратничке мушкости.

*“There are no girls. For two weeks now they haven’t changed them. I don’t go there any more. It is disgraceful. They aren’t girls; they are old war comrades.” “You don’t go at all?” “I just go to see if there is anything new. I stop by. They all ask for you. It is a disgrace that they should stay so long that they become friends.” “Maybe girls don’t want to go to the front any more.” “Of course they do. They have plenty of girls. It is just bad administration. They are keeping them for the pleasure of dugout hidiers in the rear.” “Poor Rinaldi,” I said. “All alone at the war with no new girls.”* (Hemingway [FtA]:890)

*her hand in it and walked beside him in her usual swaying, dancing way until they were inside.* (Stivens [Matt]:116–117)

Оно што је веома значајно за проблемски контекст тезе о одликовањима и ознакама чиновна као симболичкој трансформацији „фалусног кода” у домену војничке вестиментарности, јесте чињеница да се у наведеном одломку, који представља реинтерпретацију примарне еротске фантазије патријархалне културе о доминантном мушкарцу-ратнику који услед апсолутног еротског потенцијала сопствене мушкости осваја и подређује себи раскошну и сензуалну женскост, перцептивни доживљај концентрише око снажне ратничке мушкости Црног Жана. За Цоа и Парвина, она безусловно почива у његовим многобројним одликовањима. У средишту доживљаја посматрача, такође војника, није, дакле, раскошна и сензуална женскост Жуни Тудесак, већ еротски потенцијал ратничке мушкости одређене врхунским симболима ратничке културе: *“a war cross with a couple of palms on its ribbon and the Frog military medal pinned above the left breast pocket of his blouse”*.

Индикативно је, такође, да ће Стивенс на идентичан начин описати Метоков доживљај Цонија Харда, америчког официра и Жановог јединог озбиљног супарника у борби за наклоност Жуни Тудесак, повезујући суштинске карактеристике аутентичне хегемоне анатомије са најзначајнијим симболичким прерогативима ратничке мушкости у домену војничке вестиментарности.

*But Johnny Hard was an ex-Marine; he had been a gunnery sergeant for four years, and he wore an expert rifleman's badge and three ribbons where his blouse bulged out on the left side of his chest. When he quit the Marines, ten years back, he had knocked around over the West—and down in Mexico and South America, too, some said—working on the building of steel railroad bridges. [...] He was a powerful husky of a man who looked like he'd been born in his uniform, leggins, and Sam Brown belt. He had shining black eyes that sort of bulged, like a young Jersey bull's, when he was giving orders in his commanding tone of voice. His shoulders were square and wide, his neck was thick, and hard, tight muscles showed in ridges on his jaws. His blocky chin would usually get a frosty pink splotch on it when he was drilling the company, and the red would shine in his cheeks, and his black eyes would flash then, too. Captain Cornwall or nobody else had ever been able to make us snap into it like Johnny Hard could.* (Stivens [Matt]:48–49)

Цони Хард, као бивши маринац, физички снажан и неустрашив, носилац различитих одликовања, за Парвина Метока представља идеал хегемоне ратничке мушкости. Он ће га, на фону примарне еротске фантазије патријархалне културе,

логично довести у везу са Жуни, што говори у прилог тези њене бескомпромисне функционалности у идеологији хегемоног модела и његове делатне етике.

Такође, карактеристичан пример који указује на симболичку трансформацију „фалусног кода” у контексту идеологије хегемоне мушкости, односно на инхерентну повезаност и међусобну условљеност симболичких прерогатива ратничке мушкости и њене сексуалне потентности, проналазимо у Бојдовом роману *Through the Wheat*. У питању је лик мајора Адамса, који у очима других изгледа као редак пример аутентичне ратничке мушкости, због чега га скоро половина батаљона обожава гледајући на њега са страхопоштовањем.

*Major Adams belonged to that type of officer each of which you meet with the feeling that he is the sole survivor of the school of regular soldiers. He was a tall, slim, very erect person. His face was ascetic, though gossip about his personal affairs proclaimed him to be fiercely lustful. He limbed as he walked, from an unhealed gunshot wound received in the Philippines. Campaign ribbons were strung across his breast. With him authority was as impersonal as the fourth dimension. He was adored and held in awe by half of the battalion. (Boyd [TtW]:26)*

Страхопоштовање које војници осећају према мајору Адамсу није, дакле, мотивисано искључиво његовим симболичким херојским обележјима и карактеристичном анатомијом. Значајну улогу имају и приче о његовој изразито похотљивој мушкости, што, у ствари, представља нераскидиви део његове ауре идеалног мушкараца-ратника. Да је у питању универзално схватање ратничке мушкости за другог, које се ослања на темељне претпоставке хегемоног модела, доказује низ сличних примера које проналазимо у испитиваном корпусу.

Три примера јасно указују на то да борбеност, храброст и одлучност ратника у хомосоцијалном простору имају исти статус као и његова потентност, односно сексуално искуство и умешност у завођењу жена. Преносећи свој доживљај старог четника, пореклом Кумановца, који је за младиће у чети био недостижни узор, наратор Голубовићевог романа *Fragenta tragoedie belli*, наглашава да су се сви старали да говоре и да се крећу као он, а да су његове приче о безбројним борбама са аскерима или бугарским комитама слушане пажљивије и преданије него најзанимљивија школска предавања.<sup>264</sup> С друге стране, наратор у Петровићевом

---

<sup>264</sup> Гледам га и дивим му се. Сваки метак из његове брзометке ништи по један непријатељски живот. А он пева неку песму која је више тужна но весела. Стари је он четник, пореклом кумановац. Лице му је све изрешетано богињама, па ружно, али израз мио и доброћудан. За многе

роману *Незнани јунак*, описује *божански* статус „старих бакезера”, чији углед међу младим војницима, поред чињенице да су у питању прекаљени ратни ветерани, обрасли у браде, безобразни и дивљи, који служе још од деветсто дванаесте и претурили су преко главе читав низ оштрих и крвавих борби, ипак почива у чињеници да су располагали читавим богатством лепих псовки које су биле сасвим нове и оригиналне, и које су регрути са завишћу слушали.<sup>265</sup> Такође, наратор у Јаковљевићевом роману *Српска трилогија*, на идентичан начин описује статус војника Јанкуља, који је важио као најискуснији у женским питањима. Јанкуљ, наиме, свој статус „недостижног узора” постиже својим великим љубавничким искуством, односно искуством у домену женских питања. „Преко тих женских питања”, нагласиће наратор, „наметнуо се он као неки ауторитет и у осталим пословима, и војници, нарочито они нежењени, слушали су га”.<sup>266</sup> Та чињеница свакако недвосмислено говори у прилог тези да је хомосоцијални простор рата темељно одређен идеологијом хегемонског модела мушкости, који прописује функционално поистовећивање *етоса* и *ероса* у домену структурирања еротског идентитета ратника.

У складу с тим, у романима *Српска трилогија*, Стевана Јаковљевића, и *Кроз буру*, Станислава Кракова, углед који имају потпоручник Александар, звани Бас, односно потпоручник Бора Павловић, почива, с једне стране, на признању њиховим ратничким вештинама, храбрости и одважности, док се, с друге стране, инсистира на њиховим заводничким подухватима, односно на њиховој похотљивој и

---

*од нас, док смо још били новајлије, пре првог ватреног крштења, он је био недостижни узор. Старали смо се да говоримо, да се крећемо као он. Приче његове о безбројним борбама са аскерима или бугарским комитама слушане су пажљивије и преданије него најзанимљивија школска предавања. (Голубовић [Ftb]:62)*

<sup>265</sup> *Све су то били стари бакезери који служе још од дванаесте, обрасли у браде, безобразни и дивљи, претурили већ читав низ борби оштрих и крвавих. Располагали су читавим богатством лепих псовки које смо за завишћу слушали. Биле су сасвим нове и оригиналне. (Петровић [Hj]:23)*

<sup>266</sup> *Причало се тада отворено, говорило о интимним породичним односима, као да се ти људи никада више неће вратити својим женама. Нежењени би гутали речи и зажагреним очима посматрали обично Јанкуља. Прича он, да су га родитељи оженили још у петнаестој години, у осамнаестој остао је већ удовац. „Бећарисао“ је до двадесете, тада га други пут оженили и до двадесет четврте године имао је Јанкуљ петоро деце од двеју жена. Важио је зато као најискуснији, и преко тих женских питања наметнуо се као неки ауторитет и у осталим пословима, и војници, нарочито они нежењени, слушали су га. (Јаковљевић [СтI]:38)*

апсолутно потентној мушкости. Јаковљевићев потпоручник Александар, којег ће наратор на самом почетку одредити као правог војника и ратника, који „стоји пред стројем као орлушина, поткресаних и накомстрешених бркова, зналачким погледом шибајући цео фронт”, и који ће остати упамћен по својој херојској смрти, бранећи до последњег даха свој топ, припада, као што је већ раније речено, доналдовском типу „вука”, похотљивом и потентном „грабљивцу” који своје заводничке подухвате и своју мушкост ставља увек у први план. Потајно дивљење које наратор гаји према свом надређеном официру, почива, између осталог, и у Александровим ласцивним причама и заводничким подухватима, у којима се наглашава његова аутентична мушкост одређена бескомпромисном и снажном сексуалном жељом.

Истом типу, доналдовског „вука”, припада и Краковљев потпоручник Бора Павловић, који међу саборцима важи за највећег заводника, распусног и искусног љубавника. Борин углед у хомосоцијалном простору, иако је веома млад, почива на чињеници његове снажне и потентне мушкости, због чега ће у трећем поглављу романа („Занос”) бити постављен у центар кафане пуне официра који са уживањем слушају о његовим заводничким авантурама проживљеним на одсуству. Такође, доминантна позиција Борине мушкости долази до изражаја и у интимној атмосфери бордела код госпође Маре, у којем, његовим доласком, ниједан други официр нема шансе код жена, а поготово код локалне лепотице Зоре, која се на први поглед заљубљује у њега. Чињеница да потпоручник Бора у другим официрима нема ниједног озбиљног супарника, свакако говори у прилог безусловној супрематији његове мушкости у датом хомосоцијалном простору.

### **3.3.2. Ерос женскости у структури еротског идентитета ратника**

Као и друга [ратничка] мушкост, жена представља неизоставни елемент у структури еротског идентитета ратника. Иако се у патријархалној култури третира као инфериорно биће чији еротски потенцијал почива у објективној и вољној подређености доминантном мушкарцу, жена представља један од основних критеријума вредновања аутентичне реализације мушкости у датом културном контексту. Према чувеној британској књижевници Вирџинији Вулф, жена је одувек била огледало мушке фикције о сопственој аутентичности која представља језгро делатне етике мушкости, и лежи у основи свеукупног друштвено-политичког деловања мушкараца у сфери јавног живота. У есеју „Сопствена соба” (“A Room of

One's Own”), Вирџинија Вулф у контексту испитивања суштинских проблема *женског писма*, наглашава да фигура жене као огледало и интегрални аксиолошки комплекс мушкости представља трансисторијску детерминантну свих ратова, херојских подвига, односно цивилизацијских кретања у домену патријархалне културе. Управо у складу с тим, бескомпромисно инсистирање патријархалне идеологије на објективној и вољној подређености жене, односно на креирању свести о објективно инфериорном идентитету женскости као услову њеног еротског потенцијала, друштвеног благостања и напретка, представља суштински доказ њене кардиналне функционалности у структурирању еротског идентитета мушкарца-ратника.<sup>267</sup>

У студији *Приватни живот код Срба у XIX веку*, такође се наглашава амбивалентни статус жене у српској патријархалној култури. Као и код Вирџиније Вулф, и овде се потврђује да је жена један од најзначајнијих чинилаца у друштвеном позиционирању мушкарца, с обзиром на то да женидбом мушкарац стиче, не само друштвено признати статус „главе породице”, чиме се доказује

---

<sup>267</sup> „Због тога је патријархату, који мора да осваја, који мора да влада, страховито важно осећање да је огроман број људи, заправо половина човечанства, мање вредан од њега. Мора бити да је то један од главних извора његове моћи. Али хајде да у светлости овог запажања осмотримо стварни живот, рекох себи. [...] Током свих протеклих векова жена је служила као огледало које има чаробну и дивну моћ да двоструко увелича мушку фигуру која се у њему огледа. Без те моћи земља би вероватно још увек била мочвара и џунгла. Славна повест наших ратова не би постојала. Још бисмо гребали цртеже јелена на остацима овчијих костију и трапили кремен за јагњећу кожу или какав прост украс који се допадне нашем неразвијеном укусу. Велики људи или прсти судбине уопште не би постојали. Цар и кајзер не би ни носили ни губили круне. Кад жене не би биле инфериорне не би ни увеличавале. Како год да се користе у цивилизованим друштвима, огледала се налазе у основи свих силовитих и херојских поступака. Зато су Наполеон и Мусолини толико инсистирали на женској инфериорности, јер кад жене не би биле инфериорне, не би ни увеличавале. Тиме се делимично може објаснити зашто су жене тако често неопходне мушкарцима. А тиме се може објаснити и чињеница да тешко подносе критике које им упућује жена; то је разлог што она не може да им каже: ова књига је лоша, ова слика је слаба, или било шта слично, а да им не зада много више бола и да не изазове много више гнева него мушкарац који би изрекао исту критику. Наиме, ако жена почне да говори истину, фигура у огледалу ће се скврчити; његова животна способност ће се умањити. Како ће он и даље доносити пресуде, цивилизовати дивљаке, стварати законе, писати књиге, носити достојанствена одела и држати говоранице на банкетима ако за доручком и за ручком не буде видео себе бар двоструко већег него што је у стварности?” (Vulf 1995:42–43)

његова вредност у хомосоцијалном простору друштвеног деловања, већ и признање сопствене мушкости. Ипак, њена улога, управо због чињенице да представља утемељење фикције мушке доминације, бескомпромисно захтева њену подређеност, односно прихватање друштвено прописане улоге инфериорне женскости, чији еротски потенцијал и интеграција у друштвену заједницу захтевају строго покораване културним матрицама датог идентитета.<sup>268</sup>

Амбивалентни доживљај женскости у патријархалној култури огледа се и у доминатном дискурсу који структурира свест о женској сексуалности, а који подразумева обједињавање два, на први поглед, противречна модела. С једне стране, жена се доживљава као грешница која поседује демонске моћи и чија раскалшна и неодољиво привлачна сензуалност неминовно доноси пропаст и прети основама устројеног друштвеног поретка. Због тога се у домену друштвено прописаних сексуалних улога захтева женска пасивност и сузбијање њене инхерентно деструктивне сексуалности од стране моћног и доминантног мушкарца. С друге стране, жена представља извор врлина и темељ породичних вредности, која у складу са својом објективно инфериорном природом добровољно прихвата подређеност и на тај начин гарантује благостање и напредак читаве заједнице. Ипак, ова два конструкта женског идентитета који функционишу паралелно у културном дискурсу, ни на који начин нису супротстављена, јер управо као такви недвосмислено одговарају функционалној етици сексуалне разлике у домену патријархалне заједнице. Наиме, с једне стране, свест о инхерентној деструктивности женског ероса бескомпромисно оправдава фаличку доминацију агресивне и поседовалачке мушке сексуалности која одређује домен свеукупних мушко-женских односа. С друге стране, пак, наглашава се значај патријархалне мушкости у структурирању одрживог друштвеног уређења у којем је жена, захваљујући рационалној и објективно утемељеној мушкој доминацији, безусловно подређена и срећна.

Специфична идеологија фаличког еротизма намеће, дакле, жени особине као што су крхкост, зависност и пасивност, као обележја специфично женског идентитета. Ипак, као и у домену идеологије „праведног рата”, наглашава се да је

---

<sup>268</sup> „Као носилац вредности, материјалних и симболичних, жена је била један од најважнијих чинилаца у друштвеном позиционирању мушкараца. То је био извор њене моћи, али, истовремено, и њене слабости, пошто је у таквом друштвеном контексту њена лична вредност била најчешће у другом плану.” (Столић и Макуљевић 2006:124)

агресивна и поседовалачка природа мушке сексуалности неопходан услов мушко-женских односа, с обзиром на потајну, али неминовну деструктивност у самом језгру женског ероса. На тај начин се реинтерпретира перверзна робовласничка етика која ригидну хирерахију прописује у циљу постизања свеопштег благостања и напретка свих чланова патријархалне заједнице, строго кажњавајући сваки покушај напуштања културно прописаних улога као покушај нарушавања хармоничног система вредности и међусобних односа који свима гарантују сигурност. (Kramer 1997:260–264) Управо зато, у таквом систему тело жене никада не може бити њено. С обзиром на њену објективну инфериорност и инхерентну деструктивност којој, услед крхкости и несамосталности, не може да се супротстави, оно заувек припада мушким члановима заједнице. Најпре, њено тело припада оцу или браћи, а онда, као део друштвеног уговора, и мужу, који након склапања брака постаје легални господар тела жене, одговоран за њену друштвену интеграцију и реализацију у домену прописаних сексуалних улога.

У складу с тим, патријархално друштво неминовно доказује своју утемељеност у ратничкој култури, показујући све карактеристике перманентне лиминалности. Она подразумева немогућност завршетка процеса коначне друштвене интеграције, и трајно „замрзнуто” стање неразрешивих друштвених тензија (Szokolczai 2000:220). Имајући у виду Крејмерову тезу о перверзној реинтерпретацији робовласничке етике, веома је значајно истаћи да у фикцији аутентичне патријархалне мушкости, мушкарац, потчињавајући жену сексуално и друштвено, доказује и своје ратничке прерогативе. Он се неустрашиво супроставља разузданој деструктивности женског ероса, и из те борбе излази као победник покоравашући инхерентно деструктивну женскост. На тај начин, мушкарац показује своју вредност као заштитник датог поретка, односно благостања и сигурности које такав поредак гарантује свим члановима заједнице.<sup>269</sup> Креирајући тако друштвене односе у складу

---

<sup>269</sup> Иако патријархална етика сексуалне разлике почива на фикцији апсолутне доминације мушкости у домену међусобних односа, она, с друге стране, перверзно захтева отпор, односно покушај женскости да напусти строго прописане матрице сексуалних улога, како би, интервенишући у циљу сузбијања аберантног деловања, хегемона мушкост изнова доказала свој супремативни статус: “One way that gender polarity defines masculinity is as complete mastery over all feminine positions. Such mastery is necessarily imaginary but that fact does not necessarily work to its detriment; social reality is often just the sum of fantasy and power. Any fantasy requires a nugget of resistant reality in order to feel credible, to be something more than just a fantasy. Masculinity seeks that nugget in feminine



са етиком ратног простора у којем доминира ригидна дихотомија, патријархални дискурс доказује суштинску функционалност ероса женскости у структурирању еротског идентитета ратника.

### 3.3.2.1. Жена у рату

Рат је строго родно одређена активност. У фантазији патријархалног дискурса, рат представља утопијски хронотоп обнављања древних племенских митова, односно иницијацијски простор у којем аутентична патријархална мушкост замишља могућност уласка у мистични атавистички континуитет. У складу с тим, изопштавање женскости, као крајње субверзивног елемента у структури еротског идентитета ратника, представља императив ратног простора и деловања мушкости у њему. Ипак, темељна присутност женске другости у структури еротског идентитета ратника, која представља услов, али и узрок суштинске неутемељености његове мушкости, не престаје да у форми утваре опседа само језгро „хомосоцијалне утопије”.<sup>270</sup> Наиме, низ медицинских приручника из периода Првог светског рата инсистира на томе да су војници који нису у стању да издрже напоре ратних операција, и који показују физичку или психичку слабост пред суровим изазовима фронта, недвосмислено феминизирани, односно да никако не припадају роду мушкараца. У поглављу “Medics and the Military”, у студији *An Intimate History of Killing*, Џоан Берк наводи низ упечатљивих доказа који сведоче о укорењеним стереотипима који у медицинским приручницима добијају своју квазинаучну потврду, инсистирајући на мушкој ратоборности на супрот женској предодређености за пацифизам (Bourke 1999:230–255). Војници који су показивали емоционалну узнемиреност или имали моралне дилеме у вези са убијањем, сексуалним или физичким насиљем уопште, сматрани су психолошки незрелим, детињастим, нарцисоидним и феминизираним индивидуама.

Другим речима, „нормалан” мушкарац је потпуно способан да убије, што је потврда његове чврстине и одлучности, односно његове аутентичне утемељености у

---

resistance, which it turns to pleasure by surmounting, often with ritualized, sometimes with real violence. To be sure, sexual violence is partly the product of the actual instability of gender polarity.” (Kramer 1997:261)

<sup>270</sup> “Masculine identity is born in the renunciation of the feminine, not in the direct affirmation of the masculine, which leaves masculine gender identity tenuous and fragile.” (Kimmel 2005:49)

родном идентитету мушкарца-ратника. Као илустрацију, Џоан Берк наводи пример култног психијатријског приручника из области ратне медицине *War Neurosis* (1918), доктора Џона Мекардија, у којем се, између осталог, испитује генеза „аберације” двадесетједногодишњег војника који колабира под притиском ратних операција. У датом примеру се жели доказати да је понашање војника логичан резултат његове феминизирани природе, због чега се наглашава се да је још као дечак „био мека срца”, да је показивао нетрпељивост према насиљу и гадио се мртвих животиња. Такође, у односима са другим дечама показивао је изражену самосвест о личној индивидуалности, повлачећи се из колективних подухвата и одбијајући улогу несташног дечака који свој идентитет остварује кроз специфичну социјализацију у домену хомосоцијалног простора. На крају, довођењем у питање његовог хетеросексуалног опредељења, доктор Мекарди закључује да су неспособност за агресивно деловање и немогућност да се одговори захтевима ратничког позива последице неуротичне феминизираниости и психичке поремећености.<sup>271</sup>

Такође, војници који су на фронту патили од хроничног умора или су долазили у болницу са симптомима нервног растројства неретко су били стигматизирани као кукавице и неуротици. Њихова мушкост озбиљно је довођена у питање, и најчешће су екскомуницирани као могући издајници или феминизирани не-хетеросексуалци.<sup>272</sup> Аутори стандардних књига о нервном растројству које настаје услед трауме изазване снажним експлозијама на фронту (“shell shock”), инсистирали су на чињеници да војници који су патили од неуроza или нервног растројства изазваног ратним операцијама нису „губили разум”, већ да су њихова чула услед превелике осетљивости и „нежне природе” била пре-ефикасна. Они су, такође, услед таквог „психичког” поремећаја који је, веровало се, резултат „превелике” цивилизованости, духовне софистицираности и феминизираниости, сматрани заосталим индиви-

---

<sup>271</sup> “... he was rather tender-hearted and never liked to see animals killed. Socially, he was rather self-conscious, inclined to keep to himself, and he had not been a perfectly normal, mischievous boy, but was rather more virtuous than his companions. He had always been shy with girls and had never thought of getting married.” (McCurdy 1918:7–8; цитирано према: Bourke 1999:242)

<sup>272</sup> “It seems that sufferers of brakedown had no choice but to recognize the stigma of cowardice and acknowledge that their reputation as soldiers and men had been dealt a severe blow: sympathy was rarely forthcoming.

Psychiatric casualties could not expect much sympathy when they returned home either. Men arriving at the Netley Hospital for British servicemen suffering shell shock during the First World War were greeted with silence and people hung their heads in 'inexplicable shame'.” (Bourke 1999:247)

дуама које нису у стању да схвате сложене идеје националног етоса и патриотизма.<sup>273</sup>

И поред све одлучнијих настојања жена да се почетком 20. века равноправно укључе у рат, и то не само у оквиру војне логистике, идеолошки, фронт је остао мушки простор у којем је присуство ратоборне женскости крајње непожељно.<sup>274</sup> Иако концепт женског учешћа у рату има богату традицију и свакако није непознат у историји ратовања, низ административних, стратешких и идеолошких аргумената долази у први план сваки пут када „женско питање” озбиљно угрожава патријархалну фантазију рата као хомосоцијалне утопије. Конзервативни противници „женске обуке”, односно активног укључивања жена у процес војничке обуке за учешће у рату, сматрали су да жене услед физичке, психичке и емоционалне инфериорно-

---

<sup>273</sup> Карактеристичан пример реинтерпретације традиционалног стереотипа о проблематичној мушкости која не одговара основним постулатима хегемонског модела, проналазимо у Васићевој приповеци „Јагње”, у којој се, у форми надгробног слова, односно опроштајног говора реинтерпретира типичан став патријархалне заједнице према психички и емоционално недораслом и незрелом мушкарцу који изневерава друштвено прописане матрице родног идентитета. Значајан елемент у тумачењу свакако представља наративна форма првог лица множине, којом се сугерише екскомуницирајући став партијархалног колектива, дакле официјалне друштвене перспективе, према младићу који ни на који начин није одговарао захтевима друштвено структурираног идентитета мушкарца. У том смислу, заједница изражава сажаљење над трагичном судбином несрећног младића, што у домену херојске омилитике, представља јасно одступање од идеала и деградирање ратничке мушкости.

*Вероватно је да се већ слегла твоја хумка. Не распознаје се, можда, ни твоје име на малом дрвеном крстићу којим су твоји другови што су те волели обележили место где ћеш вечно остати. Ми смо се, сем твоје мајке, увелико утешили за тобом и сад, кад говоримо о теби ми, уз твоје име, кажемо покојни тако, као да ништа није природније било од тога да ти погинеш у двадесетим годинама на чукарима добропољским. И као што се нико, сем твоје мајке, није о теби интересовао док си био жив, тако исто и још мање ће се о теби неко распитивати после твоје смрти. Ти си био, ти си живео тако мало, с тобом је свршено, драги брате. (Васић [Јаг]:344)*

Такође, зарад темељније контекстуализације неведене приповетке, веома је значајно напоменути да у исту збирку Васић укључује, између осталог, и приче „Ко је он?” и „Пацко” у којима се крајње афирмативно представљају идеални примери епске ратничке мушкости.

<sup>274</sup> О томе детаљније видети у поглављу наведене студије Џоане Берк, “Women Go to War”, у којем се, са аспекта историјских чињеница и интимних сведочанстава детаљно разматра проблем „жена у рату” и њиховог суочавања са традиционалним стереотипима о родној инфериорности. (Bourke 1999:294–333)

сти нису у стању да издрже сурове услове фронта, те би њихова војничка неефикасност озбиљно угрозила ратне операције. Такође, веровало се да би довођењем у питање традиционалних родних улога био озбиљно угрожен идентитет мушкарца као заштитника и хероја, у чијем аксиолошком систему свест о женској инфериорности и сексуалној подређености игра пресудну улогу. Према Џону Лафину, једна од суштинских фантазија која индукује борбени морал војника на фронту јесте тријумфални херојски повратак међу жене, што свакако значи да би симболичка трансформација женскости из „милоснице-у-кревету” у „брата-поруђу”, била узрок симболичке кастрације мушкости и њене борбености која лежи у основи ратничке митологије.<sup>275</sup> У складу с тим, конзервативни противници женске еманципације, односно реструктурирања традиционалних родних улога у контексту патријархалне културе, представљали су примере овакве маскулинизоване женскости као физичку или психичку наказност. Они су у форми гротескне иконографије и карикатуре, слично активној револуционарној пропаганди у време Француске буржоаске револуције, инсистирали на бруталном стигматизовању „женске ратоборности” као вида родне изопачености.<sup>276</sup>

У наративном дискурсу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, жена ретко напушта традиционалне оквире прописаних сексуалних улога, и у том случају редовно бива одређена као претња мушком идентитету или устројеном поретку међуљудских односа у патријархалној култури. У том смислу, свакако су карактеристични већ навођени примери Инид Ројс, еманциповане и горде јунакиње романа Виле Катер *One of Ours*, Јелене Христићеве, сензуалне јунакиње Васићевог романа *Црвене магле*, која у структури мушког доживљаја функционише као *femme fatale*, Дос Пасосове хировите Женевјев Род или Фокнерове јунакиње Маргарет Пауерс,<sup>277</sup> тајанствене жене у пратњи Доналда Маона, за коју би, према ветерану Џону Гилигану, безнадежно заљубљеном у Маргарет, идеални мушкарац био неки

---

<sup>275</sup> “One of the greatest inducements to the end of a war was the intense desire of men to return home to women and bed. If a man is to have woman at war with him, if he is to think of women as comrades-in-arms rather than as mistress-on-mattress, the inducement disappears.” (Laffin 1967:185)

<sup>276</sup> У вези с тим детаљније погледати у: Foss & Gerathy 1938:304; Griffiths 1945:95; Shawcross 1938:94.

<sup>277</sup> У случају Дос Пасосове или Фокнерове јунакиње, никако не треба занемарити симболичност презимена – [Genevieve] Rod (штап; батина којом се извршавају телесне казне; симбол моћи и официјелне инсигније власти; у сленгу: пенис или пиштољ); [Margaret] Powers (моћ, ауторитет).

гладијатор, државник или победоносни генерал, неко ко је тврд и немилосрдан, емоционално потпуно неприступачан и груб.

*She put her arm over his shoulder. It was firm, latent in strength, comforting. He knew that he could embrace her in the same way, that if he wished she would kiss him, frankly and firmly, that her eyelids would never veil her eyes at the touch of his mouth. What man is for her? he wondered, knowing that after all no man was for her, knowing that she would go through with all physical intimacies, that she would undress to a lover (?) with this same impersonal efficiency. (He should be a—a—he should be a gladiator or a statesman or a victorious general: someone hard and ruthless who would expect nothing from her, of whom she would expect nothing. Like two gods exchanging golden baubles. And I, I am no gladiator nor statesman nor general: I am nothing. Perhaps that's why I want so much from her.) He put his arm over her shoulders. (Faulkner [SP]:140–141)*

У доживљају Џона Гилигана (John Gilligan) уочава се специфична интервенција колективне патријархалне свести у структури еротског идентитета мушкости. Услед осећања угрожености пред несвакидашњом појавом женскости изван утврђених матрица сексуалног понашања и родног идентитета, инстинктивно се прибегава одбрамбеној фантазији аутентичне хегемоне мушкости за коју дата појава не представља значајнији изазов нити претњу. Његова пројекција аутентичне хегемоне мушкости бескомпромисно одређене позицијом моћи, која је резултат угрожености мушке фикције услед комплекса ниже вредности пред еманципованом и самоувереном женом, указује на то да фалички еротизам безусловно одређује темеље еротског идентитета ратника, као и свеукуни доживљај света. У том систему, специфична „робустна” женскост посматра се као несвакидашња родна аберација, која се веома тешко уклапа у друштвене стереотипе у домену сексуалне разлике.

Такође, карактеристичан пример у којем се реинтерпретира патријархална свест о маскулинизованој женскости као родној аберацији у простору рата, проналазимо и у роману *Дан шест*, Растка Петровића. У сусрету Стевана Папа Катића и његовог риђокосог сапутника, са младом, кршном и здравом брђанком, мушкост двојице младића остаје затечена, због чега они уместо сексуалне пожуде, према њој осећају само дивљење и страхопоштовање.

*Њен глас је био дубок и звучан. Све што је долазило од те девојке, кроз ноћ која је обавијала њен лик, звонило је на захуктали млади живот. Она је била здрава, и ништа јој нису значиле оне поворке које су се тамо вукле долином. Стеван и*

*риђокоси силазили су за њом, задихани и неспретни. Стеван се осећао бедан и бесмислен пред том силином живота коју није могао да разуме. Он и његов друг, толико иначе спокојан у својој ојађености, толико отпорнији и јачи од њега, били су пузаве биљке које се хватају јачег стабла. А то стабло била је сада само рука те девојке. Једна врућа, груба рука женке, коју им је она додавала да би прескочили преко јендека. Они, ваљда, за њу нису били ни људи ни мушкарци. Како би иначе она, као девојка, пошла с њима кроз ноћ.* (Петровић [Дш]:250)

Чињеницу симболичке аномалије проузроковане немогућношћу патријархалне мушкости да адекватно контекстуализује дату родну аберацију, проналазимо управо у Стевановом доживљају сопствене мушкости као бедне и бесмислене пред „том силином живота коју није могао да разуме”, или можда још упечатљивије у његовој дилеми „да они, ваљда, за њу нису били ни људи ни мушкарци, јер како би иначе она, као девојка, пошла с њима кроз ноћ”.

Насупрот оваквим примерима, у највећем броју случајева наративни дискурс америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату најчешће инсистира на традиционалним стереотипима женске инфериорности. Ту се најчешће реинтерпретира патријархална свест о женском идентитету одређеном првенствено мајчинском пожртвованошћу, безусловним пацифизмом, несамосталношћу и темељном потребом за доминантном мушком фигуром. Зато страх и сузе представљају примарне аспекте женског етоса у простору рата. У таквом доминантно мушком простору женска инфериорност део је њене етичке функционалности. Наиме, функционалност женских ликова у ратној прози недвосмислено почива у неопходности објективизације аутентичне мушкости, која своју духовност стуркурира у хомосоцијалном простору. У њему објективизација и реална манифестација сексуалности, као неодвојивог и суштинског елемента у структури еротског идентитета ратника, мора бити усмерена искључиво према жени. Како је похотна и доминантна сексуалност неодвојиви аспект хегемоне ратничке мушкости у домену патријархалне културе, жена свакако представља функционални елемент њеног остваривања. Управо у складу с тим, жена се у простору рата, с обзиром на своју емоционалну преосетљивост, ненасилну природу и урођено осећање хуманости и пацифизма везује за просторе позадине. С друге стране, у језгру ратних операција она је најчешће објекат за разуздану „животињску” мушкост која у жени види ратни плен или симболичку вредност националног етоса чијим се,

најчешће сексуалним скрнављењем непријатељу наноси увреда и упућује мушки, ратнички изазов.

### 3.3.2.2. Жена за ратника

С обзиром на недвосмислену фаличку детерминацију женскости у наративном дискурсу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, жена за ратника представља бескомпромисни услов његове мушкости и темељни узрок његове делатне етике. Иако идеолошки изопштена из хомосоцијалног простора рата, жена представља незаменљиви аксиолошки маркер у структури еротског идентитета ратника, упућујући на то да у основи ратног насиља лежи угрожена фикција мушкости. У прилог томе јасно говори чињеница да ратна пропаганда у први план истиче сексуално насиље над женама од стране непријатеља, што имплицитно сугерише премоћ његове мушкости, мобилишући, на тај начин, темељне комплексе друге ратничке мушкости која, следећи етички образац хегемонског модела, на тај изазов мора да одговори. Ипак, у складу са идеологијом хегемонског модела, жена никада није вредност по себи, на чему и почива амбивалентна природа њеног статуса у домену патријархалног дискурса. Наиме, када се као један од разлога за одлазак у рат наводи одбрана жене од сексуалног насиља, тиме се експлицитно сугерише њена врхунску вредност, указујући на то да у су датом тренутку безбедност и достојанство жене, за ратника циљеви значајнији од сопственог живота. Ипак, с друге стране, у основи читавог подухвата, у ствари, лежи егоистична тежња да се по сваку цену сачува херојска фикција супремативности, односно да се одговори на изазов другог мушкарца/других мушкараца који сексуално скрнављењу жену, у ствари, доводе у питање ратничке и поседничке прерогативе друге патријархалне мушкости. Императив одбране женске части, односно витешки чин „одбране жене од силоватеља” као један од темељних концепата у основи идеологије „праведног рата”, упућује, с друге стране, на перверзни егоизам, с обзиром на то да у основи идеологије „праведног рата” лежи нанесена увреда ратничком поносу и мушком достојанству ратника. То јасно упућује на чињеницу да жена представља неотуђиви елемент бескомпромисно поседовалачке свести патријархалне мушкости.

Експлицитно разоткривање перверзне логике патријархалне хегемоне идеологије проналазимо у једном примеру из романа *Дан шести*, Растка Петровића, и то

управо од стране саме те мушкости, у тренутку када она, услед повређене сујете, бескомпромисно напада у циљу задовољења и освете. Бесан, повређен Јовановим коментаром који сугерише сажаљење искуснијег и мудријег мушкарца услед Драгишине подређености у љубавној вези са Тони Поповић, „која га *сигурно* воли, само то још увек ни сама не зна”, Драгиша злобно настоји да својим тезама што подмуклије повреди противника.

— Видиш, — говорио је младић горко, — ти си имао жену која те је волела, која ти је сваког часа говорила: „Ја те волим, ја те волим!” Она је чинила непрестано оно што ти волиш да чини, и ишла иза тебе, тражећи непрестано твој поглед, као куче. Ти је можда, уопште ниси волео, или си само удостојавао да волиш ту њену љубав, и ти сада, разуме се, не можеш да појмиш да неко може да воли жену која никада, никада, ни у најбољим часовима, није хтела да покаже да ли воли или не. Тебе би то увредило, ти не би могао да поднесеш жену која те не воли, и више, која те не обожава. Ти не би могао да издржиш да жена има карактера, да је она човек. Ти не би поднео да сте, жена и ти, два човека, јер ти си једини човек, у ствари охоли, уображени човек. Она треба да те слуша, она треба да је вежбаоница у којој ћеш ти да развијаш своју мисао. Можда у твоју мисао спада и то да јој кажеш да је и она човек, али тек толико да прими то саопштење и да ти ода признање. (Петровић:[Дш]:301)

Закључујући своју медитацију, Драгиша, у ствари, разоткрива шизоидну логику лакановског *лудог Закона* у основи идеологије хегемонског модела. То је управо перверзна робовласничка етика патријархалне мушкости, коју Лоренс Крејмер препознаје у основи родне диференцијације у домену патријархалне културе. Дати етички концепт захтева бескомпромисно потчињавање, пројектујући, у исто време, дијаболичну природу женске сексуалности која у сваком тренутку може да угрози склад и благостање устаљеног поретка. У складу са инхерентном динамиком сталног доказивања сопствене аутентичности, која дефинише хегемону мушкост услед бескомпромисно одређујућег комплекса „позајмљеног идентитета”, ратник у жени види изазов, биће које треба освојити, задивити и потчинити својој вољи. Ипак, коначно потчињавање, представља и крах еротске фантазије, односно ишчезавање еротске привлачности. Тако се жена у ратној прози најчешће фантазира као тело, сензуални објекат тренутног задовољства, јер у контексту објектификације ратничка мушкост превазилази инхерентни страх од потчињавања и разбаштињања своје фикционалне утемељености.



Можда управо зато Ернест Хемингвеј на крају романа *A Farewell to Arms* укида сваку могућност идиличне перспективе. Он одбацује сваки облик романтизације рата, односно показује испразност „викторијанске митологије” и сваког поступка идеализације ратника и његове витешке мушкости. Фредерик Хенри не може да изведе своју идеалну жену изван простора рата, зато што је она само фикција неутемељене, хировите и вечно неиспуњене мушкости која из истих побуда улази у ратове, фантазирајући у њима славне тренутке сопствене утемељености и апсолутног остварења. Кетрин Беркли, као пример идеалне жене, оне која је оличење врлина и која је, без обзира на све, спремна да прати свог мушкарца где год је поведе, не доводећи у питање његове одлуке нити његову мушкост, изласком из раскалашног простора лиминалности и уласком у привидно безбедни и идилични простор профане стварности мора да умре. Њена смрт недвосмислено указује на то да се изласком из простора рата никако не укида ратничка мушкост, односно њена поседовалачка и агресивна сексуалност као суштински аспект њеног идентитета. Градећи лик Фредерика Хенрија у домену идеологије хегемонског модела, Хемингвеј трагичном смрћу Кетрин Беркли, у ствари, наглашава да трансформације нема, односно да би свака наративна трансформација хегемоне мушкости у смеру традиционално срећног краја и наговештавања идиличног љубавног живота изван простора рата, значила изневеравање њене делатне етике.<sup>278</sup> У једном дијалогу између Фредерика и Кетрин, Хемингвеј инсистира на чињеници да је темељни цивилизацијски мит о романтичној љубави између *витеза* и *даме*, у основи, лаж. Он је производ перверзне потребе да се буде обманут, односно да се

---

<sup>278</sup> Хемингвејев јунак недвосмислено припада типу доналдовског „вука”, што значи да би трансформација у смеру пристајања на идиличан живот у кругу породице значила коначно изневеравање аутентичне природе његове мушкости.

*I turned her so I could see her face when I kissed her and I saw that her eyes were shut. I kissed both her shut eyes. I thought she was probably a little crazy. It was all right if she was. I did not care what I was getting into. This was better than going every evening to the house for officers where the girls climbed all over you and put your cap on backward as a sign of affection between their trips upstairs with brother officers. I knew I did not love Catherine Barkley nor had any idea of loving her. This was a game, like bridge, in which you said things instead of playing cards. Like bridge you had to pretend you were playing for money or playing for some stakes. Nobody had mentioned what the stakes were. It was all right with me. (Hemingway [FtA]:391–403)*

живи у илузији насупрот страху од сирове и огољене физиологије, која се сматра анималним аспектом бића.<sup>279</sup>

*“There, darling. Now you're all clean inside and out. Tell me. How many people have you ever loved?”*

*“Nobody.”*

*“Not me even?”*

*“Yes, you.”*

*“How many others really?”*

*“None.”*

*“How many have you--how do you say it?--stayed with?”*

*“None.”*

*“You're lying to me.”*

*“Yes.”*

*“It's all right. Keep right on lying to me. That's what I want you to do. Were they pretty?”*

*“I never stayed with any one.”*

*“That's right. Were they very attractive?”*

*“I don't know anything about it.”*

*“You're just mine. That's true and you've never belonged to any one else. But I don't care if you have. I'm not afraid of them. But don't tell me about them. When a man stays with a girl when does she say how much it costs?”*

*“I don't know.”*

---

<sup>279</sup> Такође, карактеристичан пример који показује перверзну потребу за самообмањивањем, проналазимо у Марчовом роману *Companys K*. У исповести наредника Цека Хауија (Jack Howie), ратник се интимно у потпуности поистовећује са традиционално прописаном улогом патријархалног ратника-витеза, чије је деловање у рату стално одређено романтичним клишеом „повратка хероја вољеној жени”, без обзира на то што јавно не прихвата испразне флоскуле романтично-епске реторике и што је свестан да је у питању безочна лаж пропагандне стратегије.

*She touched my cheek with her fingers. “Will you be my perfect knight, without fear and without reproach?...” I didn't say anything but this thought crossed my mind: “She's talking like that because I've got on a uniform. If she would see me first in dirty overalls working on a farm, she wouldn't so much as speak to me.” I turned away from her and set up straight. “The fine lady of the castle sendind one of the peasant boys off to war!” I thought... Then I stood up and yawned. “Don't talk silly,” I said. [...] But all during war times I thought about her, and I pictured thousand times, my return to Savannah to show her my medal, and to tell her that I'd been her knight as well as I knew how, not talking dirty or having anything to do with street walkers, or anything like that. (Stallings [CK]:150–151)*

*“Of course not. Does she say she loves him? Tell me that. I want to know that.”*

*“Yes. If he wants her to.”*

*“Does he say he loves her? Tell me please. It's important.”*

*“He does if he wants to.”*

*“But you never did? Really?”*

*“No.”*

*“Not really. Tell me the truth.”*

*“No,” I lied.*

*“You wouldn't,” she said. “I knew you wouldn't. Oh, I love you, darling.”*

(Hemingway [FtA]:1415–1425)

У циљу бољег осветљавања претходне тезе неопходно је навести чињеницу да идентичан пример проналазимо у Васићевом роману *Црвене магле*, у љубавној причи Јуришића и Наталије. Слично Хемингвејевој Кетрин Беркли, и Васићева Наталија представља оличење идеалне жене, спремне да се повинује свакој жељи вољеног мушкарца и да у стопу прати његов животни пут. У њеном лику, за разлику од lika Јелене Христићеве, Васић реинтерпретира дискурс невиности, несамосталности и апсолутно вољне подређености који представља један од два доминантна дискурса структурирања женскости у домену патријархалне културе. У тренутку када Васић јунак, такође доналдовски „вук”, доживи привидну трансформацију над њеном постељом, помисливши да је коначно спреман да се врати вољеној жени и остане са њом, Наталија умире, остајући верна вољеном мушкарцу до последњег тренутка, без обзира на његову суровост и немар према њеној оданости. Њеном смрћу, као и у случају Кетрин Беркли, сугерише се негативски став према романтично-епским матрицама. Бескомпромисно се разобличава доминантна фикција витешке мушкости у домену традиционалне патријархалне реторике и одбацује се свака назнака романтизовања ратног простора.

Слично претходно наведеном Драгишином монологу у роману *Растка Петровића*, Васић ће дати фикцију демонтирати у приповеци *Реконвалесценти*. Ту се, у форми унутрашњег монолога, преноси аутентична медитација хегемоне мушкости о смрти жене која се доживљава као спасоносно разрешење једне мучне обавезе и могућност уласка у нови живот, што на специфичан начин осветљава претходна два примера. У оквиру интимног унутрашњег монолога капетана Борића, који, у ствари, представља дијалог између колективне патријархалне моралности и аутентичне идеологије хегемонског модела, Васић разобличава епску фикцију

патријархалне ратничке мушкости, доводећи у први план „срамне и гадне” мисли које темељно одређују њену егоистичну природу.

*„Али стани, размисли, прибери се, охрабри се, ево. Шта? Могу ли издржати овај бол; могу ли... Зар могу пристати на ону утеху? Радити на науци. Да ли је у томе ствар? Умрла ми је жена, је л’ то? Једна је жена умрла. Ах, али та жена што је умрла, то је моја жена, један огроман део мене је у њој, то сам донекле ја умро. Па шта, ти ниси једини. И сви су јачи него ти, ти највећа слаботиња, само ти. Па лепо, има друга жена... Заиста, има друга жена! Ала је то срамно тако брзо мислити на то, ала је нечасно. Друга жена!... И живот још може ти пружити сласти. Какве?... Још једну нову љубав и прву брачну ноћ, на пример, и све из почетка... и потпуно другу жену голу, и сву сласт дражесне необавештености једне нове жене, и... Ала је то срамно и гадно. Човек! Човек што у највећој жалости, да би је издржао и да би се умирио, ето пристаје и на утехе које су тако стидне...”*

*Па устаје капетан Борић јер не може да одоли срамним мислима и са лактовима на коленима седи на свом кревету, покрива лице рукама, скрушено, дубоко уздише, и тако остаје сагнуте главе дуго, целу ноћ. Плаче... (Васић [Рк]:116)*

Да трансформације засигурно нема, а да апсолутна подређеност жене никако није коначна фантазија хегемоне мушкости која у складу са својом шизоидном логиком увек перверзно прижељкује отпор, доказују примери које проналазимо у романима *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и *Plums* Лоренса Столинга. Описујући авантуру Петра Рајића са заводљивом Пољакињом, Црњански непогрешиво исцртава еротски лук, који започиње привидном трансформацијом услед еуфорије блиског и непосредног задовољства, а завршава се застрашујућим сазнањем монотоније и испразности. У тренутку када постане свесна болне ироније да без обзира на време и ишчекивање, после сажаљења не долази ништа ново, мушкост се осећа заробљеном, превареном и угроженом, због чега прижељкује одлазак у повлашћени хомосоцијални простор рата.

*Срне су уплашене, па бегају кад виде наш траг. Она ме, разуме се, обожава. Како је то смешно. Ја волим оне које су опаке, а све, које су добре, плачу за мном. Мене ништа више не чуди.[...] Досадиле ми се љубавне вреле свиле и све ове душевне дубине. Посетићу рат опет и вихор и страхоте и кише, оне страшне кише. Међу мушке, хоћу бар међу мушке, гадим се свих разјарених мадона. (Црњански [ДоЧ]:87–88)*

Чак и онда када жена искрено преузима на себе прописани идентитет подређеног бића, хегемона мушкости, одређена инхерентним комплексом неутемељености и не-аутентичности, стално фантазира њену двострукост у складу са доминатним дискурсима о женскости у домену патријархалне културе. Специфичан пример овакве функционалне противречности проналазимо у односу Ричарда Плама и његове супруге Езми (Esmi Dozier), која у потпуности одговара моделу идеалне жене какве представљају Хемингвејева Кетрин Беркли и Васићева Наталија. Езми је пожртвована и предана циљу да свом мужу, капетану Ричарду Пламу, ратном ветерану и инвалиду, учини процес интеграције у постратно друштво што безболнијим и мање трауматичним. Она пристаје на помало хировиту одлуку свог мужа да се преселе у Вашингтон, иако ће живот у великом граду након сплашњавања ратне еуфорије и повратка у токове постратне свакидашњице ослобођење патриотског заноса, представљати значајан изазов који ће на крају довести у питање и сам опстанак њиховог брака. Ричард Плам, с друге стране, типичан представник хегемоне мушкости, одбија да се врати у „идилични” Вудленд, где би као херој, са плаутовском маском *miles gloriosus*, величао своје ране и приповедао приче из рата. За Ричарда Плама, као и за Дос Пасосовог јунака Џона Ендрјуза, такав живот може бити привлачан само жени, док за правог мушкарца он није вредан живљења.<sup>280</sup> Прави мушарац је ратник, он пристаје само на борбу и прихвата изазове које му живот намеће, не повлачећи се без обзира на жртве. Иако Езми безусловно пристаје на све потешкоће живота у сиромаштву, показујући изузетну пожртвованост и преданост изграђивању породичне среће, њихов брак стално запада у кризе. Разлог је у томе што Ричардова мушкост, услед физичког хендикепа и сиромаштва, стално уображава сопствено понижење, често

<sup>280</sup> *The waiter arrived with the omelette that began their lunch. “Gives you an idea of how the old lava’s bubbling in the volcano. There’s nowhere on earth a man can dance so well as on a volcano.” “But don’t talk that way,” said Jeanne laying down her knife and fork. “It’s terrible. We will waste our youth to no purpose. Our fathers enjoyed themselves when they were young... And if there had been no war we should have been so happy, Etienne and I. My father was a small manufacturer of soap and perfumery. Etienne would have had a splendid situation. I should never have had to work. We had a nice house. I should have been married...” “But this way, Jeanne, haven’t you more freedom?” She shrugged her shoulders. Later she burst out: “But what’s the good of freedom? What can you do with it? What one wants is to live well and have a beautiful house and be respected by people. Oh, life was so sweet in France before the war.” “In that case it’s not worth living,” said Andrews in a savage voice, holding himself in. (Dos Passos [TS]:3865–3873)*

западајући у малодушност и хировите изливе беса. Његово параноично осећање угрожености пред Езми, и његово стално инсистирање на раздвајању, упућују на инхерентни страх и неповерење према женској природи, што недвосмислено представља рефлекс специфичног доживљаја женскости у идеологији хегемоне мушкости. Након једног незгодног пада, када озбиљно повредити рањено колена, Ричард више не може да поднесе присуство супруге, и наређује јој да га напусти. С друге стране, он се, након ампутације, сели у комуну ратних ветерана, у којој међу другим инвалидима привремено проналази прекопотребни мир.

Управо у складу с тим, еротска објектификација женскости од стране мушкарца-ратника изван друштвених и моралних ограничења профане стварности, представља један од суштинских ефеката замишљања ратног простора као простора хомосоцијалне утопије. У том простору жена је просто доступна, вољно подређена раскошној мушкој сексуалности изван свих моралних обзира, прижељкујући сопствено уживање управо у доминантној, моћној и потентној ратничкој мушкости. Такве су, између осталог, млада сељанка из ласцивне еротске приче потпоручника Стевана, „младог и чврстог тела, *сигурно* толико жудног мушких руку”; сензуална француска болничарка, сестра Стефансон, врела француска крв, весело, раскалашно и бујно створење, која је вечна чежња Васићевих *реконвалесцената*; Дос Пасосова крчмарица Ивон, која „изазовна и витка у својој црној хаљини са плавом кецељом” узбуђено посматра ознаке на униформи високог и крупног наредника; Бинсова учитељица Кларис, која у тренутку бива опијена варварском мушкошћу Џорџа Такера; Христићева Јелена, „детињасто и бујно створење, жедно и жудно љубави и живота”, која се одмах заљубила у стаситог, озбиљног и снажног сељачког сина, ратника, јер јој је читавом својом појавом уливао некакво страхопоштовање; Ратковићева Сана, која перверзно фингира супружничку оданост жртвујући се наводно за свог супруга, само да би испунила своје потајне еротске маштарије о Аждраилу; или, на крају, Хемингвејева Кетрин Беркли, која у Фредерику Хенрију види остварење својих снова о идеалном љубавнику.

Један од многих примера, такође је и наводни еротски сусрет поручника Александра, који он живо препричава свом подређеном, наратору Јаковљевићевог романа.

— *А једра да прсне, сва је набубрела. Стоји код бунара, знаш, и гледа ме право у очи. Код нас би сто пута побегла. А она јок, као да ме чика.*

— *Помози бог, снао, кажем ја.*

— Бог ти помогао... А отклен си? — пита она мене.  
 — Из далека — велим јој ја и прилазим све ближе.  
 — А, овај... је л ти се свиђамо, онако на око?  
 — Јашта, рано, не фали ви ништа — каже она и намигну.  
 Гле... помислих, чекај да „профитирам“ нешто, док није наишао командант.  
 — Па овај... — питам је ја — је ли, снао, богати, теби нешто није добро.  
 — Вала богу, мени ништа не фали.  
 — Како ти не фали, кад си болесна?  
 — „Јок ја“ — каже, па се испрси.  
 — Добро... а што ти се ово надуло? — дохватим је за груди.  
 — Ух! — потпоручник Александар удари се по потиљку, а капа му налете на очи.  
 — Разумеш ли?... Свашта би било, да не угледах белца командантова.

(Јаковљевић [СтI]:46–47)

У овом се одломку, дакле, реализује аутентична фантазија хегемоне ратничке мушкости, која, услед фикције апсолутног еротског потенцијала, даје себи за право да поседује жену изван свих моралних и друштвено прописаних норми. Жена се у тој фантазији подаје зато што и сама прижељкује управо таквог мушкарца. Њено могуће одбијање или фингирана неодлучност само су део њеног шарма, односно неизоставни елемент игре завођења у којој мушкарац мора да осваја, а жена да буде освојена.<sup>281</sup>

У складу с тим, „аутентична“ ратничка мушкост пред женом испољава управо све оне карактеристике које прописује хегемона матрица сексуалног понашања, а од чије реализације зависи сам њен статус и потврђивање у датом идентитету. Зато се већина мушких ликова у америчкој и српској „прози протеста“, на овај или онај начин, уласком у хомосоцијални простор рата трансформише у доналдовски „стереотип вука“, јер је ратничка мушкост неодвојива од концепта агресивне и

<sup>281</sup> Сличне примере проналазимо у Дос Пасосовом роману *Three Soldiers*, у низу Фузелијевих љубавних подухвата, између осталог, у тренутку када Ден Фузели, по први пут отворено показује своју „наклоност“ према крчмарици Ивон (Dos Passos [TS]:1005), у Хемингвејевом роману *A Farewell to Arms*, када Фредерик Хенри први пут пољуби Кетрин, доказујући своју природу доналдовског „вука“ (Hemingway [FtA]:391–403), као и у Бинсовом роману *The Laurels are Cut Down*, у већ навођеном сусрету Џорџа Такера и Кларис, у којем Џорџ делује ношен идејом да је дужност жене да помогне мушкарцу да заборави чињеницу да одлази у рат и суочава се са смрћу (Binns [LaCD]:120–127).

похотне сексуалности. У рату оваква мушкост може све, замишљајући женскост као апсолутно доступан објекат изван граница моралних норми профане стварности коју је напустила. С обзиром на свеопште суспендовање закона и друштвено-културних норми, када су у првом плану само телесна снага, издржљивост и аутентично мушка смелост, хегемона ратничка мушкост остварује своју најинтимнију еротску фантазију апсолутне доминације над женом коју у простору рата не штите никакви обзири цивилизације нити традиције. У таквом простору, према речима једне јунакиње у Петровићевом роману *Дан шести*, „[у рату] мушкарци могу све, јер чим гину они могу да суде и да опраштају” (Петровић [Дш]:53).

### 3.3.2.3. Ратник за жену

Привлачност ратника за жену почива на доживљају његове сакралности. Већ видели да у простору рата долази до суштинске поделе на војничку и цивилну мушкост, где ова друга, услед промене система вредности уласком у лиминални хронотоп, бива деградирана или омаловажена.<sup>282</sup> У прилог томе говори низ примера који сугеришу феномен сакралне проституције као легитимни аспект лиминалности. За разлику од простора профане стварности, у простору рата она не представља друштвено-моралну аберацију нити подлеже официјелној осуди.<sup>283</sup> Упечатљив

---

<sup>282</sup> Карактеристичан пример који показује апсолутну доминацију војничке мушкости у простору и времену рата, проналазимо, између осталог, у Фокнеровом роману *Soldier's Pay*, у доживљају младог Џулијена, „закаснеог” пилота и неоствареног ратног хероја.

*This, the spring of 1919, was the day of the Boy, of him who had been too young for soldiering. For two years he had had a dry time of it. Of course, girls had used him during the scarcity of men, but always in such a detached impersonal manner. Like committing fornication with a beautiful woman who chews gum steadily all the while. O Uniform, O Vanity. They had used him but when a uniform showed up he got the air. Up to that time uniforms could all walk: they were not only fashionable and romantic, but they were also quite keen on spending what money they had and they were also going too far away and too immediately to tell on you. Of course it was silly that some uniforms had to salute others, but it was nice, too. Especially, if the uniform you had caught happened to be a salutee. And heaven only knows how much damage among feminine hearts a set of pilot's wings was capable of. (Faulkner [SP]:2977–2984)*

<sup>283</sup> Сакрална проституција представља суштински маркер аксиолошке трансформације одређеног хронотопа, у оквиру које специфично деловање субјеката, услед дате трансформације, добија



пример доминантне свести о аксиолошкој трансформацији профане стварности у домену лиминалног хронотопа проналазимо у првој књизи Јаковљевићеве *Српске трилогије*, у којој потпоручник Александар после једног неуспелог покушаја да „скине мрак с очију” закључује да би мобилизацију требало „протегнути” и на жене, јер није право да само мушкарци страдају, већ да и жене треба да приложе *нешто*: „А знаш... није право. Ја бих мобилизацију протегнуо и на жене. Ми дајемо животе, па нека и оне приложе нешто.” (Јаковљевић [СтI]:74) Ипак, да није у питању само раскалашна фантазија једне похотне мушкости, доказује низ већ навођених примера безусловне трансформације профаних патријархалних простора у раскалашне еротске утопије, у романима Виле Катер, Џона Дос Пасоса, Џејмса Стивенса, Далтона Трамба, Драгослава Смиљанића, Станислава Кракова и других.

Поред општих назнака да сакрална проституција представља неодвојиви аспект лиминалности у простору рата, карактеристичан пример, трансформације патријархалне жене у милосницу, која се подаје ратнику кршећи друштвене норме и моралне обзире, потврђујући, на тај начин, његов апсолутни еротски потенцијал као сакралног бића, проналазимо у роману Вилијема Марча. У исповести наредника Џерија Блендфорда, Марч реинтерпретира романтичну визију рата у којој ратник за жену представља оличење витештва. Девојка, која је најпре увређена Блендфорд-вим дрским предлогом, пристаје да јавно погази најстроже моралне норме и оде са војником у хотел. Њен предлог да се притом пријаве као муж и жена, структурира формални контекст сакралне проституције, у којем је потискивање стида увек одређено свеприсутном свешћу о забрани, и говори у прилог тези да војници не припадају регистру профане, већ сакралне стварности.

*Then suddenly she made up her mind. “Very well,” she said, “I’ll come. I’ll stay with you every minute of the time until your leave is up. Go get your things and we’ll go to another hotel and register as man and wife.” “I’ll be careful not to embarrass you. I*

---

потпуно нови квалитет. Наиме, у домену профане стварности који је одређен конвенционалним моралом и друштвеним нормама ригидне патријархалне идеологије, еротски потенцијал женскости почива на бескомпромисној уздржаности и пасивности, односно у чињеници да је пред мушком жудњом жена обавезна да узмиче, показујући на тај начин урођену скромност и моралну узвишеност. Ипак, у одређеном тренутку када долази до свеобухватне трансформације стварносног регистра, неминовно долази до квалитативног превредновања и у домену еротске имагинације. Жена која се нуди, за разлику од контекста „ниске” проституције, у регистру сакралне стварности и сама добија ореол сакралности, не подлежући, на тај начин, осуди и друштвеној екскомуникацији. (О томе детаљније видети у: Bataj 2009:104–111)

*won't make any breaks, or let any of the boys know." "I don't care," she said. "I don't care who knows. I wouldn't come at all if I cared about that." Then she slipped her arm through mine and we walked away. (March [CK]:7)*

С друге стране, оно што је још значајније, јесте чињеница да у рату као форми лиминалног поретка у потпуности ишчезава крута граница између концепта сакралне проституције и онога што Батај одређује као „нису проституцију”, с обзиром на то да се стално инсистира на захтеву патријархалне културне свести да је дужност жене да у рату „и она приложи *нешто*”. Најбољи пример који показује формално поистовећивање два концепта проституције, проналазимо у роману *Дневник о Чарнојевићу*. У њему се описује еротски сусрет ратника и невине блуднице, који показује формалне одлике сакралне проституције, имплицитно уводећи симболику свадбеног обреда и прве брачне ноћи. Еротски сусрет Петра Рајића и Лусје одиграва се у раскаланој атмосфери варошице која „гори на руменој месечини уз звуке војне музике”. Описујући девојку, приповедач стално инсистира на њеној невиности, наглашавајући њену „тако умиљату плаву косу која је без оног тешког, опојног мириса црних коса у мраку”, како дрхти и уплашено се привија уз њега, а посебно њен наивни гест интимног *кићења* веома близак култури свадбених обреда. Без обзира на то што за разлику од девојке у исповести наредника Блендфорда, Лусја није сакрална милосница, већ девојка коју је мајка натерала на проституцију због сиромаштва, она је такође светица, „неизмерно милих руку, сва луда и измучена, у месечини грозно бледа и лепа” коју ратник „љуби као да никог нема свога на свету целом осим ње.” (Црњански [ДоЧ]:25–26)

Услов сакралне проституције у ратној прози почива управо у чињеници да се ратник у колективној свести патријархалне културе неминовно доживљава као сакрално биће, у којем жена види апсолутно остварење аутентичне мушкости, и то у форми двојединственог тоталитета, хришћанског витеза, с једне, и херкуловског љубавника, с друге стране. Женски доживљај ратничке мушкости у датом корпусу међуратне прозе о Првом светском рату доминантно је одређен перспективом фаличког еротизма. У контексту идеологије хегемонског модела мушкости то подразумева апсолутни еротски потенцијал ратника у складу са његовим анатомско-психолошким прерогативима који поред смелости, одлучности, издржљивости и физичке снаге, сугеришу агресивну и потентну сексуалност као нераскидиви део његове харизматичности. То недвомислено говори у прилог чињеници изузетног значаја који женскост има за структурирање еротског идентитета мушкости. То је

зато што да је женска перспектива, у основи, темељно одређена идеологијом хегемоне мушкости, односно инхерентном фантазијом мушкарца-ратника као објекта еротске жеље. Управо у томе и лежи суштински узрок хомофобије као страха од сексуалног потчињавања другом снажнијем и доминантнијем („аутентичнијем”) мушкарцу, у самом језгру делатне етике хегемонског модела. Наиме, поред тога што је мушкарац развојно условљен „јавним оком” хомосоцијалног простора, несумњиво, значајан аспект у структури његовог еротског идентитета представља и „женски поглед”. И то не поглед женскости као објективне другости, већ као инхерентни елемент његове уобразиље, односно самоодређујуће фикције мушкости.

Карактеристичан пример проналазимо у роману *Црвене магле* Драгише Васића, и то у тренутку коначног разобличавања Христићеве харизматичне ауре идеалног ратника и љубавника. Примивши писма са фронта у којима се наговештава да је његово рањавање разоткривено као дезертерски чин, Христић посматрајући жену непогрешиво пројектује њену свест у којој, у том тренутку, долази до разарања патријархалних илузија и разобличавања доминантне фикције идеалне патријархалне мушкости. Она, која је у њему видела право мушкарца и која се на први поглед заљубила у крупног, стаситог и снажног сељачког сина у униформи *који јој је својим држањем и појавом уливао некакво страхопоштовање*, посматрала је сада његову главу, и „чинило јој се да гадније човечије главе није видела”.

*Христићу се чинило да је на њеном лицу час по некако цинички и осветнички, играо неки осмејак док се он мучио, а у оној укоченој тишини, што је владала у соби, осећао је нешто као прекор и пребацивање што он сад, кад је његово место тамо у сред оних мрачних облака на хладним брдима, седи угодно ту у топлој соби.*

[...]

*И у том ужасном напрезању он је изгледао просто унакажен: очи му се шириле и кривиле некако свирепо, потајнички и огорчено; нос мрдао, жиле набрекле, чело мрштило, а полуотворена влажна уста блесаво зјапила, горња усна грчила и подрхтавала, зној цурио са образа и цело лице преображавало у неку ружну маску која је шмрктала кроз нос и кезила се гадно. У тој ружној маски имало је нечег тако јадног, смешног и блесаво-очајног да се жени, која га је кришом посматрала, чинило како никад у свом животу одвратније и гадније човечије главе није видела. И прелазећи оно кратко време њиховог заједничког живота, она се у чуду питала: је ли могуће, ама је ли могуће да је она, ову овде исту ругобу тако много волела, да*

*је због ње патила, претурила толико непроспаваних ноћи, чезнула и бринула за њом, љубила страшно. (Васић [Цм]:44–45)*

У том смислу, значајно је навести да се Јеленин доживљај Христића у датом тренутку скоро нимало не разликује од његовог доживљаја сопствене мушкости у тренутку повратка, када се, сусревши се са родитељима и женом, а интимно оптерећен срамним дезертерским чином, гади себе и „чини му се да му је душа сва упљувана, прљава и некако загађена”. Такође, оно што недвосмислено потврђује чињеницу да је женски доживљај ратничке мушкости доминатно одређен перспективом фаличког еротизма, што у контексту идеологије хегемонског модела мушкости подразумева да апсолутни еротски потенцијал ратника почива у јединству његових анатомско-психолошких прерогатива, јесте управо ишчезавање еротског потенцијала у тренутку када један од ових елемената бива доведен у питање. Тиме се недвосмислено доказује да мушко тело, само по себи, није довољан услов еротске привлачности за жену.

Чак и онда када изгледа да је „аутентични” женски доживљај мушкарца потпуно изван параноичне пројекције хегемоне мушкости, као у примерима љубави Васићеве Наталије према Алексију Јуришићу, Кетрин Беркли према Фредерику Хенрију или Столингсове Езми Дозие према Ричарду Пламу, таква могућност је трајно осујећена као романтична варка којом се маскирају истинска осећања и жеље. Наталијина невина љубав према Алексију Јуришићу одређена је управо као детињаста и наивна, љубав која почива на неискуству и романтичним маштаријама које никако не могу да издрже тест реалности. То ће Васић, у истом роману, показати на примеру Јелене и Ђорђа Христића, али и у приповеци „Исповест једног сметењака”, у којој се свака могућност романтичне и идиличне љубави експлицитно разобличава као објективно неутемељена и краткотрајна еуфорија омађијаних љубавника.

На први поглед апсолутно искрена и неоптерећена традиционалним стереотипима родних улога, љубав Кетрин Беркли према Фредерику Хенрију, такође је бескомпромисно осујећена, и то, практично, и пре него што је почела. Чињеница да је њен вереник разнесен на комаде у масакру на Зоми, насупрот њеној романтичној маштарији сусрета у болници у коју ће бити доведен са раном од сабље, упућује на деструктивни однос сурове стварности рата према романтичној љубавној еуфорији или сваком покушају романтизације уопште. Исто тако, у својој причи о веренику, Кетрин наглашава своју оданост и спремност да учини све за вољеног човека,

говорећи, дакле, о визији идеалне љубави жене према мушкарцу, која је тренутак пре тога сурово разобличена. Тиме се упућује на чињеницу да масакр на Зоми, свакако, није развејао романтичну еуфоричност њене природе.

На крају, искрена и, чини се, безусловна љубав Езми Дозие<sup>284</sup> такође је безусловно разобличена од стране Ричардовог пријатеља Герија, ратног ветерана, инвалида и циника. Он објашњава да је њена помирљивост са Ричардовом тврдоглавом и хировитом одлуком да се преселе у Вашингтон, као и пожртвованост којом приступа тешком животу у немаштини, безусловно подржавајући Ричарда у његовој борби са сопственим хендикепом и турбулентним животом ратног инвалида у америчкој престоници раних двадесетих, део перверзне дијалектике која, без разлике, одређује људску природу. Наиме, иако стално инсистира на заједничком повратку у Вудленд, где их очекује много безбрижнији и удобнији живот, Гери верује да она то, у ствари, не жели, јер би на тај начин Ричардова харизма храброг и пожртвованог мужа, оца и ратног хероја, која темељно одређује његов еротски потенцијал, поготово у ситуацији физичке хендикепираности, потпуно ишчезла и само условила продубљење агоније, и коначно, крај њихове љубави.

#### 3.4. Сакрални еротизам – жртвовање и ритуални континуитет

Испитивање сакралног еротизма у корпусу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, морамо започети, односно суштински одредити Батајевом тезом да је првобитно одређење еротизма, у основи, религијско.<sup>285</sup> То је вид аутентичног религијског живота, како тврди Батај, јер, без обзира на то што се предмет жеље увек тражи напољу, тај предмет трајно одговара њеној унутрашњости, што недвосмислено потврђује универзалну сакралност наших живота без обзира на време и простор (Bataj 2009:27).

Тумачење сакралног еротизма Батај заснива на примеру ритуалног жртвовања, које упоређује са еротским чином, показујући да су људи од најранијег доба настојали да допру до ослобађајућег континуитета и изван телесног поседовања вољеног бића у домену еротизма тела. То је могуће управо зато што говор о

---

<sup>284</sup> Такође, у овом контексту веома карактеристично презиме: adj. *dozier (dozy)* – сањив; (брит) глуп.

<sup>285</sup> Батај сматра да је људско друштво дијалектички концепт профаног и сакралног, у којем доминира парадоксално стварање привлачности путем забране. (Bataj 2009:59–76)

еротизму подразумева изражавање аутентичног унутрашњег искуства, религијског у основи, рефлекс необуздане жеље да се разоре границе забрана како би се ушло у континуитет који пориче индивидуалност, односно *мрски* дисконтинуитет. Ипак, то препуштање континуитету није ослобођено противречне хумане тежње да се надживи у дисконтинуитету, што еротизам чини крајње противречним унутрашњим искуством. Искуство еротизма разоткрива наше немирење са ограниченошћу тела и жељу да се по сваку цену прекораче његове границе, али да се у исти мах задржимо „с ове стране”, не прекорачујући праг. „Како је слатко остати жив у жељи, уместо умрети препуштајући јој се”, закључиће Батај, доказујући суштински значај концепта жртвовања за разумевање овог противречног унутрашњег искуства, јер ту „долази до погубљења жртве, а присутне прожима елемент који њена смрт развија”.<sup>286</sup>

„Тај елемент је оно што се, заједно са историчарима религија, може назвати сакрално (*la sacré*). Сакрално је управо континуитет бића који се у току свечаног обреда открива онима који везују своју пажњу за смрт једног дисконтинуираног бића. У силини смрти прекида се дисконтинуитет једног бића, оно што престаје и што, у тишини која се спушта, осећају узнемирени духови јесте континуитет бића коме је жртва принета.” (Bataj 2009:21)

Управо у чињеници универзалне сакралности хумане егзистенције почива и сакрална природа ратника, о чему је већ било речи у оквиру овог поглавља. У складу с тим, ритуални испраћаји војника неминовно показују све аспекте жртвених обреда, пошто испраћање ратника на фронт подразумева испраћај „оних који се жртвују” (полажући своје животе за добробит колектива). Карактеристичан пример

---

<sup>286</sup> У оквиру тајанственог и противречног унутрашњег искуства сакралног еротизма може се, несумњиво, осветлити чин групног силовања или било који акт понижавања и злостављања жртава, који представљају карактеристичне облике колективног деловања у хомосоцијалном простору рата. Према Жоржу Батају, обнаживање представља, ако не симулакрум, а оно бар еквивалент погубљења: „Посматрано у цивилизацијама у којима има пуни смисао, обнаживање је, ако не симулакрум, а оно бар еквивалент погубљења, само што нема исту тежину. У античко доба, разграђивање (или разарање) у основи еротизма било је довољно уочљиво да оправда поређење између јавног чина и чина жртвовања. Када будем говорио о сакралном еротизму, који се односи на сједињавање бића са нечим што је с ону страну непосредно дате стварности, вратићу се на смисао жртвовања. Али већ сада истичем чињеницу да се женски партнер у еротизму јавља као жртва, а мушкарац као приносилац жртве, с тим што се и један и други, током чина, губе у континуитету насталом основним чином разарања.” (Bataj 2009:18)

који доказује да церемонија испраћаја војника на фронт, у основи, развија све елементе обреда ритуалног жртвовања који на свом врхунцу подразумева остварење мистичног континуитета (бића коме се жртва приноси), проналазимо у роману *Покошено поље*, Бранимира Ћосића. У поглављу „Жарко пролази”, приповедач описује дирљив испраћај четири стотине младих војника на фронт, који се повремено одређује кроз доживљајну перспективу дечака Ненада, Жарковог сестрића. Датом перспективом [детета] омогућава се истицање ритуалног карактера и симболичких значења испраћаја као жртвеног обреда.

Пре свега веома је значајно истаћи да се овај ритуални испраћај, као колективна свечаност, смешта у типичан карневалски простор, који Бахтин одређује као простор *телесно-материјалног доле*. Све страховито заудара на јодоформ и нужнике поливене креозотом, на поквашене кожухе и коње, „а оно житко жуто блисто вукло се свуда”. У том простору у којем је „свет врвио грајећи ходницима”, „а по скретницама су већ били упаљени црвени и зелени сигнали, као кандила”, долази до суспензије конвенционалних моралних норми у домену међуљудских односа, чиме се недвосмислено наглашава његова лиминална природа. (Ћосић 1982:52)

*Његову пажњу привлачили су ти млади ђаци – наредници, ћосави, белих руку, њихове нове звездице, њихово жуто ремење, кратки тесаџи. Он примети једног – и збуни се – како у крају љуби једну девојку. Девојка се није опирала: плакала је наслоњена на њега. Ненад осети да девојка није сестра овог младићу; тако се не љубе сестре. Он се пажљиво, иако кришом, почео окретати око себе: перон је био препун девојака које су китиле младиће цвећем; ови су их задиркивали; старији су све то гледали са осмехом, благонаклоно. Ненад осети нелагодност. Догађало се ту пред њим нешто нарочито, необично. Нешто што је обично забрањено. (Ћосић [Покп]:53)*

Оно што посебно привлачи дечакову пажњу, поред свечано одевених и ритуално „окићених” војника, јесте кршење друштвених забрана у домену сексуалности. Посебан значај има чињеница да „старији”, као чувари традиције и друштвеног поретка, на све то гледају са осмехом, благонаклоно, а да се у дечаку ипак јавља осећање нелагодности које је резултат свести о постојању забране.<sup>287</sup> На тај начин,

---

<sup>287</sup> У оквиру овог поглавља, већ је више пута сугерисано да је концепт „сакралне проституције”, услед специфичног доживљаја ратничке мушкости као сакралне и, у складу с тим, реализовања

структурира се аутентичан ритуални простор, изван друштвених забрана, у којем ће обред бити доведен до врхунца у еуфорији којом ће бити наговештено остварење мистичног континуитета, односно присуство самог бога.

*Цела је станица са својим сигналним звонима, са својим телеграфским жицама што хује кроз ноћ и маглу, са својим локомотивама што се, маневришући, завијају у шиштећу пару, учествовала у песми. Све је певало. Ветар се играо власима гологлавих људи, женама су, док су певале дигнутих глава и широко отворених очију, сузе полако текле низ озбиљна лица. Ненад се осети као у цркви. Скиде и сам капу. И осети лепо како га Бог Правде дотаче својим млаким дахом по влажном челу; и сав се најези. Јер Бог беше присутан: сва лица била су обележена његовим присуством. (Ћосић [Покп]:54)*

У екстази патриотског заноса одређеног симболима националног етоса и романтичарско-епском реториком херојског жртвовања за отаџбину, приповедач наглашава дечаков доживљај лица у пламену, светлих и грозничавих очију. Тиме се сугерише да описано искуство никако није одјек дечје наивности и страха изазваног интензивним визуелно-аудитивним сензацијама у маси, већ је несумњиво у питању чин колективне уобразиље у домену ритуалне свести.<sup>288</sup>

Такође, у оквиру овог поглавља, веома је значајно навести Ненадов доживљај ратника као сакралних бића чија је профана индивидуалност трансформисана у домену неке друге стварности. Наиме, у тренутку доласка војника на станицу, Ненад осећа страх и нелагодност, схвативши да сви ти поднаредници, у ствари,

---

њеног апсолутног еротског потенцијала, опште место војничких парада и свечаности које обележавају улазак у простор рата као форму лиминалног хронотопа.

<sup>288</sup> Сличан пример крајње амбивалентног искуства сакралног еротизма у контексту ритуалног испраћања ратника на фронт, које подразумева наговештај разорног континуитета на врхунцу колективне еуфорије, проналазимо и у роману *Црвене магле* Драгише Васића.

*Тај грозни метеж, нечувене, одлучне и највеће страсти, тај најнакленији пакао који је икад једна станица доживела да види, тај ужасни, зверски елан, сав у језивој страсти: дочепати се што пре команде, испунити дужност; све то незапамћеном снагом провале и у једном једином значењу: потражити смрт зато што се жели и хоће да живи, одавало је слику анархије којој није било равне. И сав тај лом и урнебес и ужас, пун огња и кржаве страсти, па оно заглушујуће, својствено гаменско звиждање прстима, она дивља дрека, гажење, гушање, гужва, трк ка вагонима, отимање о места на крововима и степеницама вагона, па пољупци, песма, шамар и, прашина, псовка и загрљаји, оно трзање срца и уздисање, сва та несавладљива и тајна снага побеснелих темперамената слила се била у један пун грознице и неке мутне језе звук и задах смрти. (Васић [Цм]:16)*



личе једни на друге. Сусревши се са ујаком он инстинктивно осећа да то више није његов ујак Жарко, већ неки „крупан војник, широког осмеха и блиставих зуба, поткресан као дрво, некако празан и утегнут у сиви шињел, као и остали”. На тај начин, сугерише се специфичан доживљај простора рата као простора мистичног континуитета у којем неминовно долази до суштинске трансформације профане егзистенције одређене инхерентним дисконтинуитетом. Истичући Ненадов доживљај истоветности и униформности војника, приповедач, кроз перспективу наивног дечака, истиче да у том простору колективна патријархална свест пројектује аутентичну могућност утопијске трансформације индивидуалне цивилне мушкости у херојску ратничку мушкост.

*Ненад осети страх. Сви ти млади поднаредници личили су једни на друге. У гуљви изгуби дах: како познати Жарка? Ако га изгубе? Јасна поче викати, махати руком, очајно се борећи да прође кроза свет који на њу није обраћао пажњу.*

*Из стиске изрони један крупан војник. Ненад га у први мах не познаде. Онда дође осмех Жарков, широк, блиставих зуба. Ненад га познаде, то је био Жарко, а опет, није био он: као поткресано дрво, нешто је на њему недостајало, иако је био обучен као и сви, стегнут у сиви шињел. Ненаду се непрестано чинило као да је го, некако празан. Од тога поче осећати нелагодност. Узбуди се. Најзад примети: Жарко није имао своје велике косе. (Ћосић [Покп]:52–53)<sup>289</sup>*

---

<sup>289</sup> Сличне примере проналазимо, између осталог, у романима Виле Катер и Станислава Кракова, што јасно упућује на то да је специфичан доживљај сакралности ратног простора, у основи, одраз колективне уобразиље. Наиме, с једне стране, у доживљају мадмазел Олив, која посматра војничку параду у Паризу, амерички маринци представљају оличење судбине, док, с друге, у раскалшној машти жена, стражари потврђују статус ратника као апсолутног еротског објекта.

*I was in Paris on the fourth day of July, when your Marines, just from Belleau Wood, marched for your national fete, and I said to myself as they came on, 'That is a new man!' Such heads they had, so fine there, behind the ears. Such discipline and purpose. Our people laughed and called to them and threw them flowers, but they never turned to look... eyes straight before. They passed like men of destiny. (Cather [OofO]: 3993–3996)*

•

*Жене се смејале и загледале их. Стражари у кошуљама, са голим руменим мишицама, укочени пред на зубљеном кулом, кратким пушкама одавали су поздрав. Тада су ови, пробадани звуцима и погледима, прсила своје теретом увијене груди, и бесно ударали по камењу поткованим цокулама. Први су били високи и снажни. Једноликост је стварала опсену да су и други такви. Музика их је опијала као обнажене груди жена. Они су мислили да су већ победиоци, и да продиру као варвари у освојени град. Тада би пљачкали и силовали. (Краков [Крл]:10)*

Значај сакралног еротизма у наративном дискурсу међуратне прозе о Првом светском рату почива у чињеници мистичне привлачности рата, као простора у којем се фантазира досезање апсолутне егзистенције. Управо у контексту сакралног еротизма који представља кључни аргумент у разјашњавању тајанствене природе рата, постаје јасна теза Џоан Берк, изведена на основу различитих сведочанстава о непосредном ратном искуству, да за ратника непосредна борба представља специфичну иницијацију у тајне живота и смрти, где се убијање доживљава у домену „снажне религиозне резонантности и естетског набоја”.<sup>290</sup> Међу многобројним прилозима наводи се и текст Вилијема Бројлса “Why Men Love War”, у којем се испитује природа овог противречног искуства у наративизацији ратног доживљаја. Инсистирајући на својој позицији „човека-који-је-то-преживео”, Бројлс тврди да је прилично погрешна импликација о „крајње трауматичним ратним доживљајима које треба што пре заборавити”, а која се изводи из чињенице да ратни ветерани најчешће не желе да говоре о сопственом искуству рата. Оно што они желе да „закопају”, тврди Бројлс, није трауматично и некомуникативно искуство ратних страха, већ чињеница да су у томе уживали.

*Ask me, ask any man who has been to war about his experience, and chances are we'll say we don't want to talk about it - implying that we hated it so much, it was so terrible, that we would rather leave it buried. And it is no mystery why men hate war. War is ugly, horrible, evil, and it is reasonable for men to hate all that. But I believe that most men who have been to war would have to admit, if they are honest, that somewhere inside themselves they loved it too, loved it as much as anything that has happened to them before or since. And how do you explain that to your wife, your children, your parents, or your friends? (Broyles 1984:54)<sup>291</sup>*

Искуство ратне кланице, према непосредном сведочењу „оних-који-су-у-њој-учествовали”, а Вилијем Бројлс је само један од њих, чини се представља форму духовног (религиозног) просветљења, у којем се никако не може занемарити

---

<sup>290</sup> У поглављу “The Pleasures of War”, већ навођене студије *An Intimate History of Killing*, Џоан Берк наводи низ сведочанстава о веома сложеном искуству непосредног убијања које истовремено доноси осећање страшне мучнине и узнемирености, али и интензивно осећање оргазмичког задовољства. (Bourke 1999:1–31)

<sup>291</sup> „Управо зато су”, наставља даље Бројлс, „годишња окупљања ратних ветерана крајње непријатна и чудна, с обзиром на то да је веома тешко признати да си уживао у ратном клању”: “To describe combat as enjoyable was like admitting to being a bloodthirsty brute: to acknowledge that the decisive cease-fire caused as much anguish as loosing a great lover could only inspire shame.” (Исто)

снажно задовољство услед „помрачења свести”. Чињеница да артикулацију овог амбивалентног унутрашњег искуства проналазимо у већини дела обрађеног корпуса америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, и то управо у делима која су одређена антиутопијским ставом према рату и његовим исходима, несумњиво говори у прилог његове аутентичности и универзалности.<sup>292</sup>

Култни роман Томаса Бојда *Through the Wheat*, представља специфичан пример артикулације овог амбивалентног доживљаја непосредног простора рата који сведочи о универзалној сакралности људске свести, доказујући сакрални еротизам као нераскидиви аспект аутентичне наративизације датог искуства.<sup>293</sup> Иако непосредно искуство ратних операција разорно делује на његовог јунака, који ће након проласка кроз такав простор бити потпуно психофизички уништен, његов доживљај никако не сугерише апсолутно негативан предзнак његове примарне деструктивности. То значи да у наративизацији Хиксовог доживљаја можемо уочити елементе перверзног уживања које је, према Батају, рефлекс инхерентне очараности људске природе идејом мистичног континуитета, те као такав недвосмислено прати сваки

---

<sup>292</sup> На самом крају свог првог романа *Soldier's Pay*, који кроз снажан иронијско-сатирички контекст немилосрдно разобличава малограђанску свест о рату и ратним херојима, Вилијем Фокнер ће, ипак, закључити да секс и смрт представљају одређујуће координате наше егзистенције које су нераскидиво уткане у наше свеукупно поимање света:

*SEX AND DEATH: the front door and the back door of the world. How indissolubly are they associated in us! In youth they lift us out of the flesh, in old age they reduce us again to the flesh; one to fatten us, the other to flay us, for the worm. When are sexual compulsions more readily answered than in war or famine or flood or fire?* (Faulkner [SP]:4623)

<sup>293</sup> За темељно, и према ауторовим речима, правилно разумевање његове тачке гледишта и односа према рату, веома је значајан Бојдов *Предговор* збирци ратних прича *Points of Honor*. Инсистирајући на чињеници да ове приче представљају истински покушај преношења аутентичног доживљаја ратног простора, Бојд признаје да би било потпуно погрешно, на основу тих прича, закључити да он мрзи рат, јер је такав став у основи бесмислен и неискрен. Његов циљ, тврди Бојд, приближавајући се, на тај начин, контроверзним тезама Џоан Берк и Вилијема Бројлса, никада није био да осуди рат, већ да разобличи, демистификује и демитологизује његове узроке: “These stories may serve to correct the impression that I hate war. That would not be my business. But it is my business not to glorify it; it is my business to perceive it truthfully and to set down those perceptions in such a way that they may be shared by whoever is kind enough to read them. Hate war! Hate the ambitious who cause the wars and the financiers who grow fat on them. Hate the people who believe sleek lies. If we must hate let us hate causes; it is futile to hate effects. If I hated war I should lie about it, thereby saving myself a good deal of sweat, labor, and anxiety occasioned by the endeavor to be honest.” (Boyd 1925:1)

чин деструктивног махнитања изван граница друштвено усвојених конвенција и моралних обзира.

На самом почетку романа Томас Бојд представља Вилијема Хикса као деветнаестогодишњег младића који долази у Француску инспирисан тајанственом привлачношћу рата. Посматрајући фронт, Хикс осећа религиозно страхопоштовање, као да посматра неки други, сакрални свет, магловити и тајанствени простор из којег се људи враћају поремећени, осакаћени и неми, али који је, без обзира на све, неодољиво привлачан и у којем он живописно фантазира утопијску трансформацију своје дотада неподношљиве егзистенције.

*The noise produced in him a not unpleasant shiver of apprehension. He met it, summoning a quiet smile of scorn. Yes, he would be glad to go to the front, to that vague place from which men returned with their mutilated bodies. Not that he was vengeful. His feeling for the German army was desultory, a blend of kaleidoscopic emotions in which hate never entered. But in conflict, he felt, would arise a reason for his now unbearable existence. (Boyd [TtW]:4)<sup>294</sup>*

Ипак, уласком у простор ратних операција који одређују снажна осећања условљена непосредним искуством ратног разарања, Бојд ће показати да Хиксов доживљај није продукт незреле и еуфоричне природе неоствареног и интимно незадовољног младића, већ легитимни одраз колективне уобразиље, у чијој основи лежи доказ универзалне сакралности хумане егзистенције. Надомак фронта, приповедач наглашава присуство некаквог чудног борбеног духа који обузима војнике. То ће резултирати њиховим разузданим махнитањем у еуфорији јуриша, када ће, као у некаквом бунилу унутрашње противречности, као последице типичног батајевског искуства еротизма, сумануто грабити напред, сатирући све пред собом у некаквом гневу који их је учинио безосећајним, неустрашивим и крволочним.

---

<sup>294</sup> Недуго затим, стојећи на „прагу” тог тајанственог и привлачног простора, Хикс ће осетити скоро религиозно страхопоштовање, доживљавајући ратни простор у свој његовој надреалној лепоти.

*Dawn broke upon a desolate field where rusty barbed wire clung awkwardly to the posts on which it had been strung. There were a few gnarled and stunted trees, the wreck of what once had been a French farmhouse, and that was all. Hicks peered over the parapet, wondering how near he was to the enemy. He stepped upon the firing step of firm clay. A few yards away were the torn and rusted tracks of the Paris-Metz railway. Beyond that was just an uncared-for field, which, in the distance, lost itself in the gray of the horizon. He experienced a strange feeling of awe, as if he were looking upon another world. The early sun threw the trees and barbed wire into a queer perspective and gave them a harsh, unreal aspect. (Boyd [TtW]:21)*

*Through the woods men were running like mad, beating small, inoffensive bushes with the butts of their rifles, and calling: "Come out of there, you damned Boche." Wherever they saw a dugout they hurled a pocketful of handgrenades down the entrance, following them with threatening exclamations. (Boyd [TtW]:237)*

[...]

*Men poured into the woods, making a firm wall studded with bristling bayonets. On their faces was a crystallized emotion, presumably hate. Lying out on the ground but a short time ago they had been frozen with fear. They were hounds on a leash being tortured. The leash had snapped and the fear was vanishing in the emotion of a greater fear—the maddened fight for self-preservation. And so they scoured the woods, charging the Germans with a white fury, recklessly throwing hand-grenades in front of them. Their cowardice made them brave men, heroes. (Boyd [TtW]:247)*

Слично Вилијему Хиксу, и наратор Петровићевог романа *Незнани јунак*, описује идентично искуство приближавања фронту и екстатичног махнитања у еуфорији разулареног јуриша, недвосмислено доказујући Бројлсову тезу о перверзном уживању у искуству насилне смрти и сакаћења тела. У тренутку, овај интензивни психофизички набој резултира, према непосредном сведочењу Петровићевог јунака, специфичном формом религиозног (сатанског) трансa који одређује бескомпромисно крволочна и деструктивна жеља.

*Ту смо, дакле! Примакли смо се, ето, том непознатом свету, који нам се тутњем јављао, свету који је ницао из крви. Још само један мали временски размак и ми ћемо постати учесници те стихије. Безброј најчудноватијих осећања пролази човеком: страх и радозналост, неизбежност смрти и нада за спасење, веровање у немогућност и бол за животом. (Петровић [Нј]:38)*

[...]

*Људи више нису били људи од овога света: у страшном, безумном налету трчали су и падали, и опет јурили истрављени и кржави. У њима више ничега није било сем узвитлане грозде која их је носила. Њих је водило оружје ужасно разборито и грозно тачно. Вукло их је као неки нови сатански, неверан свет, пробуђен и раздражен људском крви. Фантастичан тренутак кад су неразумне ствари господариле човеком. (Петровић [Нј]:100)*

Искуство перверзног уживања у тренутку разузданог махнитања под утицајем инхерентног рушилачког нагона, Станислав Краков ће артикулисати као мистичну екстазу духовног пијанства, коју, у тренутку, инспирише доживљај присуства неког вишег бића, „једне моћне руке, руке воље осветљене светлим, иако танким зраком разума, која удара по дрхтавим струнама душе”, да би је затим запалила и испунила

опојном, дивљом и деструктивном енергијом рушилачког пијанства (Краков [Кб]:237). Иако започиње као опис индивидуалног психолошког стања, приповедач наглашава колективну екстазу, описујући разуларена бића која „пуна црвеног одблеска огња јуре кроз пламенове” обузета незадрживом ерупцијом „дубоко скривених нагона за рушењем и уништавањем”.

*Пијанство рушења обузело је сва бића која су пуна црвеног одблеска огња јурила кроз пламенове.*

*Сви дубоко скривени нагони за рушењем и уништавањем избили су у овим рујавим пламеном обасјаним приликама, и они су опијали.*

*И сам опијен тим пламенима, том журбом, тим нагонима, кликтао је на мосту Бора, подстицао и бодрио. Здравом десном руком је замахивао секиром и ударао по дрвеној огради моста. (Краков [Кб]:244)*

У складу с тим, обезличена приповедачка перспектива у Краковљевом роману *Крила*, путем које се преноси истоветно искуство сакралног еротизма одређеног перверзним задовољством рушилачког нагона, веома је значајна за структурирање идеје о универзалној сакралности хумане природе. У опису разузданог ноћног јуриша, Краков наглашава да је у питању универзално искуство које није одређено индивидуалним карактеристикама личности, уверењима или интелектуалним предиспозицијама, већ представља домен надличног, исконског и сакралног. Аутентичности искуства доприноси специфичан вербално-стилски комплекс (*забадају се ножеве у нешто меко; јауци кратки, уплашени, очајни, дивљи; рика све јача, беиња*), који дати доживљај смешта у семантички домен ритуалног клања, мобилишући на тај начин типично батајевски контекст сакралног еротизма, односно жртвовања и ритуалног континуитета.

*Убица се сећа убијеног. Убијени је непријатељ, а убица јунак. Прорезани шињел пробијене груди.*

— *А, а... — био је јекнуо онај. Крик је био прост али страшан.*

— *Убио сам, убио сам... — Официр се није томе радовао, али се није ни ужасавао. Било је још сувише блиско. Још је осећао на лицу отрти млаз туђе крви. Онај јавк му је остао у глави. Па не само тај први. У тело, које је пало, зариио се одмах још нечији бајонет тако снажно да је продро чак и у земљу, шкрипнуо и савио се, а онај је јекнуо још једном плашљиво и слабо као убијено куче. (Краков [Крл]:47)*

Када се враћа, на крају романа, у мрачне и злоћудне просторе фронта, који су само привидно у потпуној супротности са осунчаним и раскаланим просторима

Солуна, као развратне сексуалне утопије, Краковљевог јунака, ађутанта Душка, поново обузима велика опојна визија рата. Смешећи се, у некој врсти религиозног трансa, Душко доживљава чудесну епифанију. Разорне сензације стапају се у његовој визији у несвакидашњу аудио-визуелну хармонију „ружичастог одблеска снегом прекривених простора”, и он схвата „да је ту једина радост, да смрт, у ствари, није ни постојала, већ је постојала само радост једина и вечна”. (Краков [Крл]:131)

Доказивање аутентичног искуства сакралног еротизма у наративизацији ратног доживљаја у одабраном корпусу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату веома је значајно зарад правилног разумевања концепта *разарања илузија*, као суштинског идејног параметра антиутопијског наратива о рату. Постратно разочарење никако не значи темељну трансформацију хумане природе, односно не подразумева дефетистички отклон према агресивном револту и побуни као последици трауматичног искуства рата, већ само преусмеравање снажног импулса у смеру разобличавања темељних илузија традиционалне културе и ауторитета који су слабост људске природе, која се огледа у темељној одређености симболима колективне уобразиље, ставили у функцију ратне пропаганде. То значи да појам *разочарења* (*дезилузионизације*) треба схватити у контексту аутентичне модернистичке тежње да се премости јаз између естетског и свакодневног искуства, разоткривајући фаталну дијалектику хуманитета и рата изван сваке могућности утопистичког разрешења. Артикулација искуства сакралног еротизма показује да, иако *разочарење* (као *разарање илузија*) означава „освешћивање жртве”, тренутак када се схвата перверзна логика жртвеног обреда у оквиру којег жртва као медијум остаје ускраћена за искуство континуитета, за разлику од осталих учесника који у њеној смрти проналазе врхунско задовољство остајући безбедни на прагу жеље, с друге стране, никако не значи и неповратну трансформацију жеље, која би сада била потпуно имуна на идеју континуитета, и на тај начин отворила могућност пројектовања пацифистичке утопије.

Карактеристичан пример проналазимо у роману *Plums* Лоренса Столинга, у тренутку када Ричард Плам видевши пониженог и болешћу пораженог председника Вилсона, схвата да је људско деловање, без обзира на последице и размере, у основи крајње егоистично и мотивисано потпуно личним разлозима да се превазиђе мучно сазнање сопственог дисконтинуитета. Ипак, иако свестан чињенице да је свеукупна ратна динамика, односно деструктивна природа рата примарно инспири-

сана инхерентним доживљајем интимне неутемељености и фантазијом да се то стање превазиђе у разорном континуитету чија се могућност неговештава кроз свеопшту суспензију друштвених норми, Ричард Плам је поносан на то што је Револуција део америчке историје. Он мрзи рат, али је поносан на чињеницу да су његови преци били део тог рата, и никада не би пристао на то да историја буде другачија. Присуствујући церемонијалном погребу незнаног јунака у Меморијалном комплексу Арлингтон, Ричард Плам коначно прихвата своју друштвену улогу ратног хероја. У контексту симболичког меморијалног спектакла он замишља себе као *хероја-за-сина*, чиме се разоткрива брутална реалност вешто маскирана симболичким спектаклом који у основи представља ритуал обнављања ратоборне природе мушкости. Управо тако треба разумети Ричардову епифанију, када он у тренутку схвата трагичну дијалектику људске природе због које рат никада не престаје и због које је он убеђен да ће се десити поново. Посматрајући Дикија који детиње фасциниран читавим призором скупља празне чауре по пољу, Ричард закључује да је рат неминовност људске природе, резултат фаталне хумане динамике која никада не може добити разрешење изван датог дијалектичког контекста.

*“Look at your child,” said Gary suddenly. “What’s he’s picking up?”*

*Richard looked and was pierced by agony more fresh than any he had ever known. Dickie was stopping about the feet of the firing squad and taps sounded over the grave, and Esme was running toward him. The child was eagerly grasping about the green sward, collecting the empty brass shells. (Stallings [Plm]:345)*

[...]

*He opened it and disclosed an empty cartridge which he had taken from his child. He looked away from her and down upon the slender, red-like figure of Gary shuffling with his child out upon the white stone emplacement. “You’re right,” he said, turning from Esme. “I can’t do anything. What chance has that poor little boy yonder against all these dead men? I’ll go home with you any time you say. I’m through.” (Stallings [Plm]:347)*

До идентитчног сазнања долази и Алфред Такер, јунак Бинсовог романа *The Laurels are Cut Down*, код којег је суштинско сазнање аутентичне природе хуманитета као „фаталне дијалектике”, управо резултат разарања илузија. Вративши се из рата, Алфред схвата да и поред тога што смирај неминовно доноси тренутак трауматичног разбуђивања, ниједан рат, ма колико крвав и деструктиван био, нема моћ да у потпуности поништи своју привлачност и трансформише инхерентно



деструктивну динамику људскости. Они који су у рату побеђени своје деловање усмеравају на поновни успон, отварајући на тај начин простор за нове сукобе, а људи „код куће” су, с друге стране, „глуви” за истину коју доносе они који су прозрели читаву варку и схватили динамику ратног махнитања. Оно што највише погађа Алфреда Такера јесте чињеница да ни сами ратни ветерани нису трансформисани у смеру превазилажења инхерентне дијалектике батајевског еротизма. Вративши се из рата, они своје деловање усмеравају на фомирање „отацбинског фронта” који подразумева бескомпромисно проналажење нових непријатеља. Повратак који означава суочавање са трауматичном чињеницом да за обичног војника не постоји победа, без обзира на чијој се страни борио, не претпоставља трансформацију хумане динамике у смеру свеопштег помирења, већ искључиво у смеру доказивања „да рат није вођен узалуд и да жртве нису бесмислене”.

*“That’s something I can’t figure out,” Alfred said. “You’d think the Revolution would have taught them something. There’s never been a revolution explicit enough to teach anything to the side that was overthrown. When you dust off the fallen and put them back in power, they feel at home in the familiar saddle and use the spurs until they’re thrown again. That’s what I mean by the fatal integrity of people. But people can only act what they’ve learned.”* (Binns [LaCD]:265)

[...]

*Again Alfred had the feeling of being in a strange country. One he didn’t know anything about. At home it used to be that the County Sheriff and the drunken Constable could handle all the trouble that ever came along. “Haven’t yon any laws?” “Laws are too slow, buddie. We aren’t going to wait for laws when Americanism is in danger!” Burke’s eyes had the quiet, steady glow of a remembered light. “We didn’t fight in a war for nothing.”* (Binns [LaCD]:298)

Сваку илузију утопистичког разрешења фаталне дијалектике хуманитета разара и Џон Дос Пасос, и то на самом крају свог кратког романа *One Man Initiation: 1917*. Он доводи свог јунака Мартина Хауија у круг младих еуфоричних интелектуалаца-анархиста који, уз шампањац, говоре о пресудној улози новог интелектуалца у постратном револту разобличавања лажи и заблуда старог поретка. Надахнут ватреним говорима пијаних младића који после рата обећавају коначан преврат, револуцију која ће коначно успоставити апсолутну правду и једнакост међу људима, Хауи осећа да за стару цивилизацију, са оваквим људима, свакако још увек има наде. У том смислу, значајна је чињеница да у том тренутку рат још увек траје,

иако према мишљењу младог Меријеа, једног од најватренијих говорника, сви људи (првенствено интелектуалци) у свим војскама верују да је дошао час коначног ослобођења од тираније лицемерног и деструктивног ауторитета војних и државних власти. Непосредно након овог, за њега отрежњујућег и, пре свега, надањујућег сусрета са младим интелектуалцима, левичарима и анархистима, Хауи сазнаје да су сви погинули, разнети у гранатирању. На тај начин, Џон Дос Пасос сугерише немогућност и испразност сваког утопистичког пројекта који рачуна са темељном трансформацијом хумане природе услед трауматичног искуства рата, а у смеру коначног разрешења изван датог дијалектичког концепта.<sup>295</sup>

Свакако, најупечатљивији пример ове фаталне динамике проналазимо у роману *Johnny Got His Gun*, Далтона Трамба, у којем се јасно наглашава да постратно разарање илузија никако не подразумева дефетистички однос према стварности или повлачење у пасивност, већ настојање да се сазнање рата као трагичног искуства хипокризије и друштвених заблуда, усмери ка трансформацији устројених институција и разобличавању официјелног поретка. Оружана побуна на коју у својој револуционалној маштарији позива Џо Бонам, унакажени ратни ветеран, показује да гнев и револт разочараних ратника никако нису примарно усмерени против самог феномена рата, већ против лажи и пропаганде власти која, злоупотребљавајући традиционалне симболе националног етоса, прописује бесмислено жртвовање зарад „виших” циљева. Његово сазнање деструктивне природе рата није, као ни у случају Ричарда Плама, ликвидирало еуфоричну енергију због које се улази у рат као простор утопијског остваривања у домену апсолутне егзистенције, већ је само преусмерило конфликтни потенцијал на разоткривање лицемерја ауторитета и њихових пропагандних лажи.

---

<sup>295</sup> Сличан пример двоструке природе ратног феномена као утопистичке фантазије и апсолутне деструкције која разара сваку илузију објективне реализације у контексту романтичарско-епске традиције, што представља основу фаталне дијалектике хуманитета, проналазимо у роману Виле Катер *One of Ours*. Као и Дос Пасосови јунаци, непосредно пре него што буде разнет гранатом у акцији, Клод Вилер ће проћи кроз епифанијско искуство у оквиру којег ће схватити да је рат суштински простор остварења највиших вредности човечанства, простор у којем идеали добијају своје материјално утемељење у одлучним и смелим ратницима, спремним да се жртвују за опште добро света. Ипак, симболична смрт јунака, недвосмислено указује на карактеристичан ауторски став, који рат представља као трагично искуство разобличавања лицемерних вредности и друштвених заблуда.

*Anyone looking down at him would have no way of suspecting that beneath the mask and the mucus there lay insanity as naked and cruel and desperate as insanity could ever be. He understood insanity he knew all about it now. He understood the overpowering impulse to kill without having a reason for killing the desire to beat against living skulls until they were pulp the passion to strangle the lust for murder that was more beautiful more satisfying more imperative than any lust he had known before. But he couldn't do it he couldn't kill he couldn't do anything but tap. (Trumbo [JGHG]:80)*

Сâм Џо Бонам, ратни ветеран без удова и лица, представља, дакле, метафору рата као феномена фаталне еротске динамике коју одређује немогућност комуникације ратног искуства и мистичне привлачности као одјека универзалне сакралности свеукупне природе човека. Унакажени сведок разузданог ратног разарања услед тоталне физичке онемогућености (Џо Бонам је само труп без лица) не може да пренесе своје искуство рата. Он жели да свету јасно покаже да је рат нехумани простор у којем сем деструкције, лицемерја, лажи, физичке и психичке патње, нема ничега што би представљало основ за било какво утопијску фантазију. Иако не може да говори, Бонам би желео да буде приказиван људима као материјални доказ нехуманости рата и његове деструктивности изван свих илузија и заблуда колективне уобразиље, зато што, према његовом мишљењу, у људској природи постоји неодољива потреба да се приближе одвратном и страшном, односно инхерента жеља за перверзним уживањем у одвратности.

*And then he realized that he had it in his own power to make money plenty of it enough to pay his own expenses and the expenses of the people who took care of him too. Instead of being a burden and a bother to the government he could even make money for them. People were always willing to pay to see a curiosity they were always interested in terrible sights and probably nowhere on the face of the earth was there any living thing quite so terrible as he was. Once he saw an exhibition of a man who was turning to stone. You could tap a coin against his arm and it sounded as if you were tapping it against marble the coin would ring so. That was terrible enough but not nearly so terrible as he was. Yet that man turning to stone was paying his own way and making enough money to pay somebody to take care of him to boot. He could do the same thing. If they would only let him out he would be able to take care of everything. (Trumbo [JGHG]:98)*

Иронијским разобличавањем доминантне приповедачке позиције, односно разарањем унутрашње кохерентности Бонамове ратне исповести која се даје из перспективе необоривог ауторитета, „онога-који-зна” и „онога-који-је-тамо-био”, Трамбо наглашава крајње амбивалентну природу рата и ратног искуства. Одређују-

ћи Бонамову исповест низом противречности, као што је, између осталог, његова огорчена антиратна реторика која рачуна са оружаном побуном у циљу одбране суштинског права човека на слободу, Далтон Трамбо наглашава да је доживљај рата недвосмислено одређен противречним унутрашњим искуством батајевског еротизма које подразумева противречну жељу човека да се истовременено разоре све границе мрског дисконтинуитета и уђе у тајанствени континуитет, али да се опет, с друге стране, ужива на прагу, да се бескомпромисно остане „жив у жељи”.<sup>296</sup>

### 3.5. Функционалност рата у структурирању идентитета мушкости

На основу претходних разматрања може се закључити да се у колективној уобразиљи патријархалне културе рат фантазира као простор мистичног континуитета, односно остваривања апсолутне егзистенције хегемоне мушкости која стално трага за радикалним формама доказивања сопствене аутентичности. Испитивани корпус америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату показује да безмало свако искуство ратног простора започиње прижељкивањем „новог живота”, који није спутан нормама малограђанског друштва и профане (мирнодопске) стварности. Без обзира на то да ли у основи ратног ангажовања лежи концепт добровољног пријављивања или обавезне мобилизације, примери показују да интимна фантазија хегемоне мушкости функционише независно од било какве

---

<sup>296</sup> Спознавши фаталну динамику хуманитета која у процесу постратног отрежњења условљава само преусмеравање снажног конфликтног потенцијала ратника, а никако његову пацифистичку трансформацију, редов Колин Уркхарт, ветеран чувене Марчове чете К, у својој исповести износи крајње контроверзно размишљање о статусу ратника у постратној стварности. Он, наиме, сматра, да би сваког преживелог војника који се врати из рата требало стрелјати, без изузетка, јер би једино на тај начин друштво у потпуности изашло из сенке лиминалности и могло да у потпуности оствари фазу друштвене реинтеграције изван лиминалног протора рата. Ипак, хумано друштво, не би никада дозволило такав „варварски чин”, у чему, према Уркхарту, и почива трагедија наше цивилизације.

*I have no theories and no remedies to offer. All I know, surely, is that there should be a law, in the name of humanity, making mandatory the execution of every soldier who has served on the front and managed to escape death there. The passage of such a law is impossible, of course: For Christian people who pray in their churches for the destruction of their enemies, and glorify the barbarity of their soldiers in bronze – those very people would call the measure cruel and uncivilized, and rush to the polls to defeat it. (March [CK]:178)*

обавезе. Чак и у случају када одлазак у рат није био њихов избор, јунаци поменутих дела неминовно доказују оперативност инхерентне фантазије ратног простора као простора апсолутног утемељења и аутентичне егзистенције.

На основу личног искуства, Вилијем Хикс, јунак Бојдовога романа *Through the Wheat*, непогрешиво закључује да већина није ушла у рат понета еуфоријом остваривања заједничког циља, већ искључиво вођена мотивима личне афирмације, односно вођена идејом остваривања личних амбиција.<sup>297</sup> Сличан утисак оставља Голубовићев опис омладине која је непосредно по објави рата закрчила сквер пред официрским домом, чекајући да „уђе у дом и оствари свој сан”. Оно што је посебно значајно јесте чињеница да оно што привлачи еуфоричне младиће нису идеали националног етоса или ватрена реторика романтичног заноса, већ два четника у својим живописним, примамљивим униформама.<sup>298</sup>

Слично Васићевом Алексију Јуришићу, који тек у војничкој униформи долази у додир са својом мушкошћу, Дос Пасосов јунак Мартин Хауи схватиће тек у тренутку када се нађе међу војницима на броду који плови за Француску, да никада није био срећнији у животу. Пред њим се, верује он, отвара могућност бекства од учмале провинцијске свакодневице и бесмисленог живота који за правога мушкарца није вредан живљења.<sup>299</sup> Наиме, доколица, луксуз и егзистенцијална сигурност у идеологији хегемоне мушкости представљају просторе не-мушке егзистенције, с обзиром на то да аутентична мушкост стално трага за изазовима у циљу доказивања сопствене аутентичности и утемељености у датом идеолошком моделу.<sup>300</sup> У складу

---

<sup>297</sup> *Most of men, it seemed to him, had not entered the army to further the accomplishment of a common motive; they had enlisted or had been made officers and gentlemen for the purpose of aiding their personal ambition.* (Boyd [TtW]:4–5)

<sup>298</sup> *Њихови реденици, калчине, шубаре, бомбе, каме и карабини, као магнет привлаче омладину, која се све више гура и тиска да што пре уђе у дом и оствари свој сан.* (Голубовић [Ftb]:23)

<sup>299</sup> *Sky and sea are opal grey. Martin is stretched on the deck in the bow of the boat with an unopened book beside him. He has never been so happy in his life. The future is nothing to him, the past is nothing to him. All his life is effaced in the grey languor of the sea, in the soft surge of the water about the ship's bow as she ploughs through the long swell, eastward. [...] Martin has been asleep. As through infinite mists of grayness he looks back on the sharp hatreds and wringing desires of his life. Now a leaf seems to have been turned and a new white page spread before him, clean and unwritten on. At last things have come to pass.* (Dos Passos [OMI]:44–52)

<sup>300</sup> “Effeminacy, luxury, and leisure were all part of the late-nineteenth-century constellation of unmanliness that sapped a nation’s vitality. To its critics, effeminacy drew upon the most repellent qualities of the

с тим, а имајући у виду доминантни дискурс националне идеологије у Срба с краја 19. и почетка 20. века, која велича *култ народа* и српску витешку прошлост, може бити индикативан навод из романа *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског о Банаћанима, *словенским ђацима*, који у то време, непосредно пред рат, носе *свилене чарапе* и маштају о томе да спасу свет.

*У то доба се играо танго, а ми, Банаћани носили смо свилене чарапе. Да, није више ђачки живот као некада у Хајделбергу; не, било нас је свакојаких. Дани су пролазили. Учио сам. Седео сам највише тамо, где се говорило о покретима читавих слојева бедних и одушевљених. То сам волео. Ту румену крв просуту по улицама. Седели смо ја и неколико Пољака и Чивута и слушали смо историју руске душе; она је долазила као грдна магла са Истока. И знао сам, да мора доћи нека грдна олуја која ће разнети тај учмао живот без сржи и без бола. Књиге, читава брда од књига лежала су којекуда по соби; напољу је било кобно пролеће о којем још нико није слутио шта доноси. А ми смо носили свилене чарапе и целе дане проводили по улици и кафанама. Хтели смо да спасемо свет – ми, словенски ђаци.*  
(Црњански [ДоЧ]:17–18)

У овом одломку Црњански реинтерпретира аутентичну фантазију хегемоне мушкости која у обиљу и доколици свакодневице проналази само „учмао живот без сржи и без бола” и која излаз и разрешење своје интимне тескобе и незадовољства види у раскалашном ратном махнитању. Одушевљење „руменом крвљу просутом по улицама” одјек је интимне жеље да се одбаце све норме профане стварности и да се прекораче границе обзира које одређују мирнодопске међуљудске односе, како би се у простору апсолутне слободе, кроз насилно и разуздано махнитање, искушао мистични континуитет. Чињеница да Црњански говори о интелектуалцима, словенским студентима, само још темељније потврђује тезу да је еротизам егзистенцијални феномен. Наиме, дато искуство није условљено интелектуалним или другим духовним квалитетима личности, већ представља рефлекс универзалне сакралности људске природе.<sup>301</sup>

---

feminine to create neither a good male nor a good female. To be manly, in this shorthand, was not to be homosexual.” (Braudy 2003:399)

<sup>301</sup> Као што је већ показано и у претходним разматрањима, угрожена фикција мушкости безусловно тражи компензацију у радикалном насиљу. То јасно показује да у корену рата лежи мистично искуство еротизма, неразрешива жеља да се разоре границе које одређују *мрски* дисконтинуитет како би се јединка остварила у разорном континуитету који пориче сваку индивидуалност, па самим тим и њену интимну тескобу и егзистенцијално незадовољство.

Да хегемона мушкост у рату прижељкује искушавање континуитета кроз безобзирно разарање свих друштвених норми, односно кроз разуздано махнитање и удовољавање најскривенијим жељама које у контексту профане стварности морају бити потиснуте и контролисане, говори и пример Бинсовог јунака Џорџа Такера. Он рат види као могућност апсолутног одбацивања свих норми које спутавају његове жеље. Ратник може све, управо зато што његово биће уласком у простор рата постаје сакрално, а његове жеље као жеље „онога-ко-се-жртвује-за-друге” издижу се изнад закона свакодневице и добијају облик егзистенцијалног императива изван свих обзира мирнодопске стварности.

*Something he read in the P. I. he got in Seattle. The story about German soldiers on leave. They were turned loose and told to go the limit. "Breed before you die!" At the time he hadn't thought much about it, except that it was what you would expect from a brutal, efficient people like the Germans. He hadn't thought much about it, but it had stuck in his mind. Now it seemed to have been said to him, too. He was caught in the same trap. He was slipping into the war, which was bigger and more dangerous than anything he had ever been up against. Courage and strength mightn't do him any good. If it happened that way, he would be killed and that would be the end of him. In the war he would be a plaything of greater forces. He couldn't gamble on his own judgement and savage strength. He would lose something of himself at the very beginning. He was partly lost already. He must have something to hold. He had been independent and a little scornful of women. Now the only thing that would help was holding into a woman. He had felt there must be something. He hadn't known what it was until he saw Clarice, grown into a beautiful young woman, just when he needed her. In a few months he might be killed. The German order had been for him, too. "Breed before you die." But he couldn't explain. So he held her dumbly in the shadowy schoolroom, crushing her warm young body against his. (Binns [LaCD]:126)*

Џорџово преиспитивање представља у основи инхерентни механизам хегемонског модела који доказује да угрожена фикција мушкости бескомпромисно тражи компензацију у форми насиља над телом другог, што несумњиво говори у прилог батајевој тези о еротској основи рата. Наиме, суочавајући се са могућношћу блиске смрти, односно уласка у простор рата као простор разорног континуитета и разузданог махнитања у којем нико није сигуран, Џорџ осећа велики страх, фантазирајући разрешење у сексуалном поседовању жене. Осећање страха које погубно делује на фикцију хегемоне мушкости, јер представља маркер неаутентичности, мотивише фантазију деловања јунака изван свих норми у којем он

види могућност превазилажења овог мучног стања. На тај начин се, у овом одломку, разоткрива аутентично искуство еротизма које мотивише узнемирујуће сазнање сопственог дисконтинуитета и фантазира разрешење интимне драме у насиљу над другим телом, у овом случају телом жене у страсном љубавном чину. Оваква логика, с друге стране, идентично функционише и у другом смеру, што доказују бројни примери бекства понижених и изневерених ратника-љубавника у просторе рата, где се опет, у насиљу, фантазира превазилажење *мрског* дисконтинуитета, односно оптерећујуће свести о сопственој не-аутентичности.

С обзиром на то да улазак у простор рата подразумева интимну драму инхерентног дисконтинуитета који мушкост разазнаје кроз страх од смрти, а који разорно делује на фикцију утемељености хегемоне мушкости у позицији моћи и безусловне доминације, рат као форма лиминалног поретка постаје у исто време неодољиво привлачан простор. Услед суспендовања свих норми и закона профане стварности, отвара се могућност раскалашног претеривања, односно разузданог деловања које ствара илузију превазилажења неподношљивог осећања страха од сопствене неутемељености. Радикално ратно насиље, као и најразличитији облици сексуалног иживљавања над другима у простору рата представљају управо рефлекс тог страха. С једне стране, страха да ће смрт осујетити испуњење свих оних, па и најскривенијих задовољстава о којима се машта, а која су у простору рата доступна с обзиром на ликвидирање закона и обзира профане стварности, а с друге, страха да се буде разоткривен као варалица, преварант који, у ствари, није прави мушкарац, или који, на било који начин, не одговара основним постулатима друштвено прописане родне улоге.

С обзиром на инхерентни комплекс егзистенцијалне неутемељености који представља сталну претњу крхком и нестабилном идентитету хегемоне мушкости, рат као форма лиминалног поретка у којем долази до суспендовања морала, односно ослобађања безусловних друштвених императива који одређују човеков живот у домену профане стварности, у колективној уобразиљи функционише као простор апсолутног разрешења датог егзистенцијалног стања. У прилог томе говори и чињеница да су најокрутнији и најперверзнији облици насиља над другима нераскидиви део фантазирања простора рата, доказујући на тај начин потајну фасцинираност могућношћу егзистенцијалног разрешења кроз екстремно искуство искушавања континуитета.



Како, иначе, другачије објаснити чињеницу да у рату насиље чине и сасвим обични људи, они који нису одређени никаквом патологијом нити су у простору свакодневног мирнодопског живота показивали да су на било који начин фасцинирани најекстремнијим облицима сексуалног или другог физичког насиља. То су, према речима наратора у Голубовићевом роману *Гробље без крстова*, људи отргнути од кућа којима дани и ноћи пролазе у дивљачком клању, којима је рат натакнуо униформу, наметнуо улогу војника и преобразио их у дивљаке који се од рођења баве клањем људи као касапи клањем стоке.

*Сви ови људи, што се без потребе ломатају кроз овај ужас, и они што беже у смрт гоњени од људи, и они што залазе у смрт гонећи људе, врше неки крвнички занат, а не знају зашто.* (Голубовић [Гбк]:126)

Ипак, и поред „све грозоте и раскиданог људског меса”, наратор Голубовићевог романа *Fragmenta tragoedie belli*, нагласиће перверзно задовољство које се проналази у разузданом махнитању, несумњиво рефлексу амбивалентног искуства батајевског еротизма.

*А поред све грозоте и раскиданог људског меса, ми се крећемо ипак заузети сами собом. Урламо од задовољства, страха или беса. Бранимо се, нападамо и убијамо људе који насрћу на наш живот, а у суштини и ми и они чинимо једно исто: чувамо и спасавамо свој сопствени живот.* (Голубовић [Ftb]:126)

Бестијално ратно насиље, које је, дакле, нераскидиви део фантазирања ратног простора, представља кључни доказ еротичке основе рата, с обзиром на то да такво насиље далеко превазилази потребу нужне одбране или границе било каквог рационално-политичко-економског чина. Групно силовање и зверско убиство беспомоћне жене у роману *Покошено поље* Бранимира Ћосића; раскалашно дивљање војника у роману *Крила* Станислава Кракова, који отимају, силују и убијају по селу; прича о девојчици којој су војници унаказили лице и одсекли нос, па везали о кику, а њеном оцу „ушили уста канапон па онда једнако гледали док није умро од глади, а над мајком починили таква зверства о којима се”, каже јунакиња Петровићевог романа *Дан шести*, „не може причати”; „жене са одсеченим сисама, пробураженим трбусима, људи са одсеченим удовима у устима”, догађаји су који Петровићевом јунаку Јовану „изгледају потпуно идиотски”; убиство невиног човека са дететом које својим плачем квару песму раскалашних пијанаца, сексуално понижавање невиних жена или Аждраилово кување људи, у роману *Невидбог* Риста Ратковића; прича о подметању бомбе под јастук заробљеног Немца,

у роману *One Man Initiation – 1917* Цона Дос Пасоса; разузвано иживљавање над телом мртвог човека од стране редова Крисфилда или пропагандни филмови о зверствима немачких војника у Белгији, који силују жене, а децу набијају на бајонете, у роману *Three Soldiers*; махнитање енглеске артиљерије која вежба гађање бомбардујући мали рударски градић у којем живе рудари са породицама или козака који силују и пребијају жене, и стрељају мушкарце, само зато што им нико ништа не може, што не постоји ништа што их може зауставити; или, на крају, фантастичне приче о ритуалним погубљењима стотина большевика које генерал Калмикоф, крволочни егзекутор и сурови господар рата, извршава својом сабљом у перверзном грчу оргазмичког задовољства, у роману *The Laurels are Cut Down* Арчија Бинса, само су неки од примера који недвосмислено указују на еротичку основу рата, односно на жељу која се несумњиво одваја од потребе, а која, према Батају, представља суштину еротизма као психолошког трагања независно од природног циља.<sup>302</sup>

Управо зато искуство рата подлеже чињеници некомуникативности. Према Хенрику Богдану, некомуникативност ратног искуства не почива у немогућности да се оно исприча, с обзиром на то да је свака постратна епоха одређена периодом специфичне наративизације рата, већ у чињеници његовог објективног статуса ритуалне тајне.<sup>303</sup> Наиме, војничке организације или витешки редови представљају у езотеријској и масонској традицији такозвана тајна друштва, управо зато што је искуство припадања строго одређено ритуалном тајном. То значи да специфично

---

<sup>302</sup> Овај већ навођени одељак у поглављу „Функционалност еротизма у америчкој и српској међуратној прози о Првмо светском рату”, овде се поново наводи с циљем илустровања наведених теза.

<sup>303</sup> У том смислу индикативан је навод из романа *Дневник о Чарнојевићу*, Милоша Црњанског, у којем се приповедач пита за кога он заправо пише: „И пун успомена, ја их пишем поносно, као Казанова, за оне, који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани.” Према Предрагу Петровићу, на овај начин Рајић „установљава једну иманенту херменеутику према којој разумевање није више резултат тумачења него сличности животног искуства” (Петровић 2014:53), а која је ништа друго до одјек објективне некомуникативности непосредног искуства рата као ритуалне тајне. Црњански ће ову „истину” још експлицитније истаћи у својој *Другој књизи Сеоба*, у доживљају једног другог повратника из рата, Павла Исаковича, који верује да када су ратни доживљаји у питању, приповедање није адекватан медиј који може да пренесе аутентично искуство, због чега се „цела се та прича и чини невероватна”: „Мутав мутавог најбоље разуме.” (Црњански 1981:101–102)

искуство рата, које Џејмс Кембел одређује као елитистички “combat gnosticism”,<sup>304</sup> не може бити комуницирано зато што његова суштина није вербално већ ритуално одређена. Тајна коју представља специфично искуство рата подразумева искључиво ритуалну, а не вербалну комуникацију.<sup>305</sup>

У прилог томе најбоље говори исповест редова Силвестера Кејта (Sylvester Keith), у роману *Company K* Вилијема Марча, у којој се наглашава поразно сазнање да приче о ратним страхотама на перверзан начин инспиришу деловање појединаца, односно распламасавају инхерентну фантазију мушкости у којој рат представља неодољиви изазов, а у чијој основи лежи потреба за сталним самодоказивањем. Због значаја за нашу тезу да у језгру хегемоне мушкости, као рефлекс универзалне сакралности људске природе, лежи тајанствена жеља за екстремним искуством искушавања континуитета у простору у којем долази до суспендовања свих, па и најтемељнијих забрана које одређују свакодневни мирнодопски живот, дати сегмент Марчовог романа навешћемо у целини.

*I came out sullen and resentful, determined that such a thing should never happen again. I felt that if people were made to understand the senseless horror of the war, and could be shown the brutal and stupid facts, they would refuse to kill each other when a*

---

<sup>304</sup> “This is what I mean by combat gnosticism: a construction that gives us war experience as a kind of gnosis, a secret knowledge which only an initiated elite knows. Only men (there is, of course, a tacit gender exclusion operating here) who have actively engaged in combat have access to certain experiences that are productive of, perhaps even constitutive of, an arcane knowledge. Furthermore, mere military status does not signify initiation, but only status as a combatant. It is not the label of ‘soldier’ that is privileged so much as the label of ‘warrior.’” (Campbell 1999:204)

<sup>305</sup> “It is the experience of the ritual that constitutes the message—or perhaps more adequately, the experience *and interpretation* of the ritual is the esoteric message. It is often claimed that the secrets of Freemasonry and similar orders are noncommunicable, despite the fact that the rituals themselves have been revealed to the public. In other words, the purpose of the secrecy is not so much a matter of keeping the rituals secret as to keep that which is noncommunicable secret. This conclusion is strengthened by Faivre’s second category of esoteric discourses’ usage of secrecy, that is, cases where the secret of a text is the noncommunication of something that is not transmissible. Or, in Faivre’s words: “Esoteric transmission cannot, so it seems, unveil secrets. Rather, it is the noncommunication of what is not transmissible that constitutes the secret.”

*Ergo*, the secret of a Western esoteric ritual of initiation is the experience of undergoing the ritual—an experience that by definition is noncommunicable. The experience of undergoing a ritual of initiation is tantamount to that of a mystical experience, and one characteristic of mystical experience is the difficulty in expressing and describing it verbally.” (Bogdan 2007:47)

*roomful of politicians decided for them that their honor had been violated. So I organized "The Society for the Prevention of War" and gathered around me fifty young and intelligent men, whose influence, I thought, would be important in the years to come. "People are not basically stupid or vicious," I thought, "they are only ignorant or ill informed. It's all a matter of enlightenment."*

*Every Thursday the group gathered at our meeting place. They asked innumerable questions concerning the proper way to hold a bayonet, and the best way to throw hand grenades. They were shocked at the idea of gas attacks on an extended front, and the brutality of liquid fire left them indignant and profane.*

*I was pleased with myself and proud of my pupils. I said: "I'm planting in this fine young men such hatred of war that when the proper time comes they will stand up and tell the truth without fear or shame." But someone began organizing a company of National Guard in our town about that time and my disciples, anxious to protect their country from the horrors I had described, deserted my society and joined in a body. (March [CK]:158)*

Дакле, према коначном сазнању Силвестера Кејта, без обзира на вербалну транспозицију евентуално аутентичног искуства и нимало идеализиране слике рата као простора масовне деструкције и бесмисленог сатирања људи, дато искуство услед чињенице своје ритуалне провенијенције никако не може бити комуницирано, те се на тај начин никако не може рачунати с жељеном епифанијом масовне *дезулзуионације* у смеру остваривања пацифистичког пројекта антиратне пропаганде. Да ли то онда значи да су људи заиста „у основи глупи и зли” или су просто, како верује Бинсов јунак Алфред Такер, њихове уши безнадежно „запушене” за истину коју доносе *разочарани* ветерани?

Оно што представља суштински проблем комуницирања искуства рата као пројекта пацифистичке едукације и антиратне пропаганде, јесте управо чињеница да се, чак и у том случају, учешће у рату третира као квалитативно потпуно специфична врста искуства – ритуалне тајне, која се тешко, или боље рећи никако не може пренети изван контекста непосредног ритуалног процеса, односно непосредног учешћа у рату. Према Џејмсу Кембелу, логика „борбеног искуства” (“*combat gnosticism*”) подразумева форму *присутва* у постструктуралистичком смислу те речи, што значи да учешће у рату формира специфичну ауру тајанственог знања које неминовно превазилази могућности вербализације, стално сугеришући несводиви остатак екстратекстуалне истине (Campbell 1999:210). На тај начин, имплицитно структурирајући свест о апсолутној позицији ратника као неприкосновеног ауторитета чији се кредибилитет не може оспорити захваљујући чињеници

непосредног учешћа у рату, вербализација ратног искуства од стране ратника недвосмислено упућује изазов цивилној мушкости која у домену датог искуства не може да говори, јер нема позицију кредибилитета. Епистемолошки парадокс који лежи у основи сваког пројекта вербализације ратног искуства од стране „онога-који-зна”, и који своје тајанствено искуство преноси „онима-који-не-знају” с циљем увођења у тајну и спровођења масовног процеса *дезилузионизације*, као што је то случај у исповести Силвестера Кејта, почива у чињеници доминантне позиције аутентичног знања која је, у основи, крајње солипсистички одређена. То се јасно види у његовом одређењу других (оних који нису били у рату) као „ученика”, дакле, ниже ранжираних субјеката који стоје насупрот (или испод), позиције ратника као „онога-који-зна”. На сличан начин, позицију „онога-који-зна” описује и Џо Бонам, јунак Трамбовог романа *Johnny Got His Gun*, доживљавајући себе као Христа, новог месију који доноси људима некакво просветљење у форми тајанственог сазнања и новог епистемолошког поретка.

*And then suddenly he saw. He had a vision of himself as a new kind of Christ as a man who carries within himself all the seeds of a new order of things. He was the new messiah of the battlefields saying to people as I am so shall you be. For he had seen the future he had tasted it and now he was living it. He had seen the airplanes flying in the sky he had seen the skies of the future filled with them black with them and now he saw the horror beneath. He saw a world of lovers forever parted of dreams never consummated of plans that never turned into reality. He saw a world of dead fathers and crippled brothers and crazy screaming sons. He saw a world of armless mothers clasping headless babies to their breasts trying to scream out their grief from throats that were cancerous with gas. He saw starved cities black and cold and motionless and the only things in this whole dead terrible world that made a move or a sound were the airplanes that blackened the sky and far off against the horizon the thunder of the big guns and the puffs that rose from barren tortured earth when their shells exploded. (Trumbo [JGHG]:105)*

Вербализација непосредног ратног искуства добија тако облик фукоовске исповести која подразумева солипсистичко уживање у истини, односно у чињеници да се исповеда истина којој је примарни циљ самопрокламовање, а не епифанијска функционалност, односно остваривање масовног освешћивања у оквиру антиратне пропаганде. То наравно не значи да жеља Силвестера Кејта и Џоа Бонама да се људима пренесе аутентично искуство ратног простора као простора деструкције и

разарања илузија није, у основи, искрена, али она имплицитно подразумева и недвосмислено вербализује интимну жељу ратника да се у том процесу наметне као неприкосновени ауторитет чија позиција никада не може бити доведена у питање. На тај начин, искуство ратника које окупира позицију апсолутног кредибилитета, онемогућава друге гласове стално доводећи у питање право другог да говори. Оно ставља у први план немогућност датог искуства у домену цивилног живота које представља суштински критеријум позиције ауторитета, односно „онога-који-зна”. Управо зато, без обзира на могућу аутентичност вербализације непосредног ратног искуства путем којег се простор рата демистификује као простор масовне деструкције, истинске патње, дехуманизације и понижења људскости, разарања илузија и национално-патриотских заблуда, разорних сензација и бесмисленог покоља, комуникација ратног искуства, у основи, представља изазов другој мушкости која га, услед инхерентног комплекса неутемељености и страха од сопствене родне неаутентичности, доживљава као угрожавање сопствене фикције. Следећи идеологију хегемонског модела који почива на вредностима ратничке културе, цивилна мушкост се препушта илузији колективне уобразиље. Она фантазира рат као простор коначне и тоталне реализације сопственог родног потенцијала, односно превазилажења мучног осећања неутемељености кроз искушавање разорног континуитета које треба да обезбеди улазак у „тајну” и идентичну позицију неприкосновеног ауторитета који зна – статус „онога-ко-је-тамо-био”.

#### 4.

## КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА НЕПОСРЕДНОГ ИСКУСТВА ЕРОТИЗМА И РАТА

Оргија, рат и жртвовање имају заједничко порекло, које је у вези са постојањем забрана супротстављених слободи убилачких или сексуалних сила у човеку, на основу чега се свирепост у рату може довести у везу са сексуалним задовољењем (Bataj 2009:64–65). Наиме, Жорж Батај сматра да „између смрти и полне надражености постоји извесна веза, односно да посматрање или замишљање убиства могу да изазову, бар код болесника, жељу за полним задовољењем”, али да се, с друге стране, не може рећи да је болест искључиви узрок таквог повезивања, те да стога „никада не треба замишљати биће изван тих порива” (Bataj 2009:13). С обзиром на то да смрт увек има смисао континуитета бића, што представља суштински елемент њене мистичне привлачности, а да је начело сваког испољавања еротизма уништење структуре затвореног бића, односно жеља за превазилажењем мучног осећања сопствене дисконтинуираности коју одређује темељна опчињеност смрћу, област еротизма је, у суштини, област силе и насиља. Рефлекс сазнања сопственог дисконтинуитета пред лицем другог, који се истовремено доживљава као могућност апсолутног разрешења.

Полазећи од основних претпоставки теорије концептуалне метафоре и неуралне теорије језика,<sup>306</sup> у оквиру овог поглавља испитиваћемо карактеристичне начине

---

<sup>306</sup> Основне претпоставке теорије концептуалне метафоре и неуралне теорије језика инсистирају на искуственој условљености апстрактног мишљења, односно на чињеници да језик није независни сегмент људског ума, већ је условљен основним искуствима људског бића као целине, те је као

вербализације непосредног искуства еротске жеље и рата како бисмо показали недвосмислену повезаност ова два концепта у имагинацији рата у домену наративног дискурса „прозе протеста”.

Доказивање Батајеве тезе о генетској повезаности сексуалности и насиља, односно доказивање еротичке основе рата као организованог насиља, друштвене институције у оквиру које се појединцу дозвољава да социјализује сопствено лудило у циљу превазилажења интимних фрустрација, може бити значајан аргумент у дефинисању специфичног односа према рату у испитиваном дискурсу међуратне прозе. Као што је већ показано у претходном поглављу, у фокусу наративизације непосредног ратног искуства у анализираном корпусу није пацифистичка критика рата као феномена људске егзистенције, већ критика ратног доживљаја у контексту романтичарско-епске традиције која глорификује рат у домену остваривања највиших идеала националног етоса. У складу с тим, у овом се наративном дискурсу инсистира на чињеници да је одлазак у рат мотивисан потребом разрешења интимних фрустрација, а не херојском етиком одбране националне части и достојанства националних симбола. Такође се наглашава да је романтичарско-епска реторика, у суштини, форма друштвене манипулације која представља параван за остваривање личних интереса или перверзних страсти које у свакодневном мирнодопском животу морају бити потиснуте и строго скриване од очију других. На тај начин, доказивање имплицитне везе између еротске жеље и рата у имагинацији ратног простора, односно њихове искуствене условљености, показује недвосмислено доминантну антиутопијску перспективу међуратне прозе о Првом светском рату, али ће такође помоћи у расветљавању функционалности еротизма у испитиваном корпусу међуратне прозе.

Анализирајући одређене наративне секвенце у корпусу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату у оквиру којих се описује непосредно искуство еротске жеље и простора рата, желимо да докажемо тезу да је еротизам вид унутрашњег искуства чије је основно начело уништење структуре затвореног бића, односно да почива на жељи да се по сваку цену превазиђе мучно осећање дисконтинуитета и уђе у разорни континуитет, што подразумева темељну опчињеност смрћу. Доказујући несумњиву искуствену блискост еротске жеље са убилач-

---

такав део свеукупног људског знања, и неминовно почива на основним когнитивним ресурсима човека.



ким и деструктивним нагонима у човеку, односно доказујући перверзно уживање и интимну опчињеност бића интензивним сензацијама пред реалном опасношћу физичког нестанка и укидања индивидуалности, ствара се реална основа за разликовање појмова антиратни и антиутопијски у контексту испитиваног наративног дискурса. На тај начин поставља се темељ аргументацији да рат као друштвена институција неминовно подразумева концепт угрожене фикције мушкости, те да је, као такав, недвосмислено у вези са еротским идентитетом и идеологијом хегемоничног модела.

#### 4.1. Теорија концептуалне метафоре

Најзначајније достигнуће у домену савремених истраживања метафоре, несумњиво је дефинисање појма концептуалне метафоре у оквиру когнитивне лингвистике, што неминовно условљава нове перспективе у схватању и разумевању феномена метафоричког. Оно што је суштински радикално у вези са теоријом концептуалне метафоре, јесте теза концептуалиста да метафора преовладава у свакодневном језику и мишљењу, што је теза апсолутно страна већини релевантних теорија, биле оне лингвистичког или филозофског усмерења. За већину датих концепција метафора представља средство поетске имагинације и реторичког израза, ствар специфичне употребе језика која се остварује изван домена свакодневне конвенционалне комуникације. Насупрот томе, Џорџ Лејкоф и Марк Џонсон, утемељивачи теорије концептуалне метафоре, третирају метафору као централни механизам људског мишљења који је незаменљив у разумевању и дефинисању свакодневних појмова и релација.<sup>307</sup>

Наиме, условљени својим филогенетским карактеристикама, принуђени смо да све апстрактне појмове који нису или не могу бити јасно одређени нашим искуством (време, стање, сврха, емоције, узрок, итд), структурирамо путем већ познатих и искуствено блиских појмова (просторна оријентација, манипулисање објектима, кретање). Лејкоф објашњава овакво становиште чињеницом да

---

<sup>307</sup> Истраживачка достигнућа у домену теорије концептуалне метафоре изложена су у неколико веома значајних студија: George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, Chicago University Press 1980; George Lakoff, "Contemporary Theory of Metaphor", *Metaphor and Thought*, ed. Andrew Ortony, 2<sup>nd</sup> edition, Cambridge University Press, 1993, p. 202–251; George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books 1999.

телесност представља основу сваке мисаоне активности, односно, да наш сензо-моторни систем одређује наше апстрактно мишљење – све оно о чему размишљамо, или што разумевамо, условљено је и ограничено нашим телом и телесним искуствима у комуникацији са светом који нас окружује. Метафора, дакле, није језичка фигура, већ темељни механизам људског мишљења који координира концептуализацију апстрактних појмова. За разлику од теза формалне филозофије да размишљање представља апстрактни процес манипулације формалним симболима којима значење није инхерентно, когнитивна лингвистика поставља телесне и искуствене основе људског ума, што омогућава теоретичарима концептуалне метафоре да радикално измене аналитичке претпоставке за проучавање феномена метафоричког.<sup>308</sup>

Како Лејкоф и Џонсон у првој фази истраживања концептуалне метафоре своје закључке темеље искључиво на семантичкој анализи конвенционалних израза у свакодневном језику, искорак у домен експерименталне психологије и неуралне физиологије представља значајан напредак. Служећи се резултатима ових експерименталних наука, теорија концептуалне метафоре, у другој фази, добија могућност да формира адекватан научни темељ за своје тврдње да су језик и когниција искључиво искуствено условљени и да у основи свеукупног људског сазнања лежи метафора као основни механизам концептуализације.

#### 4.1.1. Концептуална метафора

Као што је већ познато, теорија концептуалне метафоре тврди да је читав систем апстрактних појмова у основи метафоричан, те да концептуална метафора представља механизам координираног пресликавања, односно мапирања структурних обележја изворног појмовног домена, који је најчешће искуствено близак, на циљни појмовни домен који излази изван оквира наших когнитивних капацитета. Узмимо пример из разговорног језика: *Одузети живот*. У оваквом изразу апстрактни појам *живот* схвата се у форми искуствено блиског облика, некаквог објекта којим је могуће манипулисати. То значи да је извршено мапирање семантичког домена једног апстрактног појма, у функцији његовог разумевања,

---

<sup>308</sup> О свом виђењу концептуалне метафоре у контексту савремених лингвистичких истраживања, Џорџ Лејкоф говори у интервјуу под насловом "Philosophy in the Flash", који је дао Џону Брокману, за интернет часопис *The Third Culture* (3.9.1999). Интегрална верзија интервјуа доступна на:

[http://www.edge.org/3rd\\_culture/lakoff/lakoff\\_p1.html](http://www.edge.org/3rd_culture/lakoff/lakoff_p1.html) [23.3.2010]

искуствено блиским доменом „манипулисање објектима”. Основна разлика између концептуалиста и традиционалне теорије метафоре лежи у термилошком захтеву да се метафора разликује од метафоричког израза. С обзиром на то да је метафора механизам концептуализације, требало би је термилошки разликовати од вербалног резултата, односно вербалне реализације мапирања у језику. Тако би језичка реализација за концептуалисте била метафорички израз, а метафора би морала бити представљена шемом пресликавања: ПОЈАМ ЈЕ ОБЈЕКАТ. Општи образац метафоричког пресликавања [ЦД–је–ИД]<sup>309</sup> упућује тако на језички израз (реч, фразу, реченицу) који представља одређену реализацију семантичког укрштања домена. Овим се још једном наглашава теза да је у креирању метафора језик секундаран, јер врши вербализацију већ утврђеног плана (процеса пресликавања који му претходи), док је пресликавање примарно у том смислу што утврђује језичке елементе изворног домена и њихову примену на циљни домен. (Lakoff 1993:207)

Како би доказао своје тезе, Лејкоф дефинише појам онтолошких метафора, које на најбољи начин указују на искуствено условљену концептуализацију. Онтолошке метафоре омогућавају концептуализацију појмова из спољашњег света или апсолутно апстрактних појмова у форми когнитивно доступног искуства, на основу којег разумевамо сопствене мотиве, циљеве, активности, карактеристике, потребе, итд. Испитујући најфреквентније фразе свакодневне комуникације, можемо дефинисати неке од основних модела појмовне концептуализације: метафоре садржаоца, метафоре просторне оријентације и метафоре кретања.<sup>310</sup>

• **Метафоре садржаоца (container metaphors)** - Апстрактни појмови најчешће се концептуализују у форми просторно ограничених објеката. Разлог за то је чињеница да смо ми, као физичка бића, ограничени и одвојени од средине површином коже која скрива унутрашњост. Когнитивна константа сваког од нас је садржалац (*container*) са просторном оријентацијом унутра-споља. Активности и стања, на пример, концептуализују се у форми садржаоца: АКТИВНОСТ ЈЕ САДРЖАЛАЦ / СТАЊЕ ЈЕ САДРЖАЛАЦ: *Ући у утакмицу./ Бити у рату. /*

---

<sup>309</sup> Циљни домен (ЦД) је изворни домен (ИД). (Lakoff 1993:207).

<sup>310</sup> Пример истраживања преузет из рада Џорџа Лејкофа “Contemporary Theory of Metaphor”. (Lakoff 1993:202–251)

*Увалити се у нешто. / Ући у посао. / Пасти у очај. / Бити у дилеми. / Бити у невољи. / Бити у проблемима. / Упасти у невоље.*

• **Метафоре просторне оријентације** – апстрактни појмови и емоционална искуства концептуализују се у форми просторне оријентације: горе-доле, напред-назад, испред-иза. Две основне метафоре ове врсте су: ДОБРО ЈЕ ГОРЕ / ЛОШЕ ЈЕ ДОЛЕ, а све остале просторне релације подразумевају идентични тип концептуализације. Овакав начин концептуализације последица је низа моторичких функција којима се наше тело у усправном положају супротставља сили гравитације: *Потонути у безнађе. / Испливати из проблема. / Напредовати ка врху. / Пасти на дно.*

Појам ВРЕМЕНА такође се концептуализује у смислу просторне оријентације: будућност је *испред*, а прошлост *иза* говорника.

• **Метафоре кретања** – кретање представља основни предуслов нашег просторног искуства (човек доживљава и сазнаје простор кроз кретање), па је концептуализација апстрактних појмова и релација у форми објеката у покрету или у форми кретања са циљем, логична последица искоришћавања постојећих когнитивних могућности.

- **Метафора ПРОЛАЖЕЊЕ ВРЕМЕНА ЈЕ КРЕТАЊЕ ОБЈЕКТА:**

*Прошле су године. / Прошли су сати. / Долази време празника. / Стигло је пролеће.*

- У складу са концептуализацијом времена у форми кретања, *живот* се концептуализује у форми путовања – **ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ:** *Стићи до краја животног пута. / Бити на раскрсници живота. / Започети нови живот. / Стићи далеко у животу. / Живети брзо. / Кренути погрешним путем у животу. / Бити на правом путу.*

- **УСПЕХ ЈЕ КРЕТАЊЕ НАПРЕД / НЕУСПЕХ ЈЕ КРЕТАЊЕ УНАЗАД.**

*Далеко догурати. / Напредовати у послу. / Назадовати. / Уназадити се. / Пробијати се кроз живот. / Јурити за успехом.*

- **УСПЕХ ЈЕ СТИЗАЊЕ ДО ЦИЉА**

*Постићи нешто. / Бити на домак успеха. / Крчити пут ка успеху.*

- **НЕПОСТОЈАЊЕ УСПЕХА ЈЕ НЕПОСТОЈАЊЕ КРЕТАЊА**

*Стагнирати у животу. / Корачати у месту. / Не стизати никуда у испитивању проблема. / Заглибити у послу. / Посустајати у каријери.*

- ПРОМЕНЕ СУ КРЕТАЊЕ

*Пробродити нешто. / Испливати из проблема. / Превазићи тежак период.*

- НАЧИН ДЕЛОВАЊА ЈЕ НАЧИН КРЕТАЊА

*Јурицати за послом. / Сигурно корачати ка врху. / Пробијати се ка успеху. / Про-  
вући се кроз живот. / Гребати пут до врха. / Лактати се у послу.*

Онтолошке метафоре не подлежу аналитичком мишљењу које претходи вербалној реализацији метафоричког процеса, управо зато што су директно искуствено условљене и представљају основу аналитичког мишљења као таквог. Дакле, метафора заиста није ствар језика, јер очигледно претходи вербализацији, што говори у прилог тези концептуалиста да је метафора когнитивни механизам који лежи у основи нашег појмовног система и у потпуности одређује начин на који разумевамо објективне релације у свету који нас окружује.

#### 4.1.2. Концептуална метафора и неурална теорија језика

Концепт онтолошких метафора које карактерише предрационална ментална активност, увео је полемику о онтологији метафоре у просторе експерименталних наука. На овој тачки, истраживања концептуалне метафоре захтевала су искорак у домен експерименталне психологије и неуралне физиологије, како би створила адекватан научни темељ тврдњама да су језик и когниција искључиво искуствено условљени, односно, да на формирање језика и мишљења утичу генетске карактеристике нашег тела и структура физичке и социјалне средине. Наиме, иако су одређени људски капацитети, првенствено сензо-моторни систем, деценијама третирали као неурални системи, језик се још увек доживљава као апстрактни систем симбола који нема значајније органске и искуствене основе. Бавећи се неуралном комбинаториком, неурална теорија језика (NTL)<sup>311</sup> испитује органске основе процесуирања информација како би недвосмислено доказала њихову органску природу. Теорија концептуалне метафоре, која метафору третира као

---

<sup>311</sup> Неурална теорија језика (NTL) представља истраживачки пројекат који су 1988. године покренули Цером Фелдман и Џорџ Лејкоф, на Међународном институту за информационе технологије Универзитета Беркли у Калифорнији (ICSI). Проучавајући основе неуралне комбинаторике и физиологије, циљ пројекта био је научно доказивање теза когнитивне науке да су људски језик и мишљење у потпуности условљени органским карактеристикама тела и искуством физичког света који нас окружује. Структуру и достигнућа овог научног пројекта описао је Цером Фелдман, један од његових утемељивача, у књизи *From Molecule to Metaphor*.

когнитивни механизам задужен за структурирање свеукупних људских знања, односно, појмовног система човека, нашла се тако у средишту најсавременијих експерименталних истраживања. У том контексту извршена је ревизија њених дотадашњих теза у складу са открићима на пољу неуралног информационог процесирања.

Кључно питање које мотивише истраживања у оквиру неуралне теорије језика јесте питање појмовне реализације, односно, физиолошких процеса у мозгу који условљавају стварање појмова. Веома значајно откриће јесте откриће неуралног кола (neural circuitry) које представља основни механизам функционисања људског мозга, односно менталне активности. Основна јединица менталне активности је неурон који је синаптичким везама повезан са 1000 – 10000 других неурона. У оквиру синапси, микроскопских празнина између неурона, одвија се хемијски процес протока јона који успостављају синаптичке везе. Комплетна ментална активност заснива се, дакле, на хемијском процесу протока јона који формира синаптичке везе међу неуронима и омогућава процесирање информација. С обзиром на апсолутну органску условљеност целокупне менталне активности, неурална теорија језика поставља научну основу кључним тезама когнитивне лингвистике да су мишљење и језик засновани искључиво на генетским и искуственим карактеристикама човека. Све идеје и појмовни концепти које формирамо у процесу мишљења, заснивају се на активирању хемијских веза између одређених неуралних група у мозгу.

Џером Фелдман је заједно са групом истраживача, радећи на пројекту проучавања неуралне комбинаторике, седамдесетих година 20. века, развио концепт менталне активности која се заснива на процесу структуриране конекције (structured connectionism). За разлику од ранијег концепта ПДП конекције (Parallel Distributed Processing) који претпоставља глобално процесирање информација путем неуралне мреже, одбацујући могућност аутономних локалних јединица које функционално учествују у грађењу комплексног процеса менталне активности, концепт структуриране конекције узима у обзир локалне структуре које сачињавају групе неурона (10 – 100 неурона) моделоване као неурални чворови. Дате неуронске групе као носиоци примарних менталних представа, граде сложену неуралну мрежу процесуирања информација. Иако су синаптичке везе неупоредиво спорије од компјутерских процесора (5 ms по синапси), њихова предност огледа се у огромном броју веза којима је један неурон повезан са другим неуронима. Брзина

менталне активности огледа се, дакле, у могућности истовременог ланчаног активирања огромног броја неуралних група које су међусобно повезане синаптичким везама, омогућавајући тако најкомплексније менталне операције. Циљ менталне активности је формирање идеје (мисаоног концепта) која представља менталну симулацију, активирање неурона/неуралних група неопходних за ментално пројектовање посматране или реализоване радње. На овај начин показује се пресудна улога сензо-моторног система у структурирању људског мишљења и језика.

Когнитивна основа неуралне теорије језика, која се огледа у испитивању теза о органској и искуственој основи мишљења и језика, условила је разматрање феномена метафоре, који за когнитивисте представља темељни механизам људског мишљења задужен за координацију концептуализације апстрактних појмова. У наведеној студији Церома Фелдмана, тврди се да је обрада информација у основи метафорички процес – разумевање комплексних апстрактних система врши се на основу потпуно дефинисаних и апсолутно познатих (искуствено блиских) података. (Feldman 2006:42) Узмемо ли у обзир чињеницу да су елементарна просторно-механичка искуства темељ људског мишљења, онда је јасно да апстрактни појмови морају бити у основи метафорични. За неуроне не постоји апстрактна информација, јер је функционисање неурона, као ћелија, условљено физиолошким (хемијским) процесима у људском мозгу. Обрада информација, вербалних или визуелних, врши се на основу неких других, већ познатих информација, што значи да је оно увек контекстуално условљено. Ланчано активирање (*spreading activation*) неурона/неуралних чворова, као основни механизам менталне активности, искључује могућност изоловане или потпуно апстрактне информације, јер једна информација, услед структуриране мреже синаптичких веза, неминовно активира информације са којима је у вези.

Онтолошке метафоре које леже у основи свеукупне појмовне вербализације, с једне стране, јасно указују на условљеност језика генетским карактеристикама и просторно-механичким искуством, док, с друге, доказују да је ланчано активирање суштински механизам менталне активности човека. Узмемо, на пример, онтолошку метафору ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ, која је условљена елементарним искуством кретања у простору. Апстрактни појам *живот* у основи има искуствено блиски доживљај егзистенције у времену и простору. Како је егзистенција у времену појмовно реализована кроз онтолошку метафору ПРОЛАЖЕЊЕ ВРЕМЕНА ЈЕ

КРЕТАЊЕ ОБЈЕКТА, а егзистенција тела у простору мотивисана елементарним егзистенцијалним карактеристикама сваког живог бића метафором ЦИЉ ЈЕ ОДРЕДИШТЕ, онтолошка метафора ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ представља резултат неуралног повезивања на нивоу најелементарнијих појмовних домена. Појмови ПУТОВАЊА, КРЕТАЊА и ОДРЕДИШТА, представљају неке од елементарних, а уједно и најзаступљенијих искуствених домена на основу којих дефинишемо апстрактне појмове. Разлог томе лежи у чињеници да су ови појмови искуствено мотивисани основним егзистенцијалним карактеристикама свих живих бића, ПОТРЕБАМА, ЖЕЉАМА и ЦИЉЕВИМА, те тако представљају најелементарније појмове у људском појмовном систему. На тај начин, синаптичке везе које су развили ови домени, услед константне употребе, постају прилично јаке, па стога и отпорне на промене. Како је асиметричност једна од основних карактеристика неуралног система, различити неурони/неурални чворови имају различите капацитете активирања, у зависности од јачине синаптичке везе. Они неурони/неурални чворови који се често активирају показују тенденцију да развију још већи капацитет активирања и буду доминантни у пресликавању појмовних домена. Управо зато „неурони/неурални чворови који учествују у реализацији моторних функција, у основи су најактивнији, па се зато метафоричка концептуализација апстрактних појмова углавном темељи на овим доменима као изворним“ (Lakoff 2008:28).

Треба нагласити да је сваки појам дефинисан елементом у оквиру одређеног семантичког домена у којем врши семантичку функцију. Сваким доменом управља значењски чвор (*gestalt node* или *G-node*) који координира активирање или инхибирање неуронских чворова нижег реда који су носиоци елементарних значења. Један семантички домен чини група неуронских чворова, на пример, А, В, С, D, као и значењски чвор G. Када се било који од неуронских чворова активира, то условљава активирање читавог домена. С друге стране, рекли смо са је сваки неурон повезан са 1000 – 10000 хиљада других неурона, што значи да активирање неуронског чвора може покренути активирање неурона изван граница одређеног домена. То, у основи, представља могућност апстрактне концептуализације, односно омогућава метафоричко појмовно пресликавање.

Код структурних метафора, које су резултат рационалне мисаоне активности, долази до усложњавања неуралних кола. Структурне метафоре, које су засноване на онтолошким метафорама, подлежу идентичном механизму, с тим што се структура



неуралних кола усложњава због активирања већег броја семантичких домена.<sup>312</sup> На овај начин, неурална теорија метафоре указује, с једне стране, на основну тезу когнитивне лингвистике да су језик и мишљење искључиво органски и искуствено условљени, док с друге стране, поставља научни темељ теорији концептуалне метафоре да је метафорички процес мапирања основни елемент структурирања аналитичког мишљења и појмовне вербализације. Указујући на то да су ментално структурирање и вербализација појмова у основи физиолошки процеси који се темеље на синаптичким везама између неурона/неуралних чворова, неурална теорија метафоре коначно успоставља јасне границе на пољу истраживања феномена метафоричког.

---

<sup>312</sup> Механизам менталне симулације који се заснива на неуралним колима Лејкоф показује на примеру почетних стихова Дантеове *Божанствене комедије*: „*На средини животног пута нашао сам се у мрачној шуми.*“ Реализација овог метафоричког израза представља комплексну структуру неуралног тока који подразумева неурално повезивање два ментална простора. Први ментални простор одређен је значењским чвором  $G_1$  који активира онтолошка метафора ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ, док други ментални простор, одређен значењским чвором  $G_2$ , формирају онтолошке метафоре НЕЗНАЊЕ ЈЕ МРАК и ТЕШКОЋЕ СУ ПРЕПРЕКЕ У КРЕТАЊУ. Ментална симулација остварена је путем неуралног повезивања на основу корелативних елемената менталних простора, повезујући их у једну апсолутно интегрисану целину. Неурално повезивање може се објаснити неуралним везама оба ментална простора са елементима у заједничком значењском домену. Наиме, домен ПУТОВАЊА подразумева елементе ЦИЉА и КООРДИНИРАНОГ КРЕТАЊА, који учествују у активирању значењског чвора у оба ментална простора ( $G_1$  и  $G_2$ ). С обзиром на то да путовање представља координирано кретање ка одређеној дестинацији, живот као рационално или координирано кретање такође подразумева достизање циља. Тако се метафора ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ налази у неуралној вези са онтолошком метафором КООРДИНИРАНЕ АКТИВНОСТИ СУ СТИЗАЊЕ ДО ЦИЉА. У случају другог менталног простора, метафора ТЕШКОЋЕ СУ ПРЕПРЕКЕ У КРЕТАЊУ налази се у директној вези са овом метафором. Стицање знања такође је координирана активност у вези са достизањем некаквог циља, што значи да је метафора САЗНАЊЕ ЈЕ КРЕТАЊЕ КА ЦИЉУ, такође, део те неуралне мреже. Директна семантичка супротстављеност појмова САЗНАЊЕ и НЕЗНАЊЕ упућује на њихову непосредну синаптичку повезаност, чиме се недвосмислено расветљава механизам неуралног повезивања претходно разматраних менталних простора.

## 4.2. Концептуализација непосредног искуства еротизма и рата

### 4.2.1. *Насиље над другим телом, комадање тела и фантазија прождирања*

Анализа карактеристичних примера у обрађеном корпусу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату недвосмислено указује на чињеницу да насиље над другим телом, комадање тела и фантазија прождирања леже у основи концептуализације непосредног искуства еротске жеље и ратног простора. На тај начин се еротизам јасно доводи у везу са насиљем, односно може се закључити исправност Батајеве тезе да, „иако поседовање вољеног бића не значи његову смрт, смрт је укључена у тежњу за њим”. Наиме, фантазија сједињавања какву подразумева страст према другом бићу, неминовно у крајњем значењу подразумева укидање дисконтинуитета и смрт једног или оба бића на рачун савршене синтезе. (Bataj 2009:19)

Насиље у еротизму, као што смо већ навели, мотивише мучно и застрашујуће сазнање дисконтинуитета бића које пати због своје издвојености у дисконтинуираној индивидуалности, а у регистру еротске жеље дисконтинуирана егзистенција постаје стање реалне физичке патње које треба превазићи. Као што смо већ показали у претходном поглављу, у основи ратног насиља, односно разулареног деструктивног махнитања у ратном простору, лежи страх од смрти који представља угрожавање фикције мушкости у домену идеологије хегемонског модела. Пошто слабост доводи у питање родну аутентичност појединца, у домену еротске жеље доминира немир који се манифестује као физичка патња, и који инспирише фантазију разрешења кроз радикално насиље.

ДИСКОНТИНУИТЕТ ЈЕ СЛАБОСТ [болест тела и духа], могла би да гласи једна од базичних метафора концептуализације еротизма. Према Батају, страст води патњи, а једино патња открива значење вољеног бића. У стању мучне издвојености у дисконтинуираној индивидуалности страст неуморно понавља: „кад би поседовао вољено биће, твоје самоћом притиснуто срце сјединило би се са срцем вољеног бића” (Bataj 2009:19). Дакле, стање еротске жеље неминовно подразумева стање физичке и духовне патње чије се разрешење фантазира у другом телу, односно у радикалном насиљу над другим телом кроз које се указује могућност разрешења – пуно, неограничено биће које више није спутано личним дисконтинуитетом.

Карактеристичан пример проналазимо у Васићевој приповеци „Исповест једног сметењака”, у којој се еротска жеља описује као свеопшти немир, узбуна тела и осећања, када руке дрхте, глас постаје туђ, поглед збуњен, а грло сасвим суво.

*То је било први пут после двадесет и неколико месеци да сам видео жену и збуних се, збуних се јако. Ипак притрчах и понудих јој помоћ коју она прими са оним својственим и отменим осмехом захвалности. Ја јој, заиста, нисам био излишан, и после кратког времена ми смо, радећи заједно, променили гуму и све довели у ред. Али за све време док смо се врзали око оног точка ја сам био необично немиран: руке су ми дрхтале, глас ми је био туђ, поглед збуњен, а грло сасвим суво. Ја сам се био потпуно изгубио онога часа кад се мој поглед, случајно, зауставио на њеним сасвим малим и као рука танким ножицама. (Васић [Ијс]:188)*

Поред тога што означава свеопшти немир, еротска жеља, такође, доводи у питање сам идентитет мушкости, односно указује на постојање слабости у самом језгру мушке фикције која мора бити превазиђена. Управо у тренутку еротског узбуђења Васићев јунак, подлежавши емоцијама и снажном узбуђењу због сусрета са женом, помишља на дезертерство и сав разнежен, очаран, опијен и скоро уплакан машта о свршетку рата.

*Кад је она ишчезла, а ја опет остао сам, осетих како ми се срце згрчи, као да ја без оних малих ципелица не могу више ни часа да живим. За оно неколико брзих тренутака оне ме толико беху узбудиле, толико разнежиле, да ми грубост мојих огромних чизама, целе моје конституције и спољашњости, топова који су остали да вребају горе у ампласманима, мојих војника и другова и све оне дивље природе око мене, притисну до такве одвратне неиздржљивости, да сам, Бог ми је сведок, помислио и на сам злочин бекства. Замисли, ни стас, ни очи, ни лице, ни коса, ни груди, само ножице, сасвим мале фине ципелице, занеше ме до потпуног заборавља свих брига и свих дужности поред којих дотле ништа друго нисам ни видео! Ја проклињах рат као никад дотле, и као никад пре тога зажелех да се он најзад сврши па да пронађем оваке исте фине мале ципелице које бих знао да љубим лудо, са нежношћу коју никад ни према чему у животу нисам осетио, са љубављу која се, чинило ми се, никад не би могла утулити. И тако и свим тим разнежен, очаран, опијен, скоро уплакан, ја се повратих у земуницу, да сањам о свршетку рата, који сам толико мрзео и толико пута називао најодвратнијим људским послом, али у коме сам, исто тако, постао много бољим човеком, поучавајући се из њега племенитим и често корисним стварима. (Васић [Ијс]:188–189)*

Сличан пример проналазимо и у Дос Пасосовом роману *Three Soldiers*, где се искуство еротске жеље такође концептуализује у домену снажне физиолошке реак-

ције, односно стања на граници распуштања дисконтинуираног бића. У непосредном искуству Џона Ендрјуза еротска жеља представља стање интензивних физиолошких сензација које својом бруталношћу доводе тело до границе прскања. Креирајући на тај начин типичан батајевски контекст еротизма као домена силе и насиља у којем биће фантазира коначно разрешење у насилној смрти, оне стварају илузију могућности уласка у разорни континуитет.

*Other hungry eyes were staring at her slenderness, other hands were twitching to stroke her golden-brown skin. Walking under the steady downpour that stung his face and ears and sent a tiny cold trickle down his back, he felt a sudden dizziness of desire come over him. His hands, thrust to the bottom of his coat pockets, clutched convulsively. He felt that he would die, that his pounding blood vessels would burst. The bead curtains of rain rustled and tinkled about him, awakening his nerves, making his skin flash and tingle. In the gurgle of water in gutters and water spouts he could imagine he heard orchestras droning libidinous music.* (Dos Passos [TS]:3588)

Концептуализација еротске жеље у домену слабости [болести тела и духа], односно описивање стања жеље у којем мучно осећање дисконтинуитета јасно долази до изражаја отварајући пут ка смрти као разрешењу, доказује крајње амбивалентно искуство еротизма као противречног искуства истовремене жеље за смрћу и грчевите борбе за опстанак у дисконтинуитету. Иако, тврди Батај, тешко подносимо стање дисконтинуиране индивидуалности, односно издвојености у мрском дисконтинуитету, с друге стране, у самом тренутку суочавања са смрћу, наговештајем разорног континуитета одређеног начелом расипања дисконтинуитета и укидања индивидуалности, грчевито се боримо да останемо „живи у жељи”.<sup>313</sup>

У складу с тим, веома су значајни примери које проналазимо у Васићевој приповеци „Реконвалесценти” када Стевана, који лежи у мрачној соби правећи се да спава, „подузима нека похотљива језа од слатке наде да ће малочас стезати оно младо и чврсто тело сељанке, сигурно и само толико жудно мушких руку” (Васић [Рк]:94), или у Ратковићевом роману *Невидбог* када Васко са уживањем гледа

---

<sup>313</sup> „Ми се не миримо са ограниченошћу смртног бића у нама. Хтели бисмо по сваку цену да прекорачимо његове границе, али у исти мах желимо и да их прекорачимо и да их задржимо. У тренутку када закорачујемо, жеља нас баца ван нас и постаје неиздржљива, порив који нас носи хоће да нас расточи. Али предмет неиздржљиве жеље пред нама везује нас за живот који жеља прекорачује. Како је слатко задржати жељу за прекорачивање граница, али ипак не ићи до краја, не предузимати ништа. Како је слатко дуго остати пред предметом те жеље, остати жив у жељи, уместо умрети препуштајући се пренагљеној жељи.” (Bataj 2009:113)

крупне голе сељанке „усхићен ненадном слашћу дрхти од страсти гутајући сваки њихов покрет”. (Ратковић [Нвб]:61–62) Оно што је у овим примерима веома значајно, а што представља опште место у контексту вербализације непосредног искуства еротске жеље у испитиваном корпусу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, јесте наглашавање бурне физиолошке реакције која подразумева језу и дрхтање тела. С једне стране, то недвосмислено упућује на вид слабости, с обзиром на то да ови појмови (*дрхтање* и *језа*) својим значењем упућују на непријатно осећање услед страха, зиме или болести, али, с друге, истовремено сугеришу снажно осећање пријатности и задовољства.<sup>314</sup>

Упечатљиве примере вербализације крајње амбивалентног искуства еротске жеље проналазимо и у романима *Црвене магле* Драгише Васића, и *A Farewell to Arms* Ернеста Хемингвеја. Први пример тиче се исповести Јелене Христићеве која у интимном писму супругу преноси своју патњу услед разорне телесне жеље и немогућности њеног задовољења. Демонска сензуалност женске сексуалности у овом примеру указује на то да независно од пола, еротска жеља представља мучење на ивици смрти, које истовремено, с друге стране, доноси врхунско задовољство.

*Господе, — писала је — зашто си ме ставио на оваке жестоке, грозне муке? Зашто си ме убио? Ја заиста осећам да више нисам једно, цело биће. Ја се мучим, ја лудујем ја сам смрвљена, ја не умем већ да се изразим. Ујутру кад се пробудим, ако сам нешто мало спавала, ја... као кад неко на хируршком столу осети, да је без најдражих својих удова. Као змија вијем се по чаршаву, подижем главу, широко*

---

<sup>314</sup> У *Етимологијском рјечнику* Петра Скока, наводи се да значење именице *језа* упућује, с једне стране, на болест (*мршавост са унутрашњом болести*), а с друге, на грозу, али и на срибу (Skok 1971:780). У Вуковом *Рјечнику*, придев *језив* упућује на погибел и опасност (Карацић 1852:252). У *Речнику* Матице српске, именица *језа* упућује на осећај студени, хладноће праћен дрхтањем тела, али и на осећање страха и ужаса, односно снажног осећања пријатности и задовољства. Придев *језан*, такође, има тројако значење: 1. који је пун језе, страха, ужаса, (језовит, стравичан); 2. љут, гневан, бесан; 3. страсно жељан. (РМС 1990:589) Када је у питању глагол *дрхтати*, односно именица *дрхтање*, код Петра Скока се упућује на балтичко-словенску основицу *drzg-* која упућује на грозницу, или на ономатопејску семантику цвекотања зубима због зиме или страха. У *Речнику* Матице српске, *дрхтање* / *дрхтавица* упућује на грозницу, односно на непријатно осећање повезано са болешћу, узбуђењем, страхом или хладноћом. Када је енглески језик у питању, интересантно је, с једне стране, навести облик *tremble* (им. *дрхтање*; гл. *дрхтати*, *трести се* [од страха, узбуђења, слабости или хладноће]), а с друге нагласити да као именица облик *shiver* (*дрхтање*, *дрхтавица*), такође означава и одломак, парче или фрагмент, а као глагол, поред тога што упућује на стање дрхтања услед зиме, болести или узбуђења, такође значи разбијање у комаде.

*отварам очи, испружам се, грчим, трзам, тражим увек твој жарки, твој рајски пољубац. Где си, мили мој, о где си? Глава клоне и тако дрхћем и плачем, гушим се, тонем негде. Стежем твоје мале... које ти најволиш, молим да ме оне утеше, али и оне плачу са мношвом, јер их ни овога јутра нису гризла твоја мушка, рујна и топла уста. Дођи, ох дођи, они те чекају, твоји дивни црвени цветићи. Па кидам и цепам све са себе, гледам своје голо тело и као луда тражим, вриштим, хоћу твоје пољупце, твоја уста. Ох, дај ми твоја уста! Боже смилуј ми се! Вијем се као црв, превијам, иттипам, онесвестим се, а тај занос, та грозница, та страст... Ето у тој страсти, у тој грозници зарила сам јуче онај твој мали нож у руку па сам сисала своју рођену крв. Ох, како је слатка била та крв. Ох, зашто си ме додирнуо? Нека је проклет онај тренутак кад си ми први пут прса притиснуо, кад ме је први пут твоја рука обухватила. Зашто си ме додирнуо? Зашто нисам остала спокојна, блажена, невина девојчица да никад не познам ову бесомучну узбуну крви, сав овај ужас? Зашто сам те толико заволела па сад не могу без тебе?... Моје те срце тражи, кука за тобом, кунем ти се умире за тобом. Боже, ово је ужас... Убија ме ова језива смртоносна празнина самоће. Идем нема и слепа као утвара; па по некад дође да вичем па да се све проломи: у помоћ, у помоћ, у помоћ!* (Васић[Цм]:24–25)

Други пример, из Хемингвејевог романа, поред тога што указује на чињеницу да је искуство еротске жеље у основи крајње насилно искуство које је врло блиско искуству суочавања са непосредном опасношћу или погибелном ситуацијом, такође указује на то да осећање страха и слабости, као примарно искуство личне угрожености, захтева компензацију у насиљу над другим телом.

*I looked in her eyes and put my arm around her as I had before and kissed her. I kissed her hard and held her tight and tried to open her lips; they were closed tight. I was still angry and as I held her suddenly she shivered. I held her close against me and could feel her heart beating and her lips opened and her head went back against my hand and then she was crying on my shoulder.* (Hemingway [FtA]:337–349)

Следећи идеологију хегемонског модела, приповедач концептуализује еротску жељу у домену стереотипа сексуалне разлике у оквиру којег је мушкарац активни, а жена пасивни принцип. Због тога брутална еротска физиологија код жене изазива страх и инспирише потчињеност, а код мушкараца изазива гнев и снажну жељу за апсолутним потчињавањем другог бића.

У прилог чињеници да страх као аспект угрожавања фикције мушкости неминувано захтева компензацију у физичком насиљу над другим телом, говори и пример

који проналазимо у Бинсовом роману *The Laurels are Cut Down*. У њему се недвосмислено наглашава да се превазилажење мучног осећања дисконтинуитета као рефлекса суочавања са чињеницом блиске смрти, односно страха од уласка у простор рата као простора свеопште егзистенцијалне несигурности и деструкције, фантазира у домену еротизма тела. У бруталној жељи поседовања другости као тела које треба потчинити, и у крајњем случају уништити у циљу превазилажења застрашујућег сазнања индивидуалне дисконтинуираности. Бинсов јунак Џорџ Та-кер, затечен осећањем страха од блиске смрти, долази код Кларис, другарице из детињства, маштајући да у њеном загрљају пронађе утеху и заборав.

*He continued to hold her, gently and stubbornly; in silence, warming her hair with his breath, because he couldn't explain to her. He knew why, dimly, but couldn't explain. Something he read in the P. I. he got in Seattle. The story about German soldiers on leave. They were turned loose and told to go the limit. —Breed before you die!' At the time he hadn't thought much about it, except that it was what you would expect from a brutal, efficient people like the Germans. He hadn't thought much about it, but it had stuck in his mind. Now it seemed to have been said to him, too. He was caught in the same trap. He was slipping into the war, which was bigger and more dangerous than anything he had ever been up against. Courage and strength mightn't do him any good. If it happened that way, he would be killed and that would be the end of him. In the war he would be a plaything of greater forces. He couldn't gamble on his own judgement and savage strength. He would lose something of himself at the very beginning. He was partly lost already. He must have something to hold. He had been independent and a little scornful of women. Now the only thing that would help was holding into a woman. He had felt there must be something. He hadn't known what it was until he saw Clarice, grown into a beautiful young woman, just when he needed her. In a few months he might be killed. The German order had been for him, too. "Breed before you die." But he couldn't explain. So he held her dumbly in the shadowy schoolroom, crushing her warm young body against his. (Binns [LaCD]:126)<sup>315</sup>*

[...]

*He took her shoulders in his hands and held her away from him, a little way, looking into her face longingly, with savagery. As if he might take her at once. His big hands held*

---

<sup>315</sup> *Going away, alone, to where no one could help him, with his strength weakened. He hadn't expected this terrible feeling of weakness, which he mustn't confess even to his own brother. This hungry need for someone who could make him forget for a while. He was realizing, rather late, that even after a beautiful and heroic death a man is dead forever. He did not want to die. (Binns[LCD]:129)*

*her shoulders firmly, without hurting, but she could feel the brutal strength in them while he was stirred by the impulse to take her then and there. If he did, she knew she would be powerless even to resent it. She was too full of admiration for his barbaric strength and directness. There was so little of that in most men.* (Binns [LaCD]:127)

Описујући њихов сусрет, Бинс инсистира на снажној еротској тензији која почива на сировој, бескомпромисној и егоистичној жељи да се ужива у другом телу, што се наглашава одређеним појмовима који сугеришу стање на ивици насилног девастирања другости (*crush* [her warm young body against his], [looking longingly with] *savagery*, [his big hands held her shoulders] *firmly, brutal / barbaric strength, powerless* [to resent it]). Чињеница да је у датом тренутку Џорџ Такер спреман на све како би добио оно што жели, односно како би испунио фантазију превазилажења мучног искуства дисконтинуитета као рефлекса страха од смрти, и да је у датом контексту опасност од насилног потчињавања другог тела више него реална, имплицитно је сугерисана у тренутку када Кларис коначно успева да убеди Џорџа у непримереност његових тежњи. Наиме, на врхунцу еротске тензије, када су његове руке толико снажно стезале Кларисино тело да се осећала као сламка у његовом бруталном загрљају, одједном је сјај у његовим очима и осмех на лицу учинио да постане онај стари добри Џорџ Такер.

*He scowled, wondering if she was making fun of him. His hands tightened their grip on her shoulders until she felt like a straw in his grasp. Then his eyes changed and twinkled and his big hands relaxed about her shoulders. He grinned shyly. "Don't mind me, Clarice." He drew her to him again for a moment, without using any more physical strength, and kissed her lightly. "I've been away a long time, and it's good to be home."* (Binns [LaCD]:127)

Наративни сегмент [*Then his eyes changed and twinkled and his big hands relaxed about her shoulders. He grinned shyly.*] веома је значајан за разумевање еротског сусрета Џорџа и Кларис у домену фантазирања превазилажења мучног осећања дисконтинуираности у форми бруталног насиља над другим телом. Наиме, у једном од претходних поглавља, описујући овог свог јунака, плавокосог дива огромне физичке снаге, Бинс ће нагласити једну специфичну одлику његовог карактера која недвосмислено упућује на чињеницу нераскидиве повезаности еротизма и насиља у датом контексту.<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> Сличан пример проналазимо у опису непосредног искуства еротске жеље, у роману *Црвене магле* Драгише Васића, где се еротско искуство ставља у контекст насиља и деструктивности ратног



*He was big and powerful and conscious of his strength. Sometimes, when he was angered, he would have a wave of violence and seem about to break anything, anyone, except his brother, to pieces. Then there would come that twinkle in his eyes and a half-grin and he would be good-natured again... (Binns [LaCD]:91)*

У складу с претходним разматрањима значајно је нагласити да се осећање гнева, које мотивише и претходи насиљу, веома често експлицитно вербализује на исти начин као и непосредно искуство еротске жеље. На пример, у роману *Three soldiers*, Дос Пасосов јунак Џон Ендрјуз, опомену од стране војног полицајца на неуредност униформе и непримерено војничко понашање, осећа понижење и гнев који се манифестују кроз изразито црвенило на лицу и снажан револт који се распламсава у његовој глави и пулсира као птица која удара о решетке кавеза.

*Andrews flushed and walked away without turning his head. He was stinging with humiliation; an angry voice inside him kept telling him that he was a coward, that he should make some futile gesture of protest. Grotesque pictures of revolt flamed through his mind, until he remembered that when he was very small, the same tumultuous pride had seethed and ached in him whenever he had been reproved by an older person. Helpless despair fluttered about within him like a bird beating against the wires of a cage. (Dos Passos [TS]:4036)<sup>317</sup>*

---

простора, односно инсистира се на чињеници имплицитне повезаности беса, деструктивности и еротске жеље.

*Сав занесен неким новим, чарним сном и утонуо у овај нагли прелаз из језиво леденог у жар, Христић је, опијен неком мистичном милином у чудној органској успомени утисака што му прођоше кроз све жиле, наједном стао осећати нешто као бесан и неиздржљив насртај пожуде. Његов поглед замагљен малочас напетостићу и насилношћу ризичнога рада, изгубљен сад у оном црвенозлатном огњу, наједанпут јасно виде само вијугаве, змијолике линије жене са којом је толико пута посматрао сличне сунчеве заласке и коју је волео свом душом и свим насиљем своје крви и меса. И тако занет оним сладострасним опојним осећајем он је сањарио како грли, милује и заводи оно лепо и топло тело што се с неким болом подаје, па се ипак смеши и тако смешећи губи постепено свет. (Васић [Цм]:18)*

<sup>317</sup> Упоредити са примерима:

1. У павиљону зубара Рожеа, кога су иначе његове колеге међу собом звале штуком, често се у вече на млечном стаклу видела њена сенка, како чини чудне, развратне покрете. Можда баи зато, када се појавила крај постеље, носећи под тесном болничком кецељом мирис похотљивог меса, Мија је осетио своје тело, дотле костур, како живи. Он се покренуо, и бол је жигнуо кроз смрскане кости кука и кроз рану из

Још неколико карактеристичних примера проналазимо у романима *Three Soldiers* Џона Дос Пасоса и *Plums* Лоренса Сталингса. Наиме, Ден Фузели, јунак Дос Пасосовог романа, посматра из прикрајка сусрет вољене девојке Ивон и маркантног и снажног наредника, киптећи од беса, што у њему изазива бурну физиолошку реакцију веома сличну непосредном искуству еротске жеље.

*Keeping well in the shadow round the edge of the court, he slipped to the other side, and was just about to pop himself in behind the hoghead when he noticed that someone was there before him. He caught his breath and stood still, his heart thumping. The figure turned and in the dark he recognised the top sergeant's round face. "Keep quiet, can't you?" whispered the top sergeant peevishly. Fuselli stood still with his fists clenched. The blood flamed through his head, making his scalp tingle. (Dos Passos [TS]:1205–1215)<sup>318</sup>*

С друге стране, Сталингсов јунак, Ричард Плам, у тренутку незадрживог беса и жеље да пребије нељубазног државног службеника, осећа снажно пулсирање у грудима које побуђује осећање несвакидашње радости.

*The chief arose and confronted him. He shot a powerful jaw out with his comment: "I don't like your tone." Drums of wrath beat joyously in Richard breast. Here, after months of waiting, was the point to begin an attack. He wondered if his opponent would kick his shinbone. If he did, it was all over. [...] "You want to get me in trouble. If you do, I'll give you the sweetest beatings you ever had in your life... even if I spend the rest of mine in Leavenworth." (Stallings [Plm]:295)*

---

које је гумени дрен бацао гној и воду. Пламен му је лизнуо кроз главу, и он је застењао болно. (Краков [Крл]:64)

2. Још једном је видео Васвију. Из њених очију као да је сијала тиха месечина, у мрачну ноћ. Проговорила је с прозора нешто, тако да му се бар учинило, а можда је то њој, у ствари, спао ђердан с грла. Мада обучена од главе до пете, он је виде у себи, једног часа, голу. Беше му те ноћи срце будилник љубави. Ударало је о плот ребара да изађе. (Ратковић [Нвб]:12)

<sup>318</sup> Скоро идентичан пример проналазимо у роману *Johnny Got His Gun*, у тренутку када Џо Бонам, слично Дену Фузелију, из прикрајка посматра како се вољена девојка љуби са Билом Харпером, његовим најбољим пријатељем, након чега се у њему јавља осећај понижености и незадрживог беса.

*Then he started walking home. Every muscle in his body was sore. His hands and his stomach and his head throbbed and burned. The bed roll seemed to weigh a hundred pounds almost. But that wasn't what hurt him. It was something inside of him kept saying you're no good. You're just no good. (Trumbo [JGHG]:27)*

Слично Дену Фузелију, редов Крисфилд, још један од тројице Дос Пасосових војника, изневерен од жене, осећа незадржив налет беса који ће своје разрешење пронаћи у дивљачком насиљу над другим телом, и који, као и код Ричарда Плама, побуђује несвакидашње осећање радости и задовољства.

*Chrisfield was furiously happy in the angry pumping of blood through his veins. He could see the buttons on the back of the long coat of the German, and the red band on his cap. He kicked the German. He could feel the ribs against his toes through the leather of his boot. He kicked again and again with all his might. The German rolled over heavily. He had no face. Chrisfield felt the hatred suddenly ebb out of him. Where the face had been was a spongy mass of purple and yellow and red, half of which stuck to the russet leaves when the body rolled over. Large flies with bright shiny green bodies circled about it. (Dos Passos [TS]:1665–1674)*

Такође, непосредно искуство смртне опасности, односно страх од смрти који као аспект угрожавања фикције мушкости мотивише фантазију разрешења у радикалном насиљу над другим телом, вербализује се на исти начин као и еротска жеља. Оно што имплицитно упућује на Батајеву тезу о инхерентној опчињености смрћу у основи еротизма и рата, свакако је чињеница да се дата искуства вербализују у домену бурне физиолошке реакције, дрхтања тела и осећања језе. У том смислу карактеристични су примери које проналазимо у романима Џејмса Стивенса, Стевана Јаковљевића и Станислава Кракова. Као што ће бити показано, у наведеним примерима се специфичном употребом одређених истоветних појмова у домену вербализације страха од смрти, односно непосредног искуства еротске жеље, недвосмислено указује на имплицитну повезаност еротизма и рата.

Суочавајући се са могућношћу одласка на фронт, односно са непосредном опасношћу блиске смрти, Стивенсов јунак, Парвин Меток проживљава сложено стање снажне узнемирености, веома слично већ описиваном стању бурне физиолошке реакције у регистру еротске жеље. Оно подрзумева напетост, језу, дрхтање, као и осећање болесничке врелине и свеопште слабости тела.

*But now that I was standing quietly at attention, not hearing a sound from the ranks, and with the captain's voice rolling out so solemnly, I began to notice that I was feeling powerful unsettled inside again. It might have been something in the mess; I'd notice that the dried peaches were raw and tough; anyway, I was feeling chilly inside, and I burned around my neck and ears. My heart pounded as I thought I might be coming down with chills and fever—or even typhoid—and then some of the captain's words began to hammer into my head. [...] Old Joe never licked his lips or swallowed or did anything but*

*twist his head a little and give it a nod back at me. But I swallowed hard myself; I simply couldn't help. And now my heart began to thump until it felt like it would break through my ribs, my face felt afire, and my stomach was like a chunk of ice. (Stevens [Matt]:108–110)*<sup>319</sup>

С друге стране, суочавање са раскалашном атмосфером узаврелих градских улица препуних пијаних војника и лепих, а лаких жена, побуђује у наивном и конзервативно васпитаваном младићу скоро идентично осећање унутрашњег немира.

*And now there were a lot of these sounds on the sidewalks, for I was in the square, and it was full of soldiers. Some were in pairs, some were in gangs, and a few had madamoazels; and when I saw them all parading under the dim lights, my heart began to pound with an excitement that was harder and harder to keep down. (Stevens [Matt]:14)*

[...]

*I argued and plead with myself, but I couldn't keep from looking at the bright café windows, and I couldn't keep from hearing the laughing talk of the soldiers and madamoazels as they walked through square. I tried to take myself from the tempting place, but my blood was stirred with the fire of the Old Nick himself, and I stood and lingered too long. [...] It simply pounded through my head, then it stopped with a fiery shock, and I felt myself trembling all over, while I was saying, "Hop-te-dody, Gregorio, old kid. Let's go!" (Stevens [Matt]:17)*

У складу с тим, веома су упечатљиви примери у роману *Српска трилогија* Стевана Јаковљевића у оквиру којих се искуство непосредне смртне опасности као и снажног еротског узбуђења описује као *немир*. Описујући своје деловање у простору непосредних ратних операција, Јаковљевићев наратор говори о немиру који га обузима у тренутку обављања одређеног ратног задатка.

---

<sup>319</sup> Сличан пример проналазимо у Бојдовом роману *Through the Wheat*, у опису драматичног ишчекивања почетка битке, у којем, без обзира на искуство и личну психологију, међу војницима доминира свеопшта напетост и узнемиреност која се манифестује кроз бурну физиолошку реакцију.

*Through the long night that stretched interminably before them they peered into the darkness, fancying, as they had in the trenches, that each tree trunk was an enemy. The least noise was sufficient for overworked nerves to press the trigger of a rifle and send a volley of bullets through the leaves of the trees. The calling of a frightened bird would cause their hearts to throb violently against their ribs. When they spoke it was in the smallest of whispers, and even so conversation was peculiarly lacking. (Boyd [TtW]:100)*

*Док сам био на догледу батерије и команданта, ишао сам куражно; али чим зађох у једну шумарицу и осетих да сам потпуно сам, обузе ме неки немир.*  
(Јаковљевић [Ст(I)]:136)

Насупрот томе, описујући касарну као типичан хомосоцијални простор рата у којем је наглашавање потентности и сексуалног искуства један од суштинских аспеката социјализације мушкости, наратор ће снажно еротско узбуђење које у младићима побуђују раскалашне приче ожењених официра о борделу и ватреним лепотицама, такође, концептуализовати кроз појам немира.

*Жењени официри извукоше први из својих сандука сачувано одело и кретоше у варош да би заборавили тугу своју. Неожењени су седели по шаторима и играли карата. Увече су причали ожењени о животу у вароши, о пансионима, чак су помињали и имена неких Маргерита и Пандора, док су их младићи гледали ужасреним очима и чежњиво слушали. Онда их обузе немир. Сутрадан тражили су одмах и они дозволу за варош. Ко није имао угледније одело, тај је позајмљивао од својих другова.* (Јаковљевић [Ст(II)]:433)

За разлику од Стевана Јаковљевића, Станислав Краков ће страх од смрти много живописније концептуализовати у домену конвулзивне дрхтавице, односно неочекиване слабости која озбиљно нарушава самопоуздање и угрожава фикцију родне аутентичности његовог јунака. Наиме, напето ишчекујући почетак битке, Краковљев јунак осећа снажну и неконтролисану дрхтавицу која прети да угрози статус његове ратничке мушкости за другог.

*Већ се примакли оградама. Полегали су на ивици кукуруза. Чекају знак са стене.  
Земља је влажна. Пуна росе.*

*Вилице ударају све јаче једна о другу.*

*- Нагло су ме пробудили... Хладно је... Правда се себи. Хтео би да задржи дрхтавицу, али му она тресе све мишиће. При прелазу реке ноге је уквасио.*

*- Срамота, могли би војници помислити... (Краков [Крл]:29)*

С друге стране, у роману *Кроз буру*, Краков ће на идентичан начин описати стање снажне еротске жеље, када његов јунак Бора Павловић држећи у загрљају вољену жену сав дрхти од опојности и страсти.

*Брзо, као да краде, његове усне спустише се на њене. [...] Загрлио је грчевито. Вреле усне се припиле, спојиле. Њена глава клонула је. Он је осећао да почива на његовој мишици. Нагнут, дрхтећи од опојности и страсти, он је пио са тога руменог, дрхтавог пехара, дуги, бескрајни пољубац.* (Краков [Кб]:165)

У складу с тим, а као прилог Батајевој тези универзалне опчињености смрћу у домену еротизма и насиља, значајно је навести чињеницу да се у испитиваном корпусу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, фантазирање ратног простора најчешће вербализује у домену еротске жеље. Улазак у простор рата подразумева снажну опчињеност датим простором или одређеним елементом датог простора као еротским објектом. Један од карактеристичних примера који експлицитно разматра генетску повезаност еротизма и рата, односно инсистира на инхерентној опчињености смрћу у основи жеље за другим телом и жеље за уласком у простор разузданог насиља и деструкције изван свих граница обзира и конвенција профане стварности, проналазимо у роману *The Laurels are Cut Down* Арчија Бинса. У датом примеру Алфред Такер, суочен са немирном пучином Беринговог мора у рано пролеће, предосећа тајанствену везу еротског узбуђења и узбуђења пред смртном опасношћу, односно пред реалном угроженошћу егзистенције која је осуђена да нестане. Суочавајући се са неупоредиво моћнијом силом, Алфред Такер спознаје перверзно задовољство у чињеници да су он и његов брат препуштени сами себи, у простору у којем човек, без обзира на своје моћи, нема никакву власт над деструктивном стихијом природе која прети безусловним уништењем.

*That was something he had never heard, or been told. That a woman could give a man as much adventure as the sea. The same adventure. The kind not every man might care to meet. Some men wanted their women cold and their sea calm. Afraid of aroused passion. Afraid of the grandeur of the aroused elements. It didn't matter which one. They were the same. The Tyee in a gale. Your job to keep your head and match your strength and skill against the headlong passion of the sea. When you knew that experience, you had lived. That must be the meaning of adventure. Something that makes you remember you have lived. The opposite of death, where you are overpowered or out-manuevered. Adventure was the same, whether with an aroused woman or the aroused sea. Your reward was the same, the satisfaction of meeting headlong passion with the best you have. Skill and endurance. No: scared by fear or dulled by overconfidence. Reaching safety through danger, peace through storm. (Binns [LCD]:148)*

Сличан концепт проналазимо у роману *Plums* Лоренса Столинга, у примеру који такође наглашава узбуђење услед суочавања са неупоредиво моћнијом силом и могућношћу радикалног насиља у циљу уништења или потчињавања субјекта. Ричард Плам, јунак Сталинговог романа, описује својој вереници узбуђење које сваки прави мушкарац осећа на фудбалском терену, суочавајући се са чињеницом

пораза и грубе игре на граници уништења, што је, према његовим речима, осећање веома блиско тренутку суочавања са смрћу на бојном пољу. Дивљачко задовољство које се јавља у сазнању да је препуштен сам себи, насупрот неупоредиво моћнијем непријатељу који се спрема да нападне и прегази све пред собом, наглашава веома интересантну чињеницу. Наиме, интензитет узбуђења при суочавању са таквом силом или реалном могућношћу радикалног насиља нимало не зависи од позиције субјекта у датом односу, односно нимало не зависи од тога да ли је субјект онај који врши насиље и прети другом, или је његова позиција, у ствари, позиција жртве.

*"I had to play," he said. "Who ever heard of returning his junior year and dropping out of the squad. Then, somehow, I want to. It's all right to say you won't in June, Esme. But when the fall comes around..." [...] "That's just it. There's such a challenge to play. Each week you go to some big college. You come out on the field in ragged blankets and old helmets, and they almost jeer you. They prepare to run over you. Then they find they can't. There a savage pleasure in surprising them. They begin to send in their best men. You know they are better than you are. You know you will lose. There'll be no cheers, no victorious procession. You discard all those illusions and simply stand and fight. It pure fighting instinct from then on. When you become weakened, and you have no substitute" – the head went back and the hair seemed of a richer pigmentation - "it's almost seems a struggle for survival." (Stallings [Plm]:45–46)*

Управо ова чињеница лежи у основи неодољиве привлачности ратног простора, с обзиром на то да се човек у овом простору неминовно суочава са разузданом деструктивном силом која далеко надилази његове моћи, али и границе искуства у домену профане стварности. Суочен са могућношћу одласка на фронт, Вилијем Хикс, јунак Бојдовог романа *Through the Wheat*, осећа пријатну језу замишљајући улазак у тајанствени простор из којег се људи враћају осакаћених тела, али који обећава разрешење његове дотада неподношљиве егзистенције.<sup>320</sup> Слично њему, Петар Рајић своје монотоне студентске дане у Хајделбергу разведрава фантазијом румене крви просуте по улицама и некакве грдне олује „која ће разнети тај учмао

---

<sup>320</sup> *Restive, he ran his lean fingers through his uncombed hair, wondering vaguely whether it were true that his regiment was soon to depart for the front. It must be true, he decided. [...] The noise produced in him not unpleasant shiver of apprehension. He met it, summoning a quiet smile of scorn. Yes, he would be glad to go to the front, to that vague place from which men returned with their mutilated bodies. Not that he was vengeful. But in conflict, he felt, would arise a reason for his now unbearable existence. (Boyd [TtW]:4)*

живот без сржи и без бола”.<sup>321</sup> Такође, наратор Голубовићевог романа *Fragmenta tragoedie belli*, приповеда како је по објављивању рата омладина у Београду закрчила читав сквер, нагрнувши пред официрски дом са жељом да се пријави у четнике чији их реденици, калчине, шубаре, бомбе, каме и карабини привлаче као магнет. И сам наратор се „гура да што пре уђе у дом и оствари свој сан” дрхтећи од радости и премирући од страха да га не одбију зато што је премлад.<sup>322</sup>

У прилог тези универзалне привлачности ратног простора говори и чињеница да, слично наивним и еуфоричним младићима, чак ни прекаљени ратници који су већ искусили све страхоте ратног простора не могу одолети његовој тајанственој привлачности. Према речима наратора Петровићеног романа *Незнани јунак*, улазак у ратни простор као простор лиминалности ослобођен свих обзира и конвенција профане стварности, резултира перверзним уживањем у најразличитијим гадостима које сведоче о реалном освајању апсолутне слободе изван стега свакодневног мирнодопског живота.<sup>323</sup> С друге стране, и они ратници који су прешли Албанију, суочавајући се са најстрашнијим призорима ратног простора, „мада су знали да ће, скорим одласком на Солунски фронт, поново се завалити у крв и борбу и да ће ретко ко преостати од овог остатка у новим борбама, ипак су жудели за одлазак”.<sup>324</sup>

---

<sup>321</sup> Дани су пролазили. Учио сам. Седео сам највише тамо, где се говорило о покретима читавих слојева бедних и одушевљених. То сам волео. Ту румену крв просуту по улицама. [...] И знао сам да мора доћи нека грдна олуја која ће разнети тај учмао живот без сржи и без бола. (Црњански [ДоЧ]:17–18)

<sup>322</sup> Пред официрским домом омладина закрчила цео сквер. На улазу у дом стоје два четника у својим живописним, примамљивим униформама. Њихови реденици, калчине, шубаре, бомбе, каме и карабини, као магнет привлаче омладину, која се све више гура и тиска да што пре уђе у дом и оствари свој сан. Гурао сам се и ја. Дрхтао сам од радости и премирао од страха и могућности да ме не одбију што сам премлад. (Голубовић [Ftb]:23)

<sup>323</sup> Кад и бол постане узалудан, све умовање претвара се у један голи животињски инстинкт. Говорите страховито простачке речи и немате поштовања ни за кога и ни за што. [...] Управо уживате у томе да се што више удаљите од свега што сте понели са собом као друштвено васпитање. Управо вам се свиђају разне гадости. (Петровић [Hj]:93)

<sup>324</sup> И мада су знали да ће, скорим одласком на Солунски фронт, понова се завалити у крв и борбу и да ће ретко ко преостати од овог остатка у новим борбама, ипак су жудели за одлазак. Сви су говорили да после нових борби, које им предстоје на Солунском фронту, неће нико – сем Коморе и Врховне Команде, - стићи у отаџбину, а сви су, ипак, у пустом очајању носталгије, жељно ишчекивали час да се вину по балканским пољима. (Смиљанић [Уст]:132)



Неодољива привлачност ратног простора у којем се прижељкује распуштање дисконтинуираног бића кроз ослобађање од свих конвенционалних норми и ограничења профане стварности, кроз радикално насиље над другим телом или замишљањем разорне силе која безусловно прети уништењем дисконтинуране индивидуалности, представља управо инхерентну опчињеност смрћу.<sup>325</sup> Оптерећен мучним стањем издвојености у дисконтинуираној индивидуалности, човек фантазира разрешење у апсолутном распуштању дисконтинуираног бића које у крајњем значењу подразумева смрт дисконтинуираних ентитета. У том контексту, фасцинација и узбуђење пред радикалним насиљем које као форма прекорачења границе забрана обећава потенцијал апсолутног разрешења, никако, као што смо већ показали, не зависи од позиције субјекта у датој релацији, већ представља универзалну опчињеност смрћу и идејом укидања дисконтинуираних ентитета изван индивидуалне егзистенције.

Имајући у виду дату чињеницу, значајно је навести примере у оквиру којих је непосредно искуство ратног простора и еротске жеље, у датом контексту лиминалности, одређено фантазијом озверавања, комадања тела или прождирања. Ту се рат доживљава као простор разарања граница забрана у којем је могуће остваривање најскривенијих страсти. На тај начин, недвосмислено се успоставља веза између непосредног искуства еротске жеље и искуства ратног простора универзално одређених фантазијом разорног континуитета. У датом контексту, укида се стање неподношљиве издвојености у дисконтинуираној индивидуалности бића, односно доказује се суштинска Батајева теза да рат, оргија и жртвовање имају заједничко порекло које је несумњиво у вези са кршењем забрана супротстављених слободи убилачких или сексуалних сила у човеку.

Карактеристичан пример озверавања у контексту непосредног доживљаја ратног простора проналазимо у роману *Црвене магле*, у атмосфери пуној неке *пантерске накомтрешености*, у тренутку када Алексије Јуришић на железничкој станици у хаосу масовне еуфорије и панике осећа некакву чудну, непојмљиву и *зверску снагу* која се буди, прикупља, подрхтава и грчи.

*А у свем овом поднебљу видела се и осећала једна чудна, непојмљива снага која се буди, прикупља, подрхтава и грчи, зверска и као немогућа нека снага што се*

---

<sup>325</sup> Према Батају, таква опчињеност концептом разорног континуитета, лежи у основи еротизма, и суштински одређује феноменологију човека као бића дисконтинуитета.

*тренутно дубоко и лажљиво била притајила и подала утицају оне ужасне сумње да је можда нејака и слаба, пред снажном претњом оног надувеног цина кога није познавала и чију моћ није могла одмерити. И он је осећао: како лудило људске природе све више подлеже оним мрачним и тајанственим силама, како свом оном неупоредљиво снажном и дрхтавом страићу расте, шири се, избија у пуном бесу ове необичне, ове луде звездане ноћи кад је пена и крв узбуњивала ослепљену машту до помрачења свести и кад је атмосфера, чудна, пуна неке пантерске накострешености, неког страшног треска и лешинског задаха. који се предосећао, распростирала онај разоран бес живаца и дрхтавицу најстрашније грознице кад неизбежно наступа слом свега, она провала у коју се стропоштавају све ствари света. Звер што је режала, измичући из оних шака, кострешила се и уррала крвожедно. (Васић [ЦМ]:17)*

На сличан начин ће наратори у романима *Српска трилогија* и *Fragmenta tragodіe belli* описати непосредно искуство рата као зверског и нехуманог простора, у којем је човек безнадежно препуштен разорној стихији која кида и прождире све пред собом.

*И једнога дана, септембра месеца, као да се земља проломи. Ама на један мах. На простору од једнога километра падао је челик праисконским бесом, уз грмљавину, ријући сваку стопу земље. Слаби закони летели су у ваздух. Делови људског тела разбацивани су на све стране. Од заглашине хуке, рике и ломљаве није се чуо ни јаук рањеника. Живи су занемели од ужаса, прибијени уз земљу. (Јаковљевић [Ст(II)]:286)*



*Смрт је разјапила своје ненасите чељусти и гута бедна, ситна бића, која се отимају, јер им се живи. Све за живот, тај бедни и ништавни живот!...*  
(Голубовић [Ftb]:69)<sup>326</sup>

У роману *Незнани јунак*, наратор показује да је фантазија прождирања у домену концептуализације ратног простора функционална и изван контекста непосредног искуства, односно да свест о рату као простору разорне стихије у којем човек нема никаву моћ над неупоредиво моћнијом силом деструкције неминовно активира дате метафоре.

---

<sup>326</sup> Интересантно је навести да се у мемоарском тексту Драгише Лапчевића, који у основи представља облик небелетристичког текста, непосредни доживљај ратног простора концептуализује на исти начин: „Ратна авет гута не само људе изведене на губилиште, извучене на ратно попрште, већ и становништво које остане изван војне позорнице.” (Ђорђевић 1988:143)

*Необично је заиста видети такву пустош. Покушавам да замислим бес ратне стихије на овом месту: усијано иверје тежких граната вршило је на све стране, огањ је хуктао ждерићи куће, а људи су бежали изгубљене памети... А сад ево све је тихо; земља је пожудно упила драгоцену крв, или ју је снег завејао. Свеједно. (Петровић [Нј]:39)*

С друге стране, у роману *Through the Wheat*, Томас Бојд указује на функционалност дате фантазије са позиција субјеката који у простору рата трагају за разрешењем неподношљивог стања дисконтинуиране индивидуалности кроз радикално насиље над другим. Када наглашава паралишући страх који неминовно обузима све војнике непосредно пред битку, Бојд описује тренутак трансформације управо развијајући метафорички концепт о зверима које су дуго биле ограничаване и мучене, а онда у једном тренутку пуштене с ланца у разуларену борбу за опстанак. Такво стање снажног емоционалног шока и разуздане еуфорије свеопштег ослобађања бића у тренутку коначног и незаустављивог разарања границе забрана, Бојд концептуализује у домену фантазије прождирања и комадања другог тела: војници као бесни пси јуришају на непријатеље и обузети деструктивним гневом бацају на њих ручне гранате.

*Men poured into the woods, making a firm wall studded with bristling bayonets. On their faces was a crystallized emotion, presumably hate. Lying out on the ground but a short time ago they had been frozen with fear. They were hounds on a leash being tortured. The leash had snapped and the fear was vanishing in the emotion of a greater fear—the maddened fight for self-preservation. And so they scoured the woods, charging the Germans with a white fury, recklessly throwing hand-grenades in front of them. (Boyd [TtW]:247)*

Оно што је посебно значајно за разумевање и доказивање инхерентне повезаности еротизма и рата, односно заједничке генезе рата, оргија и жртвовања, у вези са постојањем забрана супротстављених слободи убилачких или сексуалних сила у човеку, јесте чињеница да је *метафора* о зверима које вребају свој плен интегрални део еротске фантазије фаличког еротизма у домену телесне пожуде. Слично Бојдовим маринцима који као бесни пси разуларено јуришају на непријатеља кидајући све пред собом, наратор Петровићог романа *Незнани јунак* описује младе и жељне ратнике који су као младе и здраве животиње пуштене „из уза на сунце” подивљали готово од слободе и чија крв тражи одушка у паганској лепоти женског тела.

*Стижемо у Дорна Ватру и радознало посматрамо непознат свет. Црнпурасте Румунке смеше се на нас, ми им шаљемо руком поздраве. [...] Ходамо улицама великим снажним корацима, са осећањем неке надмоћности. Очи жена љубопитљиво нас посматрају и ми се на сваки створ смешимо. Бокови младих жена уз које су се припиле хаљине као да су нам говорили о паганској лепоти тела. Крв је тражила одушка. Као здраве, младе животиње које су пуштене из уза на сунце, подивљали смо готово од слободе. (Петровић [Нј]:32)*

Описујући типичан подухват „вука”, грабљиве хегемоне мушкости која у жени види конзументни објекат своје похотне и раскалашне сексуалности, Стеван Јаковљевић, слично Петровићу, еротску пожуду мушкарца-ратника такође концептуализује путем концепта звери која вреба свој плен.

*Јела оборених очију извлачи полако кошуљу из сукње. Александар је, усламтених очију као крвник, гледао то младо тело. Батеријски наредник је гризао усне и ломио прсте. Нас тројица сигурно смо личили на хијене, које штекћу пред својим пленом. Иако сам био свестан да је наша улога ружна, ипак сам гурнуо наредника, да видим даљи развој. (Јаковљевић [Ст(1)]:159)*

Сличан пример проналазимо у роману *Three Soldiers* Цона Дос Пасоса, што јасно указује на чињеницу универзалне функционалности фантазије прождирања у домену фаличког еротизма. Наиме, описујући интимну атмосферу једне крчме у француској провинцији, Дос Пасос истиче витку појаву омалене крчмарице коју пожудни војници прате погледом као што гладни пси вребају тањир хране.

*A girl sat knitting beside the small counter with her two little black feet placed demurely side by side on the edge of a box full of red beets. She was very small and slender. The lamplight gleamed on her black hair, done close to her head. Her face was in the shadow. Several soldiers lounged awkwardly against the counter and the jambs of the door, following her movements with their eyes as dogs watch a plate of meat being moved about in a kitchen. (Dos Passos [TS]:962)*

У складу са основним обрасцем концептуализације ЕРОТСКА ПОЖУДА ЈЕ ГЛАД, описујући сам тренутак сексуалног чина, Растко Петровић, реинтерпретира типичну фаличку фантазију у којој мушкарац као звер раскида топло и меко тело жене.

*Неко помешано, помућено осећање било је у њему: да баш он руши снагу и независност тог тела – животиња и он такође, звер или мужјак, јелен, који би да узлети уз брег или закликће тако да сви предели под њиме буду ишчупани уз кликтање – али да је баш он и тај који штити то тело изнад свега и коме је оно*

*најскупоценије. [...] И он је волео то тело раскомадано као тишина и сједињено као мрамор. Вечито као рањеност. Тони се насмешила. С неким малим криком, као да би појурио за дивљачи, Драгиша јој је тада скоро однео уста својим уснама – он их је само пољубио, али се њој чинило да их је однео, да их је отео, – Тони, Тони-Тишина, затворила је очи изнад једне огромне тамне горе, кроз коју је он проносио, у трку као плен, и растргао. Није чак било ни крви тамо где ју је растргао, он, човек, мужјак. (Петровић [Дш]:241)*

За раскалашну и потентну сексуалност аутентичне хегемоне мушкости која у рату трага за апсолутним остваривањем свог родног потенцијала, односно апсолутном реализацијом у контексту културно прописаних матрица сексуалног понашања, жена је најчешће „парче”, конзументни објекат мушке пожуде који се концептуализује у домену базичних физиолошких потреба. Управо тако ће Тића описати Бори Павловићу згодну тијабарску ћилимарку Дану, на чију је сестру он сам „био бацио око”, а која ће се свакако допасти његовом другу, јер је „добро парче”. (Краков [Кб]:88) Недуго затим, припијајући се уз њу у ходу Бора осећа топлоту њених округлих мишица и рамена, па га изненада обузима снажна жеља „да загризе у ту округлу, топлу руку”. (Краков [Кб]:94) Исто тако, посматрајући голе сељанке које се купају у реци, Васко „усхићен ненадном страшћу” дрхти од сласти *гутајући* сваки њихов покрет. (Ратковић [Нвб]:62)

На крају, у циљу коначног потврђивања тезе о неодољивој, а са аспекта општеприхваћених моралних норми и конзервативних забрана профане стварности, перверзној привлачности ратног простора као простора разузданог махнитања, сакаћења и деструкције, неопходно је навести примере који недвосмислено указују на то да универзална привлачност фантазије прождирања и комадања тела, односно опчињеност смрћу у домену еротизма и рата, апсолутно надилази проблем позиције субјекта као бића дисконтинитета у датој релацији. Независно од тога да ли је позиција субјекта позиција надређености у којој се разрешење сопствених фрустрација фантазира кроз насиље над другим телом, или је његова позиција позиција подређености у којој се налази пред неупоредиво надмоћнијом силом која прети његовој индивидуалној егзистенцији, амбивалентан доживљај перверзног задовољства пред смрћу и паралишућег страха од смрти и жеље да се по сваку цену опстане у дисконтинуираности, представља објективни садржај дате релације.

Када описују специфичан доживљај позиције субјекта као позиције еротског објекта за другог, Стеван Јаковљевић и Драгиша Васић доказују инхерентну

функционалност фантазије прождирања у домену еротске жеље у самом језгру доминанте позиције хегемоне мушкости у идеологији фаличког еротизма.<sup>327</sup> Делујући у складу са фикцијом своје неодољиве еротске привлачности, један од јунака Јаковљевићевог романа концептуализује дату *жељу жеље другог* управо у домену фантазије прождирања.

— *А, богати, какав сам!... Подеране чизме, исцепане чакшире, згужвана јака. А знаш ли какав сам био пред полазак?... Лафф, са два ф, бато!... Кад изиђем на корзо, све ме девојке мезетишу...* (Јаковљевић [Ст(Д)]:192–193)

На сличан начин ће Драгиша Васић описати Христићев доживљај дивље женске пожуде коју она осећа према ратнику и хероју, услед његовог апсолутног еротског потенцијала.

*Али, уместо тога, Христић се заплака љубећи своје старе родитеље, и онај стид порасте још више кад у сузним очима жене опази понос и радост што стоји поред рањеног и живог мужа. А тек кад га понеше он је баље загледа и осети још нешто: како га она и још кроз сузе посматра чудно пажљиво, некако животињски.* (Васић [ЦМ]:35)

У складу с тим, веома су значајна друга два примера из Васићевог романа који доказују амбивалентан доживљај објектификације хегемоне мушкости у домену еротске жеље другог. У њима се, с једне стране, наглашава врхунско задовољство у реализацији дате позиције, а с друге, истовремено указује на осећање страха и угрожености субјекта које мотивише насиље.

*Кад само помислим да интересујем жене, ја осећам како у мени придлазе нови таласи животне силе и радости. Јер ја волим све жене света и слат да их заводим најслађе ми је пијанство живота, и јер свака има бар нешто што она друга нема.* (Васић [ЦМ]:55)

•

*И она широко отвори очи, па га погледа некако непомично чврсто-укочено и опрезно као мачка, погледом у коме се видела сва она пожудна чежња и страст за*

---

<sup>327</sup> У том смислу, иако експлицитно не наглашава функционалност дате фантазије, значајан је пример који проналазимо у роману *Дневник о Чарнојевићу*, који показује да је перверзна фантазија потчињавања другом инхерентни аспект фаличког еротизма.

*Њене су руке бледе и топле. Чиниле су чуда те руке, које су грамзиле за слашћу и које су имале смелости, лепе, слободне, чаробне смелости. Њене руке су палиле, робиле; њене руке су ме направиле дететом; оне су муцале, певале; оне су опћале беле, бестидне, пуне смелости; оне су чиниле лепим оно што је и на невести отужно.* (Црњански [ДоЧ]:56)

снагом. А Јуришић, који је оног тренутка кад је говорио о својој уочљивости имао читав план о нападу и његов развој до ситница, осети од једном како се све то збрка замрси и обави неким мрачним димом и маглом. Он осети, исто тако, да је и оно што је дотле казао све слабо и јадно и некако очајно обично, па га обли руменило, и он се наљути на самога себе и одлучи да више не гледа у ту жену одвратне душе, у чијим се очима сијало тајно, ниско задовољство због његове забуне. (Васић [ЦМ]:59–60)

Такође, у том смислу, интересантан је пример који проналазимо у Краковљевом роману *Кроз буру*, у којем се недвосмислено доказује функционалност фантазије прождирања, али и њена некомпатибилност са идеологијом хегемоне мушкости и њеном фикцијом објективне утемељености у прописаним матрицама сексуалног понашања, што неминовно резултира осећањем угрожености и страха.

*Бора сад тек виде њено лице. Било је округло и лепушкasto. Тако се бар учини Бори на први поглед. Црна, бујна нешто рашичупана коса падала јој је на чело и уши у густим праменовима. Очи су јој вероватно биле црне, то се није могло тачно одредити при слабој светлости, али се сијаху, не зеленкастим сјајем очију мачке која вреба свој плен, већ сјајем очију жене чија крв струји, коју ова топла ноћ, ова близина мушкога, ови додире пале можда истим онаквим узбуђењем као и њега чија жеља такође избија кроз сјај зеница. (Краков [К6]:93)*

Иако приповедач експлицитно негира постојање тако дивље и разуздане страсти у основи женске пожуде, чињеница њене вербализације као и сама потреба негирања управо говоре у прилог објективној функционалности дате фантазије у контексту специфичне позиције мушке подређености у еротском сусрету.<sup>328</sup> Следећи идеологију хегемонског модела мушкости, приповедач дату фантазију реализује у перспективи младог и похотног ратника који држећи уз себе топло и податно створење, једва суздржава луду жељу за уједањем.

*Држећи њену руку у својој десној, уздржавајући се оне луде жеље за уједањем, повлачио је лагано својом левом руком по њеној шаци, и гладио је као маче, и као што искачу варнице са длаке црне мачке кад ју гладимо по леђима у мраку, тако су два црна ока бацила варнице што се блистаху као две жеравице у тами. (Краков [К6]:93)*

---

<sup>328</sup> Експлицитно негирање дивље и разуздане страсти у језгру женске пожуде према мушкарцу, несумњиво је у вези са жељом да се структурира привлачан еротски модел у складу са културном нормом патријархалног дискурса у домену сексуалне разлике.

Опчињеност насиљем у контексту дивље страсти за другим телом која је, према Жоржу Батају, несумњиво у вези са скривеним људским жељама да се чини зло и убија, у једном примеру из романа *Крила* добија своју недвосмислену потврду. Наиме, у датом примеру војници опчињени обнаженим женским грудима маштају како продиру као варвари у освојени град, опијајући се привлачним фантазијама разуздане пљачке и силовања. На тај начин се доказује да је насиље, у основи, неодвојиви аспект фантазирања другости у области еротизма, те да се ратно насиље, имајући то у виду, никако не може одвојити од сексуалности и најскривенијих еротских фантазија које у лиминалном простору рата препознају простор свог остваривања.<sup>329</sup> Сличан пример проналазимо у Дос Пасосовом роману *Three Soldiers*, у тренутку када амерички војници, обузети гневом због *наводних* злочина Немаца над недужним белгијским становништвом, и сами маштају о силовању немачких жена [али искључиво у контексту праведног рата!].<sup>330</sup> Овај пример, такође, доказује да је ратно насиље, у имагинацији ратног простора, уско повезано са сексуалношћу, те да је свака наративна цензура, односно редукција уживалачког аспекта кроз прећуткивање чињенице перверзног задовољства у чину најразузданијег насиља, у основи веома проблематична и несумњиво одређена инхерентном свешћу о забранама која лежи у основи рата као културне институције.

<sup>329</sup> *Жене се смејале и загледале их. Стражари у кошуљама, са голим руменим мишицама, укочени пред наубљеном кулом, кратким пушкама одавали су поздрав. Тада су ови, пробадани звуцима и погледима, прсила своје теретом увијене груди, и бесно ударали по камењу поткованим цокулама. Први су били високи и снажни. Једноликост је стварала опсену да су и други такви. Музика их је опијала као обнажене груди жена. Они су мислили да су већ победиоци, и да продиру као варвари у освојени град. Тада би пљачкали и силовали.* (Краков [Крл]:10)

<sup>330</sup> *Andrews felt blind hatred stirring like something that had a life of its own in the young men about him. He was lost in it, carried away in it, as in a stampede of wild cattle. The terror of it was like ferocious hands clutching his throat. He glanced at the faces round him. They were all intent and flushed, glinting with sweat in the heat of the room. As he was leaving the hut, pressed in a tight stream of soldiers moving towards the door, Andrews heard a man say: "I never raped a woman in my life, but by God, I'm going to. I'd give a lot to rape some of those goddam German women." "I hate 'em too," came another voice, "men, women, children and unborn children. They're either jackasses or full of the lust for power like their rulers are, to let themselves be governed by a bunch of warlords like that." "Ah'd lahk te capture a German officer an' make him shine ma boots an' then shoot him dead," said Chris to Andrews as they walked down the long row towards their barracks.* (Dos Passos [TS]:230–239)



#### 4.2.2. Пијанство, халуцинација и лудило

Нераскидива веза између еротизма и рата, односно заједничка искуствена основа рата, оргија и жртвовања која подразумева генетску повезаност и међусобну условљеност сексуалних и убилачких нагона у човеку, манифестује се, као што је показано у претходним разматрањима, у контексту вербализације непосредног искуства ратног простора. Анализа одређених наративних секвенци у оквиру којих се концептуализују различита искуства еротске жеље, разузданог ратног махнитања или страха од смрти у домену ратног простора, јасно показује да су, у основи, иако у одређеним аспектима можемо говорити о квантитативној диференцијацији, у питању искуства са истоветном квалитативном основом. Поред чињенице да се непосредно искуство еротске жеље и рата концептуализује у домену физичког насиља над другим телом, односно, веома често, кроз функционалну фантазију комадања и прождирања другости, имплицитну генетску повезаност несумњиво сугеришу и примери у оквиру којих се дато искуство концептуализује у домену пијанства, колективне халуцинације и лудила.

Карактеристичан пример проналазимо у роману *Кроз буру* Станислава Кракова, у којем се еуфорија разузданог ратног јуриша описује као пијанство рушења које у тренутку обузима сва бића, суспендујући страх и разум, као суштинске аспекте дисконтинуиране егзистенције.

*Тренутак судбоносан. Талас колебања пређе преко ових укочених лица, мисао спасења блесну кроз све главе; али кроз главу Боре заструјаше звуци словенске марсеље – Напреј, застава славе!... – затресе дивљом енергијом његову младу душу. [...] Кроз она многобројна: Ура! која се отеше из спечених сувих грла, као да нова снага придође у изломљена, уморна тела. И талас пијанства прели ова усвијана лица, ова ознојена чела, ове дотле ужаснуте погледе. Мозак више није радио. Вртлог пијанства понесе све. (Краков [К6]:204–205)<sup>331</sup>*

---

<sup>331</sup> У овом примеру посебно је значајан мотив „словенске (српске) марсеље”, незваничне црногорске химне „Онамо, 'намо”, коју је 1867. написао црногорски књаз, касније краљ, Никола I Петровић, а у којој доминирају идеје о свеопштем ослобођењу српског народа, испуњењу косовског завета и освећивању косовских јунака. С обзиром на то да Краков наглашава чињеницу да рушилачка еуфорија праћена опојним звуцима словенске марсеље долази као резултат тешке емоционалне кризе и страха који обузима војнике, овај мотив недвосмислено указује на то да у основи разузданог ратног насиља несумњиво лежи угрожена фикција мушкости, односно застрашу-

*Пијанство рушења обузело је сва бића која су пуна црвеног одблеска огња јурила кроз пламенове. Сви дубоко скривени нагони за рушењем и уништавањем избили су у овим рујавим пламеном обасјаним приликама, и они су опијали. И сам опијен тим пламенима, том журбом, тим нагонима, кликтао је на мосту Бора, подстицао и бодрио. (Краков [Кб]:244)*

У циљу доказивања генетске повезаности непосредног искуства еротске жеље и деструктивне стихије ратног простора, значајно је навести пример из истог романа у којем приповедач, разматрајући природу еротског узбуђења, односно описујући непосредно искуство еротске жеље, закључује да „у љубави све почиње етеричним пијанством душе, а потом прелази на сексуално пијанство тела – после треперења душе, долази дрхтање тела, после опојности осећања, долази долази опојност чула” (Краков [Кб]:89). Такође, веома је значајан и већ навођени пример из романа *Крила*,

---

јуће сазнање дисконтинуиране индивидуалности у контексту романтичарско-епске реторике и ригидних матрица родног идентитета.

*И у кризи осећаја изломљених грозницом дуге јесење ноћи, и у томе тренутку прелома блесну нешто у њему, нешто снажно и опојно. Једна моћна рука, рука воље осветљене светлим, иако танким зраком разума удари по дрхтавим струнама душе које забрујаше дивљим акордима буђења свести и бола. И као што онда у тренутку када паника хтеде да зграби све душе, где нерви у ужасу смрти беху до кидања затегнути, као што онда опојни звуци словенске марсеље запаалише ову младу душу дивљим јунаштвом, које се сугестивним трубним звуцима пренесе на све, тако и сада ово болно, али дивље, дивље од одлучности струјање свих страна душе пробуди у њему све оно што се зваше дужност, све оно што је неумитно, све што беше узвишено. (Краков [Кб]:237)*

Да је у питању универзални механизам деловања хегемоне мушкости, доказује и већ навођени пример који показује утицај пропагандних филмова на борбени морал војника, у роману *Three Soldiers*, као и пример из романа *Through the Wheat* Томаса Бојда, у којем се деструктивна ратничка еуфорија у којој маринци као бесни пси јуришају на непријатеља газећи све пред собом, мотивише на идентичан начин, западњачким митом о витезовима-крсташима.

*Leaving Meaux, the spirit of attack already seemed to be entering the men. Outside the city they met an old man with a patriarchal beard, seated upon his household goods, which were piled upon a little cart driven by a mule. Beside the cart walked a woman that might have been either his wife or his daughter. The old man looked as if he were crying. [...] "Don't you worry, pappy. We'll get your home back for you," called the voice from one of the camions. The sentiment was taken up and voiced by a great number. Through the warm glow of the spirit of the crusader that it gave them, all other emotions were submerged. (Boyd [TtW]:65)*

у којем се наглашава да војници *опијени* музиком, као голим женским грудима, замишљају како као варвари освајају град у којем ће пљачкати и силовати.

Сличне примере проналазимо у романима *Црвене магле*, *The Laurels are Cut Down* и *One Man's Initiation - 1917*, у којима се непосредно искуство еротске жеље експлицитно концептуализује у домену пијанства.<sup>332</sup>

*Кад само помислим да интересујем жене, ја осећам како у мени придлазе нови таласи животне силе и радости. Јер ја волим све жене света и сласт да их заводим најслађе ми је пијанство живота, и јер свака има бар нешто што она друга нема. А моја вереница има само оно своје, и за оно њено ја сам се закахио.* (Васић [ЦМ]:55)

•

*Topping the stile, he saw Clarice come out on the porch. His heart gave a lurch when he saw she was alone. Straight womanly little figure in a soft orange blouse and gray skirt. She came out onto the porch with a waiting look, and saw him. He saluted, descending the steps of the stile. Her waiting look relaxed and she stood still while he came up to her; waiting, but differently. So much alive, even when she was perfectly still, like life waiting. He felt slightly intoxicated, or not quite awake. The dream didn't evaporate as they met. It became more real.* (Binns [LCD]:137–138)

•

---

<sup>332</sup> У том смислу, значајно је навести пример из романа *Mattock* Џејмса Стивенса, у којем се непосредно искуство пијанства описује као стање несвакидашњег задовољства, обележено снажним жељом за апсолутним ослобађањем бића од свих обзира и норми профане стварности, односно жељом за тоталним распуштањем дисконтинуиране егзистенције.

*There was a streak of fire down my throat and a regular blaze of it in my stomach. I choked and coughed, and I thought, "What on earth does anybody want to burn himself up that way for?" Then the burning stopped and the warmest, ticklingest glow began to rise and spread, floating up my sides, curling around my neck, dancing over my face, arid finally making me feel such a warm, rosy brightness inside my head that I forgot about my stomach, and thought, "Hy golly, that's the first time I ever felt wonderful feelings inside my head in all my born days; I'd never believed that a man could get such pleasure out of feelings in his head; but these certainly can't be beat!" And I poured out another full glass of cognac, downed it quick, and let it burn. [...] I only nodded, as I was enjoying the novel feelings in my head too much for words. And when we'd had another drink all around they got to dancing and sparkling in such a lively way that I didn't have any idea but to let all holts go completely. "Hop-te-dody, Gregorio, old kid, I'm rearin' to go the whole hog," I said, roaring out a laugh and banging the table. "Where's that red-head you talked about?" (Stevens [Matt]:21)*

*Drunk with their freedom, with the jangle of voices, with the rustle of trees in the faint light, with the scents of women's hair and cheap perfumes, Howe and Randolph stroll along slowly, down one side to the shadowy columns of the Madeleine, where a few flower-women still offer roses, scenting the darkness, then back again past the Opéra towards the Porte St. Martin, lingering to look in the offered faces of women, to listen to snatches of talk, to chatter laughingly with girls who squeeze their arms with impatience. "I'm goin' to find the prettiest girl in Paris, and then you'll see the dust fly, Howe, old man." (Dos Passos [ОМІ]:526)*

Поред пијанства, код одређених аутора проналазимо примере концептуализовања непосредног искуства разударене деструктивности ратног простора, као врхунског простора лиминалности, у форми колективне халуцинације, односно специфичног стања транса које одликује потпуна умртвљеност рационалног и хуманог.

*Стотине милиона људи обузети су само том халуцинантном идејом: некако извести да се остане жив. Људи марширају, марширају под кишом растопљеног олова. Људи стижу негде у овакву ноћ и, не видећи ни оне поред себе ни оне испред себе, трче, бацају бомбе, просипају своја црева и своју крв; по оваквој ноћи, не видећи ништа, не знајући кога су убили, ни ко ће можда њих убити, ни где се све то догодило... [...] Толико милиона људи гину, пуцају један на другог, пуцају сами у себе, напустивши све остало што би, иначе, значило целу њихову судбину... (Петровић [Дш]:20)*



*Људи више нису били људи од овога света: у страшном, безумном налету трчали су и падали, и опет јурили истрављени и кржави. У њима више ничега није било сем узвитлане грозде која их је носила. [...] Вукло их је као неки нови сатански неверан свет, пробуђен и раздражен људском крви. Фантастичан тренутак кад су неразумне ствари господариле човеком. (Петровић [Нј]:100–101)*



*Чудна је психологија бојног поља, чудни су њени детаљи и најчуднији су људи у тим часовима, јер су они тада потпуно ослобођени свих осећајних и умних атрибута које је бескрајно дуга еволуција живота у њих усађивала. [...] Занети својом пакленом акцијом, оглувели од силне пуцњаве, потпуно апстраховани од спољног живота – као да су се већ предали смрти – они су сконцентрисали све своје биће на једну једину ствар: гађати без одмора. (Смиљанић [Уст]:42)*

Посебно је интересантан пример који проналазимо у роману *Невидбог* Риста Ратковића, у којем се еуфорично стање које инспирише разуздани јуриш војника на фронту описује као *слатка магла* која се спушта на разум и на очи војника, чинећи

да они, као хипнотисани, јурну на непријатеља, уништавајући све пред собом и у потпуности заборављајући на страх.

*„Јер ћемо и онако изгинути ко мрави, па нека се зна како гину Црногорци!” – Саме те речи, и његов челичан глас, а братски нежан, спустише неку слатку маглу на разум и на очи војника. Искочише из земље, иза камења и жбуња, и сваки вичући из петних жила: јуриш! Нагрнуше неодољиво. А онда, једна огромна гужва телеса, прекрили њиве и ливаде, згрчи се у пакленом превијању и ломљењу, са пуно избачених црева и људске косе, које беше и разбарушене и брижљиво зализане, са пуно мозга и крви. [...] После једног сата који мину као гром, Аустријанци се надаше у бекство. Тек тада као да дођоше к себи. (Ратковић [Нвб]:58)*

Синтагма *слатка магла*, несумњиво упућује на перверзно уживање у тренутку апсолутног ослобађања бића кроз раскалашно махнитање и бестијално кршење забрана које одређују свакодневни живот човека мирнодопске стварности. Наиме, појам *слатко*, поред тога што представља незаобилазни функционални маркер еротичког говора у домену вербализације еротског задовољства, упућује на пријатност и уживање. У прилог томе, значајно је навести пример из романа *Дневник о Чарнојевићу*, у којем се наглашава да је љубав *магла* крви, младости и неба, која те завије те је драго живети [а у којој су бледе и топле руке жене грамзиле за *слаићу*] (Црњански [ДоЧ]:57). Такође, карактеристичан је и пример из романа *Црвене магле*, у којем се сугерише да је стање еротског узбуђења, у основи, стање халуцинантног заноса сличног сомнабулном бунилу, између јаве и сна.<sup>333</sup>

*Сав занесен неким новим, чарним сном и утонуо у овај нагли прелаз из језиво леденог у жар, Христић је, опијен неком мистичном милином у чудној органској успомени утисака што му прођоше кроз све жиле, наједном стао осећати нешто као бесан и неиздржљив насртај пожуде. Његов поглед замагљен малочас напетостићу и насилностићу ризичнога рада, изгубљен сад у оном црвенозлатном огњу, наједанпут јасно виде само вијугаве, змијолике линије жене са којом је толико пута посматрао сличне сунчеве заласке и коју је волео свом душом и свим*

---

<sup>333</sup> Сличан пример, у којем се појада концептуализује као стање хипнотисаности, проналазимо у роману *Успут Драгише Смиљанића*.

*На том месту су наилазили на једну ванредно лепу девојку, Драгињу. Била је стасита, једра, у великим ђоновским опанцима, сукњом везаном око паса, а горњи део тела у танкој кошуљи у којој су се оцртавале крупне и набујале дојке. Убрађена марамом, испод које се тискала црна коса у природним локнама. Заносно лепа и природно отмена, она је просто хипнотисала Александра. (Смиљанић [Уст]:59)*

*насиљем своје крви и меса. И тако занет оним сладострасним опојним осећајем он је сањарио како грли, милује и заводи оно лепо и топло тело што се с неким болом подаје, па се ипак смеши и тако смешећи губи постепено свест. (Васић [ЦМ]:18)<sup>334</sup>*

На крају, поред пијанства и халуцинације, лудило је трећи, веома значајан семантички домен концептуализације непосредног искуства еротске жеље и ратног простора. Као и у претходним примерима, и овде се наглашава да стање еротске жеље, односно еуфорија деструктивног махнитања у ратног простору, подразумева прелазак у стање у којем долази до суспендовања рационалног. То је стање које је одређено несвакидашњим уживањем у неодољивој жељи за кршењем забрана и распуштањем дисконтинуираног бића. Оно подразумева улазак у домен силе и насиља као неопходних катализатора дате трансформације у циљу поништавања бића-у-дисконтинуитету. У том смислу карактеристичан пример представља интимна медитација Џоа Бонама, која разоткрива најскривенију истину о неодољивој привлачности жеље за убијањем и врхунском уживању које доноси разуздано и деструктивно махнитање у ратном простору, а које се не може мерити ни са једним човеку познатим искуством.

*Anyone looking down at him would have no way of suspecting that beneath the mask and the mucus there lay insanity as naked and cruel and desperate as insanity could ever be. He understood insanity he knew all about it now. He understood the overpowering impulse to kill without having a reason for killing the desire to beat against living skulls until they were pulp the passion to strangle the lust for murder that was more beautiful more satisfying more imperative than any lust he had known before. But he couldn't do it he couldn't kill he couldn't do anything but tap. (Trumbo [JGHG]:80)*

Сличан пример проналазимо у роману *Уснут*, у којем се деструктивност и махнитост ратног простора концептуализују у домену грозничавог лудила изван сваког обзира и основне логике.

*Али лудило ратне грознице јури увек без икаквог обзира на основну логику: оба два табора пропадају економски, а сваки од њих рачуна на оштету! Избезумљена Европа сагорева своје богатство и своје резерве рачунајући да се опорави зграриштем и пепелом које буде спржила. И у ствари да је њен бесомучан*

---

<sup>334</sup> Упоредити са већ навођеним примером из романа *The Laurels are Cut Down*: "He felt slightly intoxicated, or not quite awake. The dream didn't evaporate as they met. It became more real." (Binns [LaCD]:138)

*и излудео дух располагао са још мало здравог разума, Европа не би ни упалила своје рођено тле. (Смиљанић [Уст]:64)<sup>335</sup>*

С друге стране, Мартин Хауи, јунак Дос Пасосовог романа *One Man's Initiation – 1917*, на идентичан начин доживљава разуздани и раскалашни живот Париза, описујући га као тајанствени и замршени простор лудила. Маштајући о савршеној тамнопутој жени, Хауи машта о њеном загрљају у којем би заборавио на све, препуштајући се уживању у том раскалашном свету.

---

<sup>335</sup> Оно што је у овом примеру, такође, веома значајно, јесте чињеница да се ратни простор концептуализује у домену карневалске логике обиља које мора бити потрошено и које се расипа у једном разузданом махнитању изван сваког обзира и свих ограничења профане мирнодопске стварности, јер се на тај начин деструктивни нагони недвосмислено доводи у везу са телесном појудом у домену еротске жеље. У истом роману проналазимо још два примера који јасно упућује на карневалску основу ратног махнитања, односно на нераскидиву везу сексуалних и убилачких сила у човеку инспирисаних обиљем које се разуздано расипа у обреду махнитог испуњавања фантазије апсолутног континуитета.

*Александар се одмарао на раскришћу од четири права пута одакле се лепо видео већи део острва. [...] Башите са разним украсима, цвећем и јужњачким воћем дисале су нагло, просто се напрезале као бујне груди јужњакиње. Узаврело пролеће, напајано јутром и вечером од пучинске росе, залевано целога дана топлим зрацима јужног сунца, трајало је вечито. Александар се гушио у плими осећаја која се пробудила са лебом и одмором. Осећао је неки чудан сјај и лепоту своје скрхане младости у овом набреклом животу острва. [...] Али обилност хране, југ и сунце кравећи његове залеђене жиле, крв и у њима жеље, страсти и идеје – кравиле су и будиле у њему и старог Александра: немирног, незадовољног грандомана коме је Земља тесна. Овај би хтео да живи, не животом неранце према пролећу, животом два створења са белим шеширићима на ограниченом острву, животом валова према пучини, пучине према васиони која бруји сунцем. Не тим животом, већ животом без димензија, животом вишим и бескрајним, животом универзалног смисла васељенске опитости. – Пред тим великим и недосежним животом плакао би над својом људском таштином. (Смиљанић [Уст]:120–121)*

•

*Заборавило се на лешеве остале по Албанији. На огромна гробља широм острва и на дну морског залива није се више мислило. Похлепност, исцеђена глађу, натапала се добром храном и обилношћу. Већ се чула песма по логорима и она је изгледала Александру као рика волова који су, затворени водом са свију страна, храњени за незасићену европску касапницу. (Смиљанић [Уст]:132)*

*Martin buried his face in his hands, dreaming of the woman he would like to love to-night. She should be very dark, with red lips and stained cheeks, like Randolph's girl; she should have small breasts and slender, dark, dancer's thighs, and in her arms he could forget everything but the madness and the mystery and the intricate life of Paris about them. He thought of Montmartre, and Louise in the opera standing at her window singing the madness of Paris...* (John Dos Passos [ОМІ]:645–646)

Такође, описујући стање разуздане еротске страсти, приповедач у роману *Црвене магле* Драгише Васића, описује дато стање као *помаму* (бес, беснило, лудило [РМС:673]), недвосмислено инсистирајући на инхерентној повезаности сексуалних и убилачких нагона, односно на чињеници несвакидашњег уживања у насиљу и тајанственој опчињености смрћу.

*И тако се објашњавају, на више пута оштро и крвнички посвађају, све док их онај блиски додир наједанпут не помами те се они разговори увек сврше на истоветан начин: узајамним праштањем, дугим и раздражљивим пољупцима, сузама и страсним миловањима. Јер она узаврела крв је увек готова за измирење и ње се не тиче ништа.* (Васић [Цм]:42)

На тај начин недвосмислено се доказује нераскидива веза еротизма и насиља, с обзиром на то да у датом примеру *помама* означава стање које произилази из оштре и *крвничке* свађе двоје љубавника, означавајући у исто време бес, беснило и лудило као појмове веома блиске концептуализацији непосредног искуства ратног простора. Имајући у виду већ предложене претпоставке теорије концептуалне метафоре и неуралне теорије језика, анализирани примери указују на то да еротска жеља и разуздано насиље у ратном простору деле јединствену искуствену основу, што крајње проблематизује чисто пацифистичке претпоставке ратне прозе. У складу с тим треба нагласити да иронијска дистанца која доминира у обрађеном корпусу америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату никако није део једноставног и јефтиног антимилитаристичког ангажмана, већ елемент промишљене стратегије која тежи приказивању једне комплексне слике ратног простора ослобођене императива романтичарско-епске реторике и традиционалне херојичке митологије. У датом контексту који разобличава свест о рату као патријархално-епској утопији, истина људске природе која перверзно ужива у бестијалности и разарању граница и забрана профане малограђанске стварности није могла бити пренебрегнута и скрајнута, јер представља идејну окосницу модернистичке парадигме. У складу с тим, важно је истаћи да се тврђење заједничке искуствене



основе еротске жеље и ратног насиља у наративном дискурсу међуратне прозе о Првом светском рату никако не сме, с друге стране, разумети као тврђење њеног милитаристичког усмерења. Насупрот томе, дати концепт треба разумети као покушај да се кроз један такав дискурс који тежи аутентичној експресији непосредног искуства ратног простора пренесе комплексна слика једног трагичног времена чија је суштина, као форме лиминалности, апсолутно неухватљива сваком једностраном и површном националистичком, антимилитаристичком или неком сличном идеолошки усмереном разматрању.

## 5.

### ЗАКЉУЧАК

Тежња ка интеграцији традицијски неповлашћеног простора тела, сексуалности, еротске жеље и реалности хегмоног модела мушкости у наративној транспозицији непосредног искуства рата представља језгро авангардног поступка естетског превредновања традиционалних образаца у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату. Естетско превредновање у основи подразумева афирмацију и позитиван естетски предзнак одређених елемената који су канонски забрањени, маргинализовани или неприхватљиви према доминантним морално-естетским стандардима, због чега њихово инкорпорирање подразумева форму протеста услед суочавања са обрасцима који не одговарају сензибилитету нове генерације писаца. Управо на томе почива својеврстан друштвено-културни протест претежно младих интелектуалаца, писаца најмлађе генерације међуратне књижевности, који у својим делима изражавају побуну против култова националне идеологије и естетских образаца заснованих на датим вредностима.

Њихов протест, с једне стране, мотивисан је суочавањем са простором масовне и безличне технолошке деструкције, иживљавања најизопаченијих страсти, разврата и махнитања изван свих граница обзира и забрана које одређују егзистенцију мирнодопске стварности, као и са потпуно изневереним очекивањима у постратном времену које показује сву узалудност њихове жртве. С друге стране, они устају против доминантне праксе књижевне транспозиције ратног искуства и њених традиционалних романтичарско-епских образаца, путем којих се рат глорификује у контексту националне епске митологије и који у потпуности дислоцирају колективно сећање, радикално трансформишући аутентично искуство рата. У својој побуни

против конзервативног грађанског морала, ратне пропаганде инспирисане симболима и вредностима националне епске прошлости, и традиционалне естетике и уметности као институција чувања и преношења датих вредности, ови аутори у своја дела уводе елементе „ниског”, „прљавог”, „срамотног” и „развратног”. На тај начин они разграђују епичност једног догађаја који, с друге стране, према традиционалним културним обрасцима мора бити глорификован и митологизован у циљу оправдавања огромних жртава и постизања колективне катарзе.

Први светски рат је, услед своје паралишуће деструктивности, масовности и трагичности, означио, како у америчкој, тако и у српској књижевности и култури, радикални раскид са традицијом глорификације и митологизације рата, односно његове имагинације у форми савршено-завршених модела епске прошлости. У складу с тим, такозвана „проза протеста”, односно модернистичко-авангардна проза о Првом светском рату, отвара простор за структурирање нове уметничке парадигме која тежи аутентичној експресији непосредног ратног искуства изван свих естетских норми традиционалне уметности. Управо зато овај наративни дискурс представља значајан изазов за испитивање еротизма. Као домен престапа, укидања постављених забрана и устројене хијерахије, који своју природу баштини у телу, сексуалности и насиљу, настраности и прекомерју, еротизам, у основи, представља, симбол побуне, свеопштег превредновања и детабузирања. Историја питања, представљена у једном од уводних поглавља, која показује да је еротизам незаобилазан елемент у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату, такође упућује на то да испитивање овог наративног дискурса никако не може искључити ерос као нераскидиви аспект људског постојања посебно наглашен у простору лиминалног поретка.

Испитивање наративног дискурса такозване „прозе протеста”, схваћене у најширем смислу као књижевно-културне побуне у чијој основи лежи тежња ка транспозицији непосредног и аутентичног искуства рата, показало је да еротизам има значајну улогу у обликовању нове поетичко-естетичке парадигме. Интегришући еротизам као егзистенцијални аспект људског деловања који бескомпромисно наглашава дисконтинуитет као узрок трагичне, али инхерентне неиспуњености појединца који трајно осцилира између егзистенцијалног незадовољства и жеље за његовим превазилажењем у контексту мистичног континуитета, у овом се дискурсу разара стари свет, његова митологија, моралне норме и односи.

У том смислу, веома је значајно стално имати на уму да „естетско превредновање света” подразумева промену аксиолошке оптике насупрот традиционалним нормама и обрасцима друштвеног деловања. То значи да сексуално насиље или други облици иживљавања најскривенијих страсти нису првенствено дати у функцији описивања монструозне аберације личности која је резултат њене специфичне патологије, већ у функцији разоткривања трагичне динамике бића које у рату трага за разрешењем интерних конфликта и у насиљу види могућност разрешења мучног дисконтинуитета. Стога, разоткривање људске природе у рату не треба разумети као чисто пацифистичку критику рата, већ као тежњу ка естетском превредновању света, проблематизовању традиционалних моралних образаца и националних митова, које ратна пропаганда перфидно укључује у пројекат инспирисања ратног насиља.

Уколико бисмо једнострано закључили недвосмислени антиратни, односно пацифистички пројекат у основи „прозе протеста”, имплицитно бисмо утврдили њену утопистичку оријентацију, што је крајње проблематично и у супротности је са њеним авангардним основама. Управо зато, испитивање еротизма као амбивалентног искуства које разоткрива дисконтинуитет у самом језгру хумане егзистенције, наглашава трансидеолошку димензију уметности. У њеној природи никада није давање коначних одговора, односно пледирање у корист етичких заповести, већ постављање низа питања у вези са конвенционалним структурама које инсистирају на свом митолошком статусу (Солар 1985:20–21).

Разоткривајући људску природу као инхерентно неутемељену, еротизам у америчкој и српској „прози протеста” открива суштинске механизме деловања појединца или групе у контексту Првог светског рата као лиминалног простора безличне технолошке деструкције. Пошто представља претњу свакој конструкцији фикционалног идентитета, рат истовремено отвара простор за иживљавање најскривенијих страсти у функцији прекопотребне компензације, односно перверзног рекреирања угрожене фикције. Управо зато се у овој студији инсистира на значајној функционалности еротизма у домену наративизације непосредног искуства Првог светског рата, јер се увођењем тема сексуалности, еротског идентитета, тела и жеље, недвосмислено наглашавају концепти моћи, витализма и активизма, а што посебно доприноси разумевању специфичног односа према рату. Оно што посебно долази до изражаја јесте чињеница да дотада невиђена технолошка деструкција и масовни безлични масакр који потпуно паралише епски

концепт индивидуалног херојског чина, није поништио сам концепт ратничке мушкости која у датом контексту и даље следи своју хегемону етику, насупрот потпуно измењеним околностима. Иако је онемогућен да делује у складу са етичким обрасцима епске традиције ратничке културе, суочен са простором који у основи разграђује сваку форму херојичког и епског, ратник не допушта пораз сопствене мушкости.

Зато се у датом наративном дискурсу америчке и српске модернистичко-авангардне прозе о рату поступак естетског превредновања огледа у трансформацији домена повлашћеног простора, те се истовремено једнака пажња посвећује фронтском и позадинском простору. Имајући у виду да естетско превредновање у авангардним структурама не первертира само појмове „лепог” и „ружног”, него се супротставља и увреженим категоријама „логичног” и „подразумеваног”, резултати наше студије показују да у том поступку, поред наглашавања деструктивности, истовремено треба видети моменат наглашавања витализма и активистичког усмерења ка будућности. Такође, у складу с тим, посебно се истиче концепт ратника-интелектуалца, који раме уз раме са другим, традицијски повлашћеним типовима патријархалне мушкости, безрезервно доказује свој статус ратника, мушкарца и љубавника.

Овакав закључак, који се супротставља тези да еротички дискурс има функцију дочаравања свеукупне деструкције човечности у циљу хуманистичке критике рата, произилази из Батајеве тезе да је еротизам потврђивање живота чак и у смрти. Не треба заборавити да је у карневалској традицији „пакао материјално-телесног доле” у нераскидивој вези са плођењем и рађањем новог живота, насупрот старом који умире. Упоредо са простором у коме се гине пузећи по блату, у живчаном страху од разорних пројектила, или се умире у прљавштини од зиме, глади и болести, простором који је услед масовне технолошке деструкције у потпуности истргао ратника из његове симболичке равни, односно одвојио га од делања и претворио у пасивност која се суочава са разорном силом којој не може да се супротстави, аутори, с друге стране, сликају раскалашне просторе позадине у којима ратници кроз фантазије фаличког еротизма или иживљавање ефемерних страсти трагају за утемељењем и обновом угрожене фикције мушкости. Инхерентна повезаност *етоса* и *ероса* која условљава безусловну оперативност традиционалних матрица сексуалног понашања у темељу еротског идентитета хегемоне мушкости, а која се у овој студији доказује кроз интерпретативну анализу великог броја примера из

грађе, недвосмислено указује на, иако у основи трагичну, ипак неразориву динамику живота који у еротизму никада није осуђен да нестане, већ је само помућен и доведен до крајњих граница постојања.

Рачунајући с датом динамиком у основи наративне транспозиције непосредног искуства ратног простора, ова студија предлаже да се наративни дискурс такозване „прозе протеста” уместо као антиратни, одређује пре као антиутопијски, с обзиром на то да примарна ауторска интенција није утопистичка идеја „света без рата”, већ управо демитологизовање и десакрализација ратног простора као простора епске утопије. Разоткривање свеопште неутемељености доминантних митова националне идеологије и наглашавање фаталне динамике бића које је вечно разапето између забране и престопа, који почивају у основи еротизма као специфичног феномена побуне, провокације и разобличавања, условљава немогућност генерисања утопистичког модела, обликујући, на другој страни, карактеристичан авангардни модел оптималне пројекције. Без обзира на оперативност одређених образаца који припадају регистру традиционалних вредности, чиме се доказује специфичан однос према аксиолошком комплексу ратничке културе и њене традиције, ауторски став у америчкој и српској „прози протеста” доминантно је одређен свешћу о трагичној динамици у основи живота. У контексту предложеног истраживања, значај датог концепта почива на чињеници да се на тај начин неминовно подривају темељи сваке утопијске конструкције и управо омогућава радикално трансформисање времена, простора, колективних митова и међусобних односа, на начин који се у домену традиционалних образаца имагинације ратног простора сматра неприхватљивим.

## 6. ЛИТЕРАТУРА

### 6.1. Извори

#### 6.1.1. Примарни извори

- Америчка проза о Првом светском рату

1. Boyd, Thomas. 1923. *Through the Wheat*. New York – London: Charles Scribner’s Sons.
2. Binns, Archie. 1937. *The Laurels are Cut Down*. New York: Reynal & Hitchcock.
3. Cather, Willa. 2004 (<sup>1</sup>1922) *One of Ours*. Project Gutenberg eBook [Kindle Edition].
4. Cobb, Humphrey. 1935. *Paths of Glory*. New York: Penguin Books [Kindle Edition].
5. Dos Passos, John. 2008 (<sup>1</sup>1920). *One Man’s Initiation: 1917*. Project Gutenberg eBook [Kindle Edition].
6. Dos Passos, John. 2004 (<sup>1</sup>1920). *Three Soldiers*. Project Gutenberg eBook [Kindle Edition].
7. Faulkner, William. 2011 (<sup>1</sup>1926). *Soldier’s Pay*. New York: Liveright.
8. Hemingway, Ernest. 1987 (<sup>1</sup>1924), “Soldier’s Home”, *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Scribner [Kindle Location 2302–2427].
9. Hemingway, Ernest. 1987 (<sup>1</sup>1927), “In Another Country”, *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Scribner [Kindle Location 3941–4022].
10. Hemingway, Ernest. 1929. *A Farewell to Arms*. New York – London: Charles Scribner’s Sons [Kindle Edition].

11. Hemingway, Ernest. 1987 (<sup>1</sup>1933). "A Way You'll Never Be", *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Scribner [Kindle Location 6141–6349].
12. March, William. 1984 (<sup>1</sup>1933). *Company K*. New York: Arbor House.
13. Stallings, Laurence. 2006 (<sup>1</sup>1924). *Plumes*. South Carolina: The University of South Carolina Press.
14. Stevens, James. 1927. *Mattock*. New York: Alfred A. Knopf.
15. Trumbo, Dalton. 1984 (<sup>1</sup>1939). *Johnny Got His Gun*. New York: Bantam Books.

- Српска проза о Првом светском рату

16. Борисављевић, Миодраг. 1975. (<sup>1</sup>1938). „Ускрс на Кожуфу”, *Светлости у тами*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 34–50.
17. Васић, Драгиша. 1922. *Црвене магле*, Београд: Српска књижевна задруга, Коло XXV. Број 166.
18. Васић, Драгиша. 1990. (<sup>1</sup>1922). „Ресимић добошар”, *Сабране приповетке Драгише Васића*, Београд: Просвета, стр. 59–83.
19. Васић, Драгиша. 1990. (<sup>1</sup>1922). „Реконвалесценти”, *Сабране приповетке Драгише Васића*, Београд: Просвета, стр. 84–116.
20. Васић, Драгиша. 1990. (<sup>1</sup>1923). „Исповест једног сметењака”, *Сабране приповетке Драгише Васића*, Београд: Просвета, стр. 183–205.
21. Васић, Драгиша. 1990. (<sup>1</sup>1920) „Јагње”, *Сабране приповетке Драгише Васића*, Београд: Просвета, стр. 344–346.
22. Васић, Драгиша. 1990. (<sup>1</sup>1924) „Ко је он?”, *Сабране приповетке Драгише Васића*, Београд: Просвета, стр. 394–396.
23. Голубовић, Мирослав. 1932. *Fragmenta tragoedie belli*, Скопље: Графичко-индустриско предузеће Крајинчанац А.Д.
24. Голубовић, Мирослав. 1972. (<sup>1</sup>1935). *Гробље без крстова* [Тешка времена - трилогија], Београд: Мирослав Голубовић, стр. 84–159.
25. Јаковљевић, Стеван. 1961. (<sup>1</sup>1934/1935/1936). *Српска трилогија*, Београд: Просвета.
26. Краков, Станислав. 1994. (<sup>1</sup>1921). *Кроз буру*, Београд: „Филип Вишњић”.
27. Краков, Станислав. 1991. (<sup>1</sup>1922). *Крила*, Београд: „Филип Вишњић”.



28. Петровић, Емил. 1934. *Незнани јунак*, Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А.Д.
29. Петровић, Растко. 1977. (<sup>1</sup>1935), *Дан шести*, Београд: Нолит.
30. Ратковић, Ристо. 1933. *Невидбог*, Београд: Српска књижевна задруга.
31. Смиљанић, Драгослав. 1930. *Успут*, Београд: Издавачка књижарница Геце Ко-на.
32. Ћосић, Бранимир. 1982. (<sup>1</sup>1934). *Покошено поље*, Београд: Нолит.
33. Црњански, Милош. 1921. *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Свесловенска књи-жарница.

#### 6.1.2. Секундарни извори

34. Apollonius [Rhodius], *The Argonautica*.  
(<http://www.gutenberg.org/files/830/830-h/830-h.htm>)
35. Chapman, John. "Clementines." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 4. New York: Robert Appleton Company, 1908. 6 Jun 2013.  
(<http://www.newadvent.org/cathen/04039b.htm>)
36. Црњански, Милош. 1981. *Друга књига Сеоба*, Београд: Нолит.
37. Црњански, Милош. 1993 (<sup>1</sup>1920), „Објашњење ‚Суматре‘”, *Лирика*, Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – Editions l’Age d’Homme – БИГЗ – СКЗ, стр. 288–293.
38. Hesiod. 1975. *Postanak bogova / Homerove himne*, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
39. Hesiod. 2010. *Theogony and Works and Days*, (trans. by C. Schlegel & H. Weinfield). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
40. Homer. 1991. *The Iliad*, (trans. by Robert Fagles). London: Penguin Group.
41. Homer. 1991. *The Odyssey*, (trans. by E. V. Rieu). London: Penguin Group.
42. Хомер. 1965. [*Хомерова*] *Илијада*, (превод Милоша Ђурића), Нови Сад: Матица српска.
43. Хомер. 1965. [*Хомерова*] *Одисеја*, (превод Милоша Ђурића), Нови Сад: Матица српска.
44. Lactantius. *Divine Institutiones*, (translated by William Fletcher). From *Ante-Nicene Fathers*, Vol. 7. Edited by Alexander Roberts, James Donaldson, and A. Cleveland Coxe. (Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1886.) Revised and edited for New Advent by Kevin Knight.

<http://www.newadvent.org/fathers/07011.htm>)

45. Platon. 1970. *Ijon; Gozba; Fedar*, Beograd: Kultura.
46. Platon. 1981. *Timaj*, Beograd: Mladost.
47. Platon. 2002. *Država*, Beograd: Kultura.
48. Proclus. *Commentaries on the Timaeus of Plato*, (translated by Thomas Taylor).  
<http://www.goddessathena.org/Encyclopedia/Friends/Proclus/CommentaryontheTimaeusx.htm>)
49. *Ратна мемоарска и дневничка проза*. 1988. (Прир. Стојан Ђорђевић), Београд: Нолит.
50. Рабле, Франсоа. 2002. *Гаргантуа и Пантагруел* (превод Станислава Винавера), Београд: Дерета.
51. Страјнић, Никола, 2001. *Стари грчки лиричари*, Сремски Карловци: Каирос.
52. *The Recognitions of Clement and The Clementine Homilies*.  
<http://www.compassionatespirit.com/Recognitions-and-Homilies-home.htm>)
53. Васић, Драгиша. 1990. (<sup>1</sup>1914) „Пацко”, *Сабране приповетке Драгише Васића*, Београд: Просвета, стр. 299–302.

## 6.2. Енциклопедије и речници

54. *American Prose Writers of World War I: A Documentary Volume*. 2005. Volume 316 of the *Dictionary of Literary Biography*, (ed. Stiven Trout). Detroit: Thomson Gale.
55. Ashcroft, B. *et al.* 1989. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
56. Beekes, Robert. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden – Boston: Brill.
57. Benson, Morton. 1990. *Englesko-srpskohrvatski rečnik*, Beograd: Prosveta.
58. Benson, Morton. 1990. *Srpskohrvatsko-engleski rečnik*, Beograd: Prosveta.
59. *Encyclopedia of American War Literature*. 2001. (Eds. Philip K. Jason and Mark A. Graves). Westport – London: Greenwood Press.
60. Evans, Dylan. 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London – New York: Routledge.
61. Glare, P. G. W. 1968. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
62. Караџић, Стефановић Вук. 1987. *Српски рјечник* (1852). Београд: Просвета.

63. Klein, Ernest. 1966. *A Comprehensive Etymological Dictionary of English Language*. Amsterdam – London – New York: Elsevier Publishing Company.
64. Laplanche, J. & Pontalis, J. B. 1973. *The Language of Psychoanalysis*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
65. *Речник српскохрватскога књижевног језика*. 1967. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица Хрватска.
66. Ritzer, George. 2005. *Encyclopedia of Social Theory*. London – New Delhi: Sage Publications.
67. Skok, Petar. 1971. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
68. *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. 1999. (Eds. Robert A. Wilson and Frank C. Keil), Cambridge – London: A Bradford Book: The MIT Press.
69. *The Probert Encyclopaedia of Slang*. 2004. The Probert Encyclopaedia.
70. Valpy, F. E. Y. 1828. *An Etymological Dictionary of the Latin Language*. London: Longman&Co. [archive.org/details/anetymologicald00valpgoog]
71. Вујаклија, Милан. 1972. *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.
72. *Online Etymology Dictionary* [www.etymonline.com]
73. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [en.wikipedia.org]
74. *Википедија: Слободна енциклопедија* [sr.wikipedia.org]
75. *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [plato.stanford.edu]
76. *Cambridge English Dictionary* [dictionary.cambridge.org]
77. *Merriam-Webster English Dictionary* [www.merriam-webster.com]
78. *Encyclopædia Britannica* [www.britannica.com]

### 6.3. Студије и чланци

79. Adams, Michael. 1990. *The Great Adventure: Male Desire and the Coming of the World War I*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
80. Aldridge, John W. 1985 (<sup>1</sup>1951). *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*, New York: Arbor House.
81. Anderson, George Parker. 2010. *Research Guide to American Literature: American Modernism 1914–1945*, New York: Brucoli Clark Layman Inc.
82. Arendt, Hannah. 1970. *On revolution*. New York: Viking.

83. Ashcroft, B. *et al.* 2002. *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New York: Routledge.
84. Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
85. Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*, Beograd: Nolit.
86. Barabas, Marina. 1977. "Transcending the human", *Religion without transcendence*, (eds. Philips & Tessin). London: Macmillan, pp. 177–232.
87. Bataj, Žorž. 2009 (<sup>1</sup>1957). *Erotizam*, Beograd: Službeni glasnik.
88. Bederman, Gail. 1996. *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States 1880–1917*. Chicago: Chicago University Press.
89. Бердяев, Б. Н. 1989. *Эрос и личность: Философия пола и любви*, Москва: Прометей.
90. Berg, Steven. 2010. *Eros and Intoxications of Enlightenment: On Plato's Symposium*. New York: State University of New York Press.
91. Birger, Peter. 1998. *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
92. Bogdan, Henrik. 2007. *Western Esotericism and Rituals of Initiation*. New York: The State of New York University Press.
93. Bornemark, Jonna & Cavalcante, Marcia Sá Schuback. 2012. "Introduction – Toward a Phenomenology of Eros", *Phenomenology of Eros* (eds. Jonna Bornemark and Marcia Sá Cavalcante Schuback). Södertörn: Philosophical Studies, pp. 7–18.
94. Bourke, Joanna. 1999. *An Intimate History of Killing: Face-to-Face Killing in Twentieth Century Warfare*. New York: Basic Books.
95. Bouthoul, Gaston. 1951. *Les Guerres: Éléments de Polémologie*. Paris.
96. Брајовић, Тихомир. 1999. „Аутсајдерска парадигма и рат”, *Српски роман и рат*, Зборник радова са научног скупа, Деспотовац, 20–21.8.1998 / Дани српског духовног преображења, VI (прир. Миодраг Матицки), Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, стр. 87–101.
97. Brannon, R. 1976. "The male sex role—and what it's done for us lately", *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, (eds. Deborah S. David and Robert Brannon). New York: Random House, pp. 1–40.
98. Braudy, Leo. 2005. *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*. Vintage.
99. Breitenberger, Barbara. 2007. *Aphrodite and Eros: The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*. New York – London: Routledge.

100. Carden-Coyne, Anna. 2009. *Reconstructing the Body: Classicism, Modernism and the First World War*. Oxford–New York: Oxford University Press.
101. Couliano, Ioan P. 1987. *Eros and Magic in the Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press.
102. Cowley, Malcolm. 1948. “Two Wars – and Two Generations”, *New York Times Book Review* (July 25, 1948), 1.
103. Cowley, Malcolm. 1964. *After the genteel tradition: American writers, 1910–1930*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
104. Campbell, James. 1999. “Combat Gnosticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism”, *New Literary History*, Vol. 30, No. 1, Poetry & Poetics (winter, 1999), pp. 203–215, The Johns Hopkins University Press.
105. Cogley, Evelin. 1994. *Representing War: Form and Ideology in First World War Narratives*, Toronto: University of Toronto Press.
106. Cooper, Laurence D. 2008. *Eros in Plato, Rousseau and Nietzsche: The Politics of Infinity*. Pennsylvania State University Press.
107. Cooperman, Stanley. 1967. *World War I and the American Novel*, Johns Hopkins Press.
108. Davenport, W. H. 1976. “Sex in cross-cultural perspective”, *Human sexuality in four perspectives*, (ed. F. A. Beach). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
109. Dawes, James. 2005. *The Language of War: Literature and Culture in the U.S. from the Civil War through World War II*, Harvard University Press.
110. Dawson, Doyne. 1996. *The Origins of Western Warfare: Militarism and Morality in the Ancient World*. Boulder: Westview Press.
111. De Kessel, Marc. 2009. *Eros and Ethics: Reading Jacques Lacan’s Seminar VII*. Albany: SUNY Press.
112. De Temmerman, Koen. 2005. “Erotic Rhetoric: A Note on the Erotic and the Ancient Greek Novel”, *The Erotic: Exploring Critical Issues*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
113. Del Pino, Karlos Kastilja. 1981. „Seksualnost i vlast”, *Ogledi o erotizmu* (prir. Milan Komnenić), Beograd: Prosveta, str. 178–182.
114. Deleuze, Gilles / Guattari, Felix. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
115. Деретић, Јован. 2002. *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.

116. Diprose, Rosalyn. 2002. *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty and Levinas*. Albany: SUNY Press.
117. Donald, Ralph. 2011. *Reel Men at War Masculinity and the American War Film*. Lanham – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
118. Dworkin, Andrea. 1976. *Our Blood: Prophecies and Discourses on Sexual Politics*. New York: Perigee Book.
119. Du Toit, C.W. 2011. "Self-transcendence and Eros: The human condition between desire and the infinite" *HTS Teologiese Studies/Theological Studies* 67(3), Art. #944, 12 pages. doi:10.4102/hts.v67i3.944.
120. Džejmson, Fredrik. 1984. *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, Beograd: Rad.
121. Ђорђевић, Стојан. 1975. „Српска трилогија Стевана Јаковљевића: жанр, структура и место дела у књижевности између два рата” у *Књижевна историја*, год. 8, бр. 30 (1975), стр. 209–267.
122. Ђорђевић, Стојан. 1982. „У матици јасних и чистих истина” у: Бранимир Ћосић, *Покошено поље*, Београд: Нолит, стр. 501–519.
123. Ђорђевић, Стојан. 2010. „Књижевна дела о Првом светском рату: Пример иновирања и дивергенције у еволуцији српске књижевности током 20. века”, *Годишњак за српски језик и књижевност*, година XXIII, број 10, Ниш: Филозофски факултет, стр. 151–161.
124. Ђурић, Милош, 2003. *Историја хеленске књижевности*, Београд: ЗУНС.
125. Eidelsztein, Alfredo. 2009. *The Graph of Desire: Using the work of Jacques Lacan*. London: Karnac Books Ltd.
126. Eliade, Mircea. 1957. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, New York: A Harvest Book.
127. Епштејн, Михаил. 2009. *Филозофија тела*, Београд: Геопоетика.
128. Ernst, Žil. 1992. „Eros i Tanatos – prava ili lažna književna braća”, *Smrt, nasilje i seksualnost* (ur. Ivan Čolović), Beograd: Plato, str.43–62.
129. Evola, Julius. 1981. „Seks u oblasti inicijacija i magije”, *Ogledi o erotizmu* (prir. Milan Komnenić), Beograd: Prosveta, str. 66–113.
130. Feldman, Jerome A. 2006. *From Molecule to Metaphor: A Neural Theory of Language*. Cambridge – London: A Bradford Book – MIT Press.
131. Fink, Eugen. 1984. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Beograd: Nolit.
132. Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga.

133. Flaker, Aleksandar. 1986. *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
134. Fornari, Franco. 1974. *The Psychoanalysis of War*. New York: Anchor Books.
135. Foster, Thomas A. 2006. *Sex and the Eighteenth-Century Man: Massachusetts and the History of Sexuality in America*. Boston: Beacon Press.
136. Freud, Sigmund. 1900. *The Interpretation of Dreams*, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 507–1098.
137. Freud, Sigmund. 1909. “Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy”, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 1999–2124.
138. Freud, Sigmund. 1918 (<sup>1</sup>1914). *From the History of an Infantile Neurosis*, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 3502–3596.
139. Freud, Sigmund. 1920. *Beyond the Pleasure Principle*, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 3713–3762.
140. Freud, Sigmund. 1921. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 3763–3834.
141. Freud, Sigmund. 1923. “The Ego and the Id”, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 3944–3993.
142. Freud, Sigmund. 1925. “The Resistances to Psycho-Analysis”, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 4119–4143.
143. Freud, Sigmund. 1926. “Psycho-Analysis”, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 4399–4407.
144. Freud, Sigmund. 1933. *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Complete works (Kindle edition), (ed. Ivan Smith) 2000, 2007, 2010. pp. 4617–4778.
145. Fussell, Paul. 2000. *The Great War and Modern Memory*. Oxford – New York: Oxford University Press.
146. Gagnon, J. H., & Simon, W. 1973. *Sexual conduct*. Chicago: Aldine.
147. Gandal, Keith. 2008. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*, Oxford – New: Oxford University Press.
148. Gavrilović, Zoran. 1970. *Uočavanja: Američka i jugoslovenska misao o književnosti između dva rata*, Beograd: Prosveta.
149. Gilmore, David D. 1990. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven and London: Yale University Press.
150. Hart, James D. 1995. *The Oxford Companion to American Literature*. New York – Oxford: Oxford University Press.

151. Hearn, Jeff. 1992. *Men in the Public Eye: The construction and deconstruction of public men and public patriarchies*. New York – London: Routledge.
152. Heidegger, Martin. 1985. *Bitak i vrijeme*, Zagreb: Naprijed.
153. Herzog, Dagmar. 2009. *Brutality and Desire: War and Sexuality in Europe's Twentieth Century*. New York: Palgrave MacMillan.
154. Herzog, Dagmar. 2011. *Sexuality in Europe in 20<sup>th</sup> century*. Cambridge: Cambridge University Press.
155. Hillman, James, 2004. *A Terrible Love of War*. New York: The Penguin Press.
156. Hlumski, Milan. 1981. „Estetičnost, erotizam i pornografija”, *Ogledi o erotizmu* (prir. Milan Komnenić), Beograd: Prosveta, str. 348–364.
157. Irigaray, Luce. 1993. *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University Press.
158. Јеремић, Драган М. 1975. „Миодраг Борисављевић или химна природи и човеку” у *Светлости у тами* (избор и предговор Драган М. Јеремић), Београд: Српска књижевна задруга, стр. V–XVI.
159. Јевремовић, Петар. 2000. *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато.
160. Johnston, Adrian, “Jacques Lacan”. *SEoP* (summer 2013 Edition).  
(<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/lacan/>)
161. Јовановић, Александар. 1999. „Умирање у веселом бунилу (Станислав Краков, *Крила*. 1922)”, *Српски роман и рат*, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, стр. 113–132.
162. Јовић, Бојан. 1994. *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
163. Kalaidjian, Walter. 2005. “Introduction”, *The Cambridge Companion to American Modernism* (ed. W. Kalaidjian). Cambridge University Press.
164. Käl, Lisa Folkmarson. 2012. “Erotic Perception: Operative Intentionality as Exposure”, *Phenomenology of Eros* (eds. Jonna Bornemark and Marcia Sá Cavalcante Schuback). Södertön: Philosophical Studies, pp. 225–246.
165. Karlsson, Gunnar. 2010. *Psychoanalysis in a New Light*. Cambridge: Cambridge University Press.
166. Kazin, Alfred. 1942. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York: Reynal&Hitchcock.
167. Kennedy, Roger, 2001. *Libido: Ideas in Psychoanalysis*. Cambridge: Icon Book.



168. Kennedy, David M. 2004. *Over Here: The First World War and American Society*. Oxford – New York: Oxford University Press.
169. Kimmel, Michael S. *et al.* 2004. *Sexualities: Identities, Behaviors and Society*. New York – Oxford: Oxford University Press.
170. Kimmel, Michael S. 2005. *The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality*. New York: State University of New York Press.
171. Kingsbury, Celia M. 2010. *For Home and Country: World War I Propaganda on the Home Front*. Lincoln: Nebraska University Press.
172. Kingsley-Smith, Jane. 2010. *Cupid in Early Modern Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
173. Klein, Hogler. 1976. *The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays*. New York: Palgrave MacMillan.
174. Kojève, Alexandre. 1969. *Introduction to the Reading of Hegel*. Ithaca – London: Cornell University Press.
175. Kolakovski, Lešek. 1981. „Epistemologija striptiza”, *Ogledi o erotizmu* (prir. Milan Komnenić), Beograd: Prosveta, str. 21–38.
176. Komisar, Lucy. 1976. “Violence and the Masculine Mystique”, *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*. (eds. Deborah S. David and Robert Brannon), New York: Random House.
177. Кораћ, Станко. 1984. *Српски роман између два рата: 1918–1941*, Београд: Полит.
178. Kovačević, Filip. 2011. „Lakan u Podgorici” (I-IV), Monitor online, Fejlton br. 1058. [[www.monitor.co.me](http://www.monitor.co.me)]
179. Krafft-Ebing, Richard. 1894. *Psychopathia Sexualis*, F.A. Davis Company.
180. Kramer, Lawrence. 1997. *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture*. Los Angeles: University of California Press.
181. Kuhlman, Erika. 2008. *Reconstructing Patriarchy after the Great War: Women, Gender, and Postwar Reconciliation between Nations*. New York: Palgrave MacMillan.
182. Kuiper, F. B. J. 1983. *Ancient Indian Cosmogony*. New Delhi: Vikas Publishing House Pvt Ltd.
183. La Cela, Franco. 2000. “Rough Manners”, In *Material Man: Masculinity, Sexuality, Style* (ed. Giannino Malossi). New York: Harry N. Abrams Inc.

184. Lacan, Jacques. 1978. *The Seminar of Jacques Lacan*, Book 2, ed. J.-A. Miller, trans. S. Tomaselli. Cambridge: Cambridge University Press.
185. Lacan, Jacques. 1992. *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960, The Seminar of Jacques Lacan*, edited J.-A. Miller, trans. Dennis Porter. London: Routledge.
186. Lacan, Jacques. 1997. *The Seminar of Jacques Lacan*, Book 3, ed. J.-A. Miller, trans. S. Tomaselli. Cambridge: Cambridge University Press.
187. Lakan, Žak. 1983. *Spisi*, (izbor), Beograd: Prosveta.
188. Lacan, Jacques. 2006. *Écrits*, The First Complete Edition in English (translated by Bruce Fink). New York – London: W.W. Norton & Company.
189. Laffin, John. 1967. *Women in Battle*. New York: Abelard–Schuman.
190. Lakoff, George & Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago: Chicago University Press.
191. Lakoff, George. 1993. “Contemporary Theory of Metaphor”, *Metaphor and Thought*, (ed. Andrew Ortony), 2<sup>nd</sup> ed. London – New York: Cambridge University Press, p. 202–251.
192. Lakoff, George & Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books.
193. Lasswell, H. D. 1930. *Psychopathology and Politics*. Chicago: Chicago University Press.
194. Lauter, Paul. 2010. *Companion to American Literature and Culture*, Wiley–Blackwell: Blackwell Publishing Ltd.
195. Laqueur, Thomas. 1990. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press.
196. Leverenz, David. 1991. “The last real man in America: From Natty Bumppo to Batman”, *American Literary History* Vol. 3, No. 4 (Winter 1991), pp. 753–781.
197. Levinas, Emanuel. 1976. *Totalitet i beskonačno: ogled o izvanjskosti*, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
198. Limon, John. 1994. *Writing after War: American War Fiction from Realism to Postmodernism*. New York – Oxford: Oxford University Press.
199. Lingis, Alphonso. 1986. *Libido: The French Existential Theories*. Indianapolis: Indiana University Press.
200. Ломпар, Мило. 1996. *Модерна времена у прози Драгише Васића*, Београд: „Филип Вишњић”.

201. Loomba, Annie. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*, London & New York: Routledge.
202. Лотман, Юрий М. 1972. *Анализ поэтического текста*, Ленинград.
203. Ludwig, Paul W. 2002. *Eros and Polis: Desire and Community in Greek political Theory*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
204. Matsen, William E. 2003. *The Great War and the American Novel*, New York: P. Lang.
205. Matthews, John T. 2009. *A Companion to the Modern American Novel 1900–1950*. Wiley–Blackwell: Blackwell Publishing Ltd.
206. Matthews, John T. 2005. “American writing of the Great War”, *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* (ed. Vincent Sherry). Cambridge – New York: Cambridge University Press. pp. 217–242.
207. May, Henry F. 1959. *The End of American Innocence: A Study of the first years of our own time 1912–1917*. New York: Alfred A. Knopf.
208. McDonald, Gail. 2007. *American Literature and Culture 1900–1960*. Hoboken: Blackwell Publishing.
209. McLoughlin, Kate. 2009. “War and words”, *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge University Press, pp. 15–24.
210. McLoughlin, Kate. 2011. *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
211. Mead, G. R. S. 1896. *Orpheus*. London: Theosophical Publishing Society.  
(<http://archive.org/stream/orpheus00meadgoog#page/n3/mode/2up>)
212. Merleau-Ponty, Maurice. 1990. *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo – Novi Sad: „Veselin Masleša” – Budućnost.
213. Miller, Jacques-Alain. 1994. “Extimite”, *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure and Society*, (eds. Mark Bracher et al.). New York – London: New York University Press, pp. 74–87.
214. Mills, Jon. 2002. *The Unconscious Abyss: Hegel’s Anticipation of Psychoanalysis*, New York: State University of New York Press.
215. Митровић, Виолета. 2014. „Див-јунаци сећања и заборав - Српска трилогија Стевана Јаковљевића”, *Летопис Матице српске*, књига 493, свеска 1-2, јануар-фебруар 2014, Нови Сад: Матица српска, стр. 102–124.
216. Moore, Robert & Gillette, Douglas. 1990. *King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of Mature Masculine*. San Francisco: Harper.

217. Moriarty, Catherine. 1995. "The Absent Dead and Figurative First World War Memorials". *Transactions of the Ancient Monuments Society*, 39, 7–40.
218. Morrisson, Mark. 2005. "Nationalism and the modern American canon", *The Cambridge Companion to American Modernism* (ed. W. Kalaidjian). Cambridge – New York: Cambridge University Press, pp.12–35.
219. Moseley, Alexander. 2002. *Philosophy of War*. New York: Algora Publishing.
220. Mosse, George. 1996. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford – New York: Oxford University Press.
221. Nagera, Humberto. 1969. *Basic Psychoanalysis Concepts on the Libido Theory*. New York: Basic Books.
222. Nora, Pierre. 1989. "Between History and Memory: Les Lieux de Memoire", *Representations*, 26; pp. 7–25.
223. Nygren, Andres. 1953. *Agape and Eros*. Philadelphia: Westminster Press.
224. Opačić, Zorana. 2007. *Alhemičar pripovedanja Stanislav Krakov*, Beograd: Učiteljski fakultet/Akademija.
225. Patočka, Jan. 1998. *Body, Community, Language, World*, (trans. Erazim Kohak). Chicago and la Salle, Illinois: Open Court.
226. Павковић, Васа. 1999. „Крила Станислава Кракова”, *Српски роман и рат*, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, стр. 133–139.
227. Paz, Oktavio. 1981. „Erotizam i seksualnost”, *Ogledi o erotizmu* (prir. Milan Komnenić), Beograd: Prosveta, str. 60–65.
228. Penner, James. 2011. *Pinks, Pansies, and Punks: The Rhetoric of Masculinity in American Literary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press.
229. Петров, Александар. 2013. „Утопијско Косово и антиутопијска Итака”, *Политика „Културни додатак”* (субота 7. децембар 2013), стр. 4.
230. Петровић, Предраг. 2008. *Авангардни роман без романа: о поетици кратког романа у време авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
231. Петровић, Предраг. 2014. „Први модерни (анти)ратни роман”, *Летопис Матице српске*, књига 493, свеска 1-2, јануар-фебруар 2014, Нови Сад: Матица српска, стр. 53–60.
232. Piep, Karsten H. 2003. "Modern Understanding: Gender and Race Politics in American World War I Writings", *EESE* 6/2003, webdoc.sub.gwdg.de: Erfurt Electronic Studies in English.

233. Piep, Karsten H. 2009. *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I*. Amsterdam – New York: Rodopi.
234. Pinch, Geraldine. 2002. *Handbook of Egyptian Mythology*. Oxford: ABC-Clio.
235. Popović Srdanović, Dubravka. 1983. „Predgovor” u: Vilijem Karlos Viliijams, *Izabrane pesme*, Beograd: Nolit, str. V–XIX.
236. Поповић, Марко; Тимотијевић, Мирослав; Ристовић, Милан. 2012. *Историја приватног живота у Срба*, Београд: Clio.
237. Ragland, Ellie. 2004. *The Logic of Sexuation from Aristotle to Lacan*. Albany: State University of New York Press.
238. Rhodes, James M. 2003. *Eros, Wisdom and Silence: Plato's Erotic Dialogues*. Columbia – London: University of Missouri Press.
239. Ристовић, Милан. 2007. *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд: Clio.
240. Ross, Stewart Halsey. *Propaganda for War: How the United States was Conditioned to Fight the Great War of 1914–1918*. San Diego: Progressive Press.
241. Rotundo, Anthony E. 1994. *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*. New York: Basic Books.
242. Саболчи, Миклош. 1997. *Авангарда. Неоавангарда*, Београд: Народна књига – Алфа.
243. Sartr, Žan-Pol. 1983. *Biće i ništavilo: Ogled iz fenomenološke ontologije I-II*, Beograd: Nolit.
244. Savić-Rebac, Anica. 1984. *Predplatonaska erotologija*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
245. Sheffield, Frisbee. 2006. *Plato's Symposium: The Ethics of Desire*. Oxford: Oxford University Press.
246. Sherry, Vincent. 2005. *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
247. Simon, W. & Gagnon, J. 1998. “Psychosexual development”, *Society*, 35, 60 (8).
248. Smith, David Woodruff, “Phenomenology”. *SEoP* (Fall 2011 Edition)  
(<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/phenomenology/>)
249. Solar, Milivoj. 1985. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd: Nolit.
250. Sotto, Michael. 2004. *The Modernist Nation: Generation, Renaissance, and Twentieth-Century American Literature*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

251. Szabolcsi, Miklos. 1971. „Avangarda – međunarodna književna pojava”, *Umjetnost reči* XV, 2, str. 99–112.
252. Stein-Ehrlich, Vera. 1978. *U društvu s čovjekom: tragom njegovih kulturnih i socijalnih tekovina*, Zagreb: Liber.
253. Стипчевић, Никша. 1999. „Црвене магле Драгише Васића”, *Српски роман и рат*, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, стр. 105–112.
254. Столић, Ана / Макуљевић, Ненад. 2006. *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд: Cliо.
255. Stoltenberg, John. 2000. *Refusing to be a Man: Essays on Sex and Justice*. London: UCL Press.
256. Stouffer, Samuel A. 1976. “Masculinity and the Role of the Combat Soldier”, *The Forty-Nine Per Cent Majority: The Male Sex Role*, (eds. Deborah S. David and Robert Brannon). New York: Random House.
257. Strachan, Hew. 2009. “The Idea of War”, *The Cambridge Companion to War Writing* (edited by Kate McLoughlin). Cambridge: Cambridge University Press.
258. Szokolczai, Arpad. 2000. *Reflexive Historical Sociology*. London: Routledge.
259. Шмале, Волфганг. 2011. *Историја мушкосту у Европи (1450–2000)*, Београд: Cliо.
260. Тешић, Гојко. 1991. *Српска авангарда у полемичком контексту (двадесете године)*, Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Светови.
261. Тешић, Гојко. 2010. *Српска књижевна авангарда – књижевноисторијски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Службени гласник.
262. Thornton, Bruce S. 1997. *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*. Oxford: Westview Press.
263. Tuchman, Barbara W. 1985. *The March of Folly: From Troy to Vietnam*. New York: Ballantine Books.
264. Van der Dennen, Johan. 1995. *The Origin of War: The Evolution of a Male-Coalitional Reproductive Strategy*. San Rafael: Origin Press.
265. Van Haute, Philippe. 2002. *Against Adaptation: Lacan’s “Subversion” of the Subject*. New York: Other Press.
266. Витошевић, Драгиша. 1972. „Послератна авангарда и Милош Црњански”, у *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 5–54.

267. Вучковић, Радован. 2000. „Експресионистичка ратна проза”, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење, стр. 36–77.
268. Вучковић, Радован. 2011. *Поетика српске авангарде*, Београд: Службени гласник.
269. Vulf, Virdžinija. 1995. (<sup>1</sup>1929). „Sopstvena soba”, Београд: Plavi jahač.
270. Waddell, James. 1997. *Erotic perception: Philosophical Portraits*. Lanham – New York – Oxford: University Press of America Inc.
271. Whitford, Margaret. 1992. *The Irigaray Reader: Luce Irigaray*, New York: Wiley-Blackwell.
272. Zefara, Mišel. 1981. „Erotika, odnosno estetika”, *Ogledi o erotizmu* (прir. Milan Komnenić), Београд: Prosveta, стр. 321–335.
273. Zhou, Wen and Ping, Liu. 2011. “The First World War and the Rise of Modern American Novel: A Survey of the Critical Heritage of American WWI Writing in the 20th Century”, *Journal of Cambridge Studies*, Vol. 6, No. 2–3, p.166–130.
274. Zidić, Igor. 1981. „Sveto svlačenje”, *Ogledi o erotizmu* (прir. Milan Komnenić), Београд: Prosveta, стр. 154–166.
275. Zillmann, Dolf. 1984. *Connections between Sex and Aggression*. New Jersey – London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
276. Зјелински, Богуслав. 1999. „Српски роман о рату и проблем романтичарско-епске и натуралистичко-експресионистичке књижевне традиције”, *Српски роман и рат*, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, стр. 23–36.
277. Quinn, Patrick / Trout, Steven. 2001. *The Literature of the Great War Reconsidered: Beyond Modern Memory*. New York: Palgrave MacMillan.
278. Quinn, Patrick. 2009. “The First World War: American writing”, *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, pp. 175–184.



Универзитет у Нишу

---

### ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

**ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ**

**О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ**

---

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 02.04.2015.

Аутор дисертације: Маријан Мишић

Потпис аутора дисертације:





Универзитет у Нишу

---

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНОГ И ЕЛЕКТРОНСКОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Име и презиме аутора: Маријан Мишић

Наслов дисертације: *Еротизам у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату*

Ментор: проф. др Дубравка Поповић Срдановић

Изјављујем да је штампани облик моје докторске дисертације истоветан електронском облику, који сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**.

У Нишу, 02.04.2015.

Потпис аутора дисертације:



Универзитет у Нишу

---

### ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да, у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

### ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ

### О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

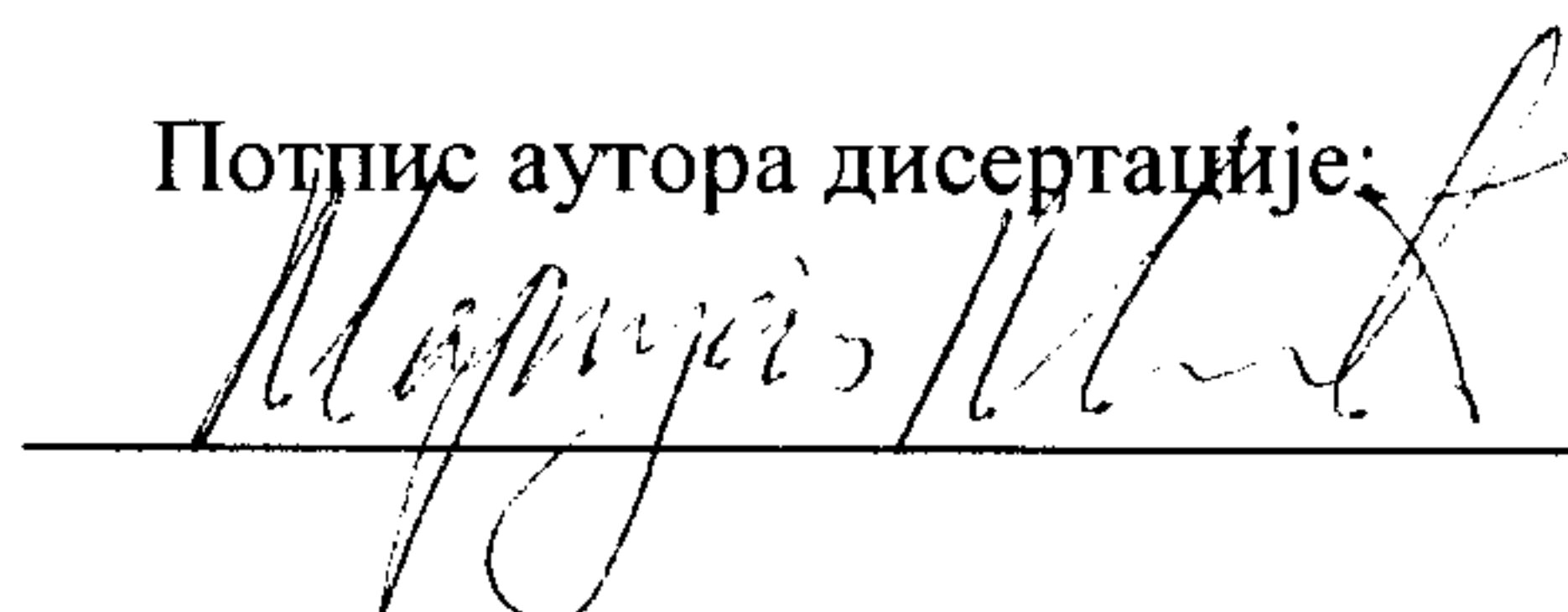
1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да подвучете само једну од шест понуђених лиценци; опис лиценци дат је у Упутству).

У Нишу, 02.04.2015.

Аутор дисертације: Маријан Мишић

Потпис аутора дисертације:



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

ОБРАЗАЦ 6

## ИЗВЕШТАЈ О ОЦЕНИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

-обавезна садржина – свака рубрика мора бити попуњена-

### 1. ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ

Датум и орган који је именовао комисију:

29. април 2015. године, Наставно-научно веће Филозофског факултета у Нишу

Састав комисије са назнаком имена и презимена сваког члана, звања, назива уже научне области за коју је изабран у звање, датума избора у звање и назив факултета, установе у којој је члан комисије запослен:

Др Дубравка Поповић Срдановић, ментор, редовни професор, Општа књижевност, 3.10.2008. Филозофски факултет у Нишу

Др Радојка Вукчевић, редовни професор, Америчка књижевност, 10.10.2005. Филолошки факултет у Београду

Др Стојан Ђорђевић, редовни професор, Српска књижевност 20. века, 21.11.2013. Филозофски факултет у Нишу

Др Новица Милић, редовни професор, Комуникологија, 1.10.2007. Факултет за медије и комуникације Универзитета Сингидунум у Београду

Др Дејан Милутиновић, доцент, Општа књижевност, 17.12.2012. Филозофски факултет у Нишу

### 2. ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ

Име, име једног родитеља, презиме: Маријан Коста Мишић

Датум рођења, општина, република: 12.7.1981, Општина Палилула (Ниш), Р Србија

Датум и место одбране, назив мастер рада (или магистарске тезе):

Научна област из које је стечено академско звање мастер (или магистар наука):

Објављени научни радови (са категоријом публикације М):

1. „Полемике о делу Гаврила Стефановића Венцловића”, Часопис „Свеске”, бр. 72/73, јун/септембар 2004, Мали Немо, Панчево 2004, стр. 213–222 / 237–249. [M53]
2. „Архаични ритуално-митолошки обрасци у народној песми *Бановић Страхинџа*”, Поезија: часопис за поезију и теорију поезије, број 40, Друштво „Источник”, Београд 2007, стр. 112-117.
3. „Митологизација историје у роману *Корени Добрице Ћосића*”, *Књижевност и историја IX – Идеализација и митологизација историје у књижевности*, Зборник

- реферата са научног скупа одржаног у Нишу 19. и 20. октобра 2007. године, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, Одсек за књижевност, Ниш 2009, стр. 229–234. [M33]
4. „Функционални поступак карневализације у *Данги* Радоја Домановића”, *Књижевност и језик*, LVII 1-2, Часопис Друштва за српски језик и књижевност Србије, Београд 2010, стр. 45–58. [M52]
  5. „Гирилица и изазови савремене комуникације”, *Даница* за 2011, Вукова задужбина, Београд 2010, стр. 159–162. [M53]
  6. „Феномен еротског тела у *Песми над песмама*”, Радови Филозофског факултета Пале, Универзитет у Источном Сарајеву, Филолошке науке бр. 13, књ. 1, Пале 2011, стр. 673–688. [M51]
  7. „Топологија Жака Лакана као пародијска деконструкција теоријског дискурса”, *Philologia mediana*, број 4, Филозофски факултет, Ниш 2012, стр. 145–160. [M52]
  8. „Византија као деконструкција: природа поетског симбола *Византије* у поезији В. Б. Јејтса и Ивана В. Лалића”, часопис *Књижевност*, година XLVII, бр. 1-2012, Београд 2012, 126–142. [M53]
  9. „Писање тела и трагање за телом: когнитивне основе наративне имагинације и књижевне рецепције”, Зборник радова *Језик, књижевност, комуникација*, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Ниш 2012, 35–44. [M14]
  10. „Искуство приватног живота у библијској симболици пророка Осије”, Зборник радова *Наука и савремени универзитет 1*, том I, ИЦ Филозофског факултета у Нишу, Ниш 2012, стр. 234–243. [M33]
  11. „Развлашћење означитеља: функционална вредност бинарних опозиција у стратегији означавања постколонијалног романа”, Зборник радова *Језик, књижевност, вредности* (Књижевна истраживања), Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Ниш 2013, 75–90. [M14]
  12. „Еротска перцепција као модел маргинализације у српском роману 20. века”, Зборник радова *Језик, књижевност, маргинализација* (Књижевна истраживања), Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Ниш 2014, 469–483. [M14]
  13. „Жена за ратника: Мотив сакралне проституције у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату”, Зборник радова са научног симпозијума „Жене, рат, уметност”, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу / „Литера” [Рад је добио позитивне рецензије и прихваћен је за објављивање; Зборник радова у припреми.]

### 3. ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Наслов (на српском и енглеском језику):

**ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ**

**EROTICISM IN INTER-WAR AMERICAN AND SERBIAN FICTION ON WORLD WAR I**

## ПРЕГЛЕД ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ:

Навести кратак садржај са знаком броја страна, поглавља, илустрација, шема, графикана, библиографских јединица у списку литературе и референци, и сл.

Докторска дисертација Маријана Мишића под насловом **ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ** има 371 страну, и састоји се од **УВОДА**, четири поглавља, **ЗАКЉУЧКА** и **ЛИТЕРАТУРЕ**. Рад има 335 фуснота. На самом почетку налазе се резимеи, на српском и енглеском језику, и садржај са листом абривијација, а на крају изјаве о ауторству, о истоветности штампаног и електронског примерка докторске дисертације, о коришћењу, као и кратка биографија аутора.

0. **УВОД** (с. 1–38) – Уводно поглавље обухвата следећа потпоглавља: *Предмет и задаци рада: Еротизам и рат* (0.1); *Историја питања: Еротизам и сексуалност у контексту истраживања међуратне прозе о Првом светском рату* (0.2); *Грађа: Корпус америчке и српске прозе о Првом светском рату* (0.3); *Методологија истраживања еротизма у ратној прози* (0.4); *Структура рада* (0.5).
1. **КА ФЕНОМЕНУ ЕРОТИЗМА** (с. 39–105) обухвата потпоглавље *Ерос у античкој културној традицији* (1.1) са деловима: **Ерос и флуks: Ерос у космогонијској традицији** (1.1.1); **Ерос и логос: Ерос у теогонијској традицији** (1.1.2); **Тиранин Ерос: Ерос у контексту античке поетске традиције** (1.1.3); **Платонова еротологија** (1.1.4); и потпоглавље *Еротизам као феномен људског постојања* (1.2) са деловима: **Феноменологија еротског субјекта** (1.2.1); **Дијалектика жеље** (1.2.2).
2. **ФУНКЦИОНАЛНОСТ ЕРОТИЗМА У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ** (с. 106–134)
3. **ЕРОТИЗАМ И РАТ** (с. 135–306) обухвата следећа потпоглавља: *Еротизам и рат: угрожена фикција мушкости и фантазија континуитета* (3.1); *Еротизам тела: перцепција еротског тела* (3.2) са деловима: **Перцепција мушког тела** (3.2.1); **Перцепција женског тела** (3.2.2); **Фаличка перцепција у основи еротске оптике** (3.2.3); потпоглавље *Еротизам срца: структурирање еротског идентитета ратника* (3.3) са деловима: **Етос и ерос мушкости** (3.3.1); „Самоодређивање (ратник за себе)“ (3.3.1.1); „Други за ратника“ (3.3.1.2); „Ратник за другог“ (3.3.1.3); **Ерос женскости у структури еротског идентитета ратника** (3.3.2); „Жена у рату“ (3.3.2.1); „Жена за ратника“ (3.3.2.2); „Ратник за жену“ (3.3.2.3) и потпоглавља: *Сакрални еротизам: жртвовање и ритуални континуитет* (3.4) и *Функционалност рата у структурирању идентитета мушкости* (3.5).
4. **КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА НЕПОСРЕДНОГ ИСКУСТВА ЕРОТИЗМА И РАТА** (с. 307–349) обухвата потпоглавље *Теорија концептуалне метафоре* (4.1) са деловима: **Концептуална метафора** (4.1.1); **Концептуална метафора и неурална теорија језика** (4.1.2) и потпоглавље *Концептуализација непосредног искуства еротизма и рата* (4.2) са деловима: **Насиље над другим телом, комадање тела и фантазија прождирања** (4.2.1); **Пијанство, халуцинација и**

- лудило (4.2.2).
5. **ЗАКЉУЧАК** (с. 350–354).
  6. **ЛИТЕРАТУРА** (с. 355–371). Библиографија је састављена од 278 библиографских јединица на српском и енглеском језику, које су распоређене у три целине: *Извори* (6.1), *Енциклопедије и речници* (6.2) и *Студије и чланци* (6.3).

## ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДЕЛОВА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ:

Кратак приказ сваког релевантног дела докторске дисертације.

Предмет докторске дисертације Маријана Мишића, под насловом **ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ**, представља испитивање еротизма, његове тематизације и функционалности у контексту модернистичко-авангардног превредновања традиционалне парадигме у имагинацији рата. Међусобна неусловљеност у развоју америчке и српске књижевности које кандидат истражује свакако представља посебан квалитет овог рада, јер омогућава описивање аутентичне топологије и функционалности еротског у наративној транспозицији непосредног искуства ратног простора, елиминишући могућност једностраних закључака лишених компаративно-аналитичке верификације.

У поглављу **УВОД** темељно се дефинишу кључни проблемски комплекси рада који подразумевају дефинисање еротизма као егзистенцијалног феномена, расветљавање веза и међусобне условљености еротизма и рата, односно сексуалности, насиља и смрти у домену људског искуства, као и испитивање функционалности еротичког дискурса у контексту естетског превредновања традиционалних канона у имагинацији простора рата. У складу са истраживачком методологијом, кандидат се залаже за критичке постулате нове парадигме која се може уочити у критичко-теоријским радовима о америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату последњих деценија 20. и почетком 21. века. Дата парадигма почива на демистификацији културног мита о „изгубљеној генерацији”, односно проблематизује традиционално усвојен став да најзначајнија дела о Првом светском рату у америчкој и српској међуратној прози представљају аутентично антиратно штиво, инспирисано искључиво страхотама ратног простора и пацифистичким тежњама аутора. У том смислу, кандидат настоји да у датом дискурсу реконструише универзалну оперативност еротизма која подразумева мистичну привлачност смрти, насиља над другим и деструкције, у тренуцима сазнања сопственог ништавила, односно дисконтинуираности егзистенције, без обзира на културни, духовни или друштвени контекст из које јединка потиче. Тиме би се, сматра аутор, отворио низ нових могућности за даљу ревизију традиционално утемељених ставова о ратној прози, а дати дискурс поново поставио у фокус нових истраживања.

Ослањајући се на тезе француског филозофа и теоретичара еротизма Жоржа Батаја, као и на релевантне теорије савремене полемологије, кандидат у потпоглављу **Предмет и задаци рада: Еротизам и рат** дефинише полазну хипотезу у оквиру које се рат посматра као облик друштвене институције инспирисане хуманом дијалектиком еротизма као противречног искуства мучног дисконтинуитета и ирационалне жеље за његовим превазилажењем у разорном континуитету. Зато се наглашава да је проблем наративне транспозиције непосредног искуства ратног простора неопходно поставити у контекст интердисциплинарних истраживања. Пошто полази од претходно наведених теза Маријан Мишић инсистира на следећем: сваки облик наративизације који тежи аутентичној транспозицији комплексног искуства рата нужно најпре мора одбацити канонске обрасце идеолошког и пропагандног формирања у корист јефтиног друштвенополитичког ангажмана; потом, он не може да пренебрегне

чињеницу рата као форме лиминалног поретка у којем биће фантазира ослобађање од свих норми и забрана мирнодопске свакодневице, а с циљем превазилажења мучног сазнања сопствене дисконтинуираности. Бавећи се наративним дискурсом модернистичко-авангардне прозе у чијој основи лежи поступак естетског превредновања традиционалних романтичарско-епских образаца у домену имагинације ратног простора, кандидат жели да докаже оперативност датих теза, јер то сматра посебно значајним аспектом овог типа ратне прозе.

У складу са потребама истраживања у оквиру истраживачке методологије у докторској дисертацији Мишић се у потпоглављу *Методологија истраживања еротизма у ратној прози* залаже за метод интерпретационе анализе са аспекта лакановске психоанализе, феноменологије и савремених културних теорија, који треба да укаже на амбивалентан доживљај ратног простора, далеко сложенији од сваког једностраног антиратног, односно пацифистичког става. Такође, образлаже и неопходност примене метода наратолошке анализе којим се описује оперативност традиционалних стереотипова сексуалне разлике који обликују колективну и индивидуалну свест у области патријархалне културе. Најзад, он указује да примена метода когнитивно-семантичке и компаративно-конфронтационе анализе елемената изворне грађе илуструје тезу о универзалној сакралности људске природе што подвлачи аутентичну оперативност еротске дијалектике. Образлажући потребе датог истраживања са аспекта *Историје питања*, кандидат закључује да испитивање еротизма у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату недвосмислено представља значајан допринос оснаживању већ описане нове парадигме у њеном тумачењу.

Темељно образлажући истраживачки корпус, у потпоглављу *Грађа: Корпус америчке и српске прозе о Првом светском рату* кандидат се позива на релевантне књижевноисторијске и књижевнокритичке студије о америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату. Као кључне критеријуме при дефинисању изворног корпуса он наводи, с једне стране, тематско-мотивски комплекс, односно наративизацију непосредног искуства Првог светског рата као централни аспект тематско-мотивске структуре дела, а с друге, специфичну поетичко-естетску категорију „прозе протеста”, у америчком, односно „модернистичко-авангардне/експресионистичке ратне прозе” у контексту српске међуратне књижевности. Такође, наглашено је да су жанровска питања у овој студији стављена у други план, с обзиром на негативан став авангарде према жанровима као нормативним категоријама, као и на јасно изражену тежњу модернистичко-авангардне прозе ка брисању или проблематизовању крутих жанровских граница. Због обима грађе, као и због чињенице високе флуидности жанровских граница, односно крајње динамичног односа између романа, традиционално одређеног као фикционалне врсте, и документарних жанрова, у примарни корпус нису укључена дела која припадају небелетристичким прозним облицима (ратни дневници, писма, мемоари).

С циљем теоријско-методолошког увода у истраживање, у поглављу *КА ФЕНОМЕНУ ЕРОТИЗМА* структурира се топологија еротског кроз компаративно-аналитички преглед релевантних промишљања овог феномена у античкој културној



традицији и одређеним савременим феноменолошким, културолошким и психоаналитичким теоријама.

Истраживање еротског концепта у античкој култури у потпоглављу *Ерос у античкој културној традицији* кандидат започиње полазећи од Хесиодове *Теогоније* јер овај текст представља не само темељ поетског третмана Ероса као персонификоване жудње у форми деструктивне силе, већ и извориште двају традиција у разумевању еротског које своје врхунце имају у поетској традицији античке књижевности и Платоновој филозофској мисли. Насупрот космогонијској традицији, теогонијска традиција доводи разумевање Ероса у контекст хуманог повезујући га са појмом интелигибилности. У оквиру поетске традиције која започиње са Хомером и Хесиодом, ерос се одређује искључиво у домену ирационалног и нужности, као недокучиви принцип природне датости. Мишић наглашава да се Ерос као разорна моћ која прети здравом разуму и угрожава како државни поредак тако и темеље саме цивилизације у потпуности дефинише код античких трагичара и лирских песника. Кандидат констатује да је свим схватањима еротског у контексту старогрчке поетске традиције заједничко поимање ероса као биолошко-физиолошког ентитета или чисте екстериорности у домену ирационалне надљудске силе која обузима душу и тело, односно појмовна редукција еротског на домен сексуалности и нагонског.

У посебном, зналачком осврту на Платонову еротологију кандидат истиче да она представља суштински заокрет према ситуирању еротског у поредак искуства, односно структурирање нове визуре разумевања еротског у којој се оно приближава хуманом домену. У *Федру* кандидат уочава Сократово ситуирање еротског најпре у област именентно-инстинктивног а потом у област свесно-духовног; еротско је, дакле, схваћено као суштинско одређење постојања утемељено на дијалектичком односу рационалног и ирационалног који се међусобно потиру и у исто време егзистенцијално прожимају. У *Гозби*, истиче кандидат, Платон еротско смешта у област сталних тензија између бесконачног и коначног, идеје и конкретног. Овде је природа еротског уобличена преко Диотиминог мита о Еросовом пореклу као сина Пору (божанског принципа обиља) и Пеније (оскудице) чије особине одређују његову посредничку природу. Тако се, како истиче кандидат, еротски субјект структурира око сопственог недостатка мотивисан фантазијом о апсолутној егзистенцији. Аристофанов мит о андрогинима сагледава рађање ероса у у часу расецања двојединственог бића и представља чежњу за другом половином која је заувек изгубљена тако да је остварење еротских тежњи могуће само у смрти односно негирањем појединачне егзистенције; то, како подвлачи кандидат, значи да Платонов Аристофан у језгру еротског феномена не види могућност остварења апсолутног задовољства. Поред овога, Аристофан ситуира еротско у искуству пораза, односно страху од казне; зато еротски субјект своје стање доживљава као стање ускраћености онога што му припада па фрустрација постаје основни појам његове егзистенције. За разлику од Сократове и Аристофанове беседе које се баве еросом интимног и личног, кандидат у беседама осталих говорника, на које се осврће, сагледава потребу да сопствене несигурности превазиђу образлажући њихову утемељеност у систему јавног политичког и филозофског мишљења; Алкибијадова исповест, по кандидату, суштински разоткрива природу

еротског субјекта распетог између Поровог наслеђа и инхерентног недостатка. За разлику од других говорника једино Сократ разуме уживање у ускраћености као «суштински елеменат еротске феноменологије». Платонова еротологија, констатује Мишић, уводи тако појам инхерентног недостатка којим је сваки субјекат, без обзира на статус, одређен, и који га покреће према жељеном објекту за који верује да му припада. Такав став покреће субјекте на вечно трагање за објектом жеље који треба да испуне тај недостатак. Пошто уживају у сазнању ускараћености, Платонове филозофи су у стању да успоставе привид хармоније између интелигибилног и телесног пошто апсолутно разрешење не постоји; ерос је, неминовно, чак и у домену филозофског, одређен својом амбивалентношћу.

У потпоглављу *Еротизам као феномен људског постојања* Мишић се, полазећи од става да је феномен ероса типично људски, најпре осврће на Финкову студију *Основни феномени људског постојања* где се ерос сагледава као структура која се налази у основи бића и одређује целокупно његово егзистенцијално деловање и сазнање, док његова суштина почива у чињеници дисконтинуитета у самом бићу које никада не може бити потпуно. Човек је увек одређен другим у коме тражи потврду своје егзистенције, разумевање недостатка у сопственом бићу. Кандидат наглашава да Батај уочава да човек чезне да осећање дисконтинуитета замени континуитетом што као могуће види једино у смрти, у превазилажењу индивидуалности бића дисконтинуитета. Тимотички аспект ероса кандидат сагледава у Епштајновом виђењу појмс еротике као метасексуалне свести јер по њему сексуално битно одређује еротско. Сама сексуалност, констатује кандидат, увек постоји само под системом забрана зато што се може изразити само у нормативном друштвеном контексту. С друге стране, конститутивни део структуре сексуалног понашања су и «сексуалне фантазије» које човеку омогућава имагинација. У сваком случају, наглашава Мишић, немогуће је разграничење појмова еротизма и сексуалности о чему, при оваквим покушајима, сведоче бројне противуречности и недоречености. Као значајан покушај кандидат наводи Фројдову теорију сексуалности коју у разним фазама одређују физиологизми и теорије нагона, док у каснијим фазама доминира конципирање синтетичког појма Ероса као нагона живота чија је есенцијална манифестација либидо, и његово укључивање у домен социјалне теорије. Фројд инсистира да се инфантилна сексуалност, иако органски условљена, не може појмити изван интерсубјективних односа који условљавају психосексуални развој јединке. Извршивши десупстанцијализацију фројдовског либида, констатује Мишић, Лакан у сексуалности види немогућност помирења хетерогених елемената овог искуства; он сексуални нагон види као резултат тензије услед немогућности ситуирања биолошке чињенице у симболички поредак. Тако се простор еротизма отвара у језгру сексуалности одређеној расцепом између биолошке датости и структуре интерсубјективних односа. Кандидат закључује да еротско представља суштинску карактеристику човека као сексуалног субјективитета па се зато не може свести на ниво инстинкта нити третирати изван укупног егзистенцијалног искуства; управо зато је, по Батају, «људска сексуалност увек свесна забране, увек свесна дисконтинуитета». Подразумевајући под еротизмом спектар људског деловања у којем се манифестује противречна жеља бића за

растакањем у апсолутном континуитету којем се само биће опире, Батај разликује три контингентна облика еротизма: еротизам тела, еротизам срца и сакрални еротизам. Како је поље еротизма специфично, кандидат усваја тезу М. Епштајна који еротологију види као специфичну хуманистичку дисциплину, специфичну феноменологију, сродну естетици и поезици.

Дакле, пратећи концептуализацију *ероса* од античких космогонија и теогонија, преко античке поетске традиције и платонизма, све до савремених феноменолошких и психоаналитичких теорија, кандидат убедљиво реконструише исконску концептуалну повезаност ероса са деструктивним силама, односно темељну одређеност сексуалности и еротског идентитета инхерентним недостатком, дисконтинуитетом, насиљем и жељом да се поседује други. Као основни циљ оваквог прегледа он наглашава утемељење специфичне дијалектике батајевског еротизма у чијој основи лежи инхерентна динамика бића као дисконтинуиране егзистенције између сазнања сопствене неутемељености и жеље за самопревазилажењем кроз фантазију разорног континуитета.

Имајући у виду специфичну форму културног протеста који се може препознати у оба књижевна контекста, кандидат у поглављу **ФУНКЦИОНАЛНОСТ ЕРОТИЗМА У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ** инсистира на чињеници да ова проза не може бити испитивана изван карактеристичног домена модернистичко-авангардне парадигме. У складу с тим, еротизам се, у овом поглављу функционално одређује као темељни аспект превредновања традиционалних образаца у имагинацији рата као простора епске утопије. На тај начин се такозвана „проза протеста”, односно модернистичко-авангардна проза о Првом светском рату посматра као неодвојиви аспект свеукупних духовно-поетичких превирања у књижевности и култури између два рата, а еротизам се са маргине поставља у центар књижевно-поетичког испитивања. Кандидат истиче да еротизам игра изузетно значајну улогу у поступку естетског превредновања.

Континуитет империјалне косовске утопије у реинтерпретацији искуства Првог светског рата кандидат сагледава у монументалној меморијалној архитектури, а слично искуство у европским и америчким меморијалним комплексима насталим после рата, где доминира идеалистичка фигурација са нагласком на античком идеалу снажног и складног мушког тела које брише оскађено тело ратника у друштвеној свести постратног света. Уводећи тело и драму телесности у језгро своје наративне транспозиције ратног искуства, ратна проза инсистира на преиспитивању основа традиционалне моралности па се, подвлачи кандидат, по Батају отвара могућност да се «назре наличје једне фасаде чија се беспрекорна спољашност никада не доводи у питање». Услед напуштања или преображаја традиционалних канона у представљању ратника-хероја, еротизам функционише као иронијски поступак показујући да је деловање ратника примарно инспирисано ефемерним жељама и страховима а не одбраном симбола националне митологије. Еротизам доказује везу ратног насиља и сексуалности јер разоткрива деловање хегемоне мушкости која функционише као друштвено конструисани а не у егзистенцији објективно утемељени идентитет уз инсистирање на разорном дисконтинуитету као почетном делатном елементу у самом

језгру мушкости. Кандидат подвлачи да наглашавање бестијалног ратног насиља или уживања у свакој прекомерности као елемента замишљања ратног простора или његове реалности представља кључни доказ еротичке основе рата. Како такво насиље није утемељено у одбрани нити је засновано на било каквом рационалном политичком или економском чину, оно нужно разара епичност на којој инсистирају званични култови. Кандидат подвлачи да еротизам својом функционалном динамиком инсистира на чињеници да је рат културна институција која поред одбране од непријатеља подразумева и разрешење разорних унутарњих конфликта чиме разобличава водећу стратегију званичне културе. Иако се етичка илузија «праведног рата» никада не разара, кандидат истиче да сагледавање колектива као скупа појединаца одређених сопственом индивидуалном егзистенцијом указује на иронијски поступак демитологизације и десакрализације доминантних националних митова који функционишу као матрице у и интерпретацији ратног искуства.

Кандидат уочава да и у Америци и у Србији постоји сличан напор нове генерације да се супротстави доминантном предратном схватању књижевности као вида естетско-моралне акције (Брајевићево читање Андрићеве *Госпођице* као пример представљања Првог светског рата из тзв аутсајдерске перспективе; Јовановићево и Павковићево негирање читања Краковљевих *Крила* као антиратног романа; Каулијева критика схватања појма «разочарења» из тзв «прозе протеста» као облика пацифизма или чак дефетизма; Куперманово одбацавање читања «прозе протеста» кроз „дезилиузионизацију“ и „негација“ којима се најчешће одређује). Ипак, констатује кандидат, еротизам као функционално средство митологизације искуства рата представља истовремено и механизам афирмације неких реторичких и културних модела и стереотипа који нису у супротности са темељним вредностима патријархалне културе. Аутори међуратне прозе у својим делима наглашавају дисконтинуитет између идеализоване слике рата унутар официјелне културе и аутентичног искуства појединца не негирајући стереотипе патријархалне културе у области сексуалне разлике и идентитета мушкости.

Кандидат закључује да се функционалност еротизма у међуратној прози може тумачити и у контексту постратне трансформације и реконструкције мушкости; односно продора концепта сирове мушке сексуалности као модела модерне мушкости у књижевност. У англоамеричком културном контексту ново мушко тело се промовише кроз масовну промоцију бодибилдинга, борилачких и других спортова као и напреднио схватање медицинске протетике. У наративном дискурсу америчке и српске прозе посебно место заузима тип новог јунака „ратника-интелектуалца“ (студент, филозоф, професор, уметник) који деконструише конзервативну идеју раздвајања *етоса* и *ероса* јер су код њега интелект и мушка сексуалност равноправни. Мишић истиче да Дос Пасос, Хемингвеј, Столингс као и Црњански, Краков, Јаковљевић, Васић и други инсистирају на утемељењу новог концепта- церебралне хегемоне мушкости.

Пратећи појам превредновања, Мишић у овом поглављу показује да разобличавање традиционалних канонских модела који глорификују рат и херојску етику ратника, никако не подразумева отклон према фаличком еротизму и родним

матрицама ратничке културе. Инсистирајући на еротизму у функцији разобличавања традиционалних романтичарско-епских образаца у имагинацији ратног простора, који подразумевају глорификацију рата и ратника као епског хероја, његову аскетску духовност и бескомпромисни континуитет индивидуалне делатне етике и највиших моралних принципа епског патријархалног колектива, кандидат, с друге стране, у испитиваним делима препознаје тежњу ка структурирању новог типа јунака. Он наводи да у датом дискурсу није у центру пажње тип епског хероја, већ мушкараца-ратника чије је деловање, у основи, примарно инспирисано ефемерним жељама, страховима, комплексима и потиснутим страстима, а не одбраном епских вредности и општим добром заједнице. На тај начин, тврди Маријан Мишић, тело и сексуалност у жижи наративне транспозиције непосредног искуства рата одређују отклон према традиционалним обрасцима епске моралности, али не и према фаличким матрицама сексуалног понашања као парадигматској вредности патријархалне културе. Управо зато је његов закључак да у основи овог постратног протеста не треба видети радикално одбацивање или оспоравање, већ првенствено тежњу ка естетском превредновању света и традиционалних форми које не одговарају сензибилитету савременог човека.

Следећи дату тезу, кандидат у поглављу **ЕРОТИЗАМ И РАТ** недвосмислено доказује оперативност традиционалних родних стереотипа који обликују колективну свест патријархалне културе, што с друге стране, темељно проблематизује сваки покушај једностраног одређења овог прозног дискурса у контексту свеобухватне антиратне критике или бескомпромисно пацифистичког става. Иако је однос према рату у такозваној „прози протеста” у америчкој и српској међуратној књижевности недвосмислено одређен поступцима проблематизовања канона, демитологизације и десакрализације рата и ратних хероја, он се, тврди Мишић, никако не може једнострано и површно одредити као антиратни или пацифистички. Оно што кандидат у том контексту сматра посебно значајним јесте чињеница функционалне оперативности суштинског стереотипа да је рат типично мушка активност - „учешће у рату”, каже се, „никако није срамотна или понижавајућа ствар, већ на свакако специфичан начин, и поред снажне огорчености и разочарења, служи на част ономе ко се из њега вратио”. Такође, реинтерпретација основних елемената идеологије хегемонског модела који се темељи на етици фаличког еротизма и имплицитном поистовећивању *етоса* и *ероса* као суштинских категорија аутентичне патријархалне мушкости, истовремено ставља у први план њену инхерентну неутемељеност. Дисконтинуитет између њене егоистичне фикције и реалности која се разоткрива у односима интерсубјективности, на тај начин имплицитно сугерише повезаност ратног насиља и одбране угрожене фикције.

У потпоглављу **Еротизам и рат: угрожена фикција мушкости и фантазија континуитета**, полазећи од Батајеве тезе да рат, оргија и жртвовање имају заједничко порекло које је у вези са постојањем забрана супротстављених слободи и разузданости деструктивних сила у човеку, Мишић указује на низ полемолошких расправа, на челу са чувеном студијом Г. Бутула *Les Guerres: Elements de Polemologie*, које рат доводе у везу са обредно ритуалним синкретизмом. Сама одредница Светски

или Велики рат указује на свеобухватност доживљаја у којем долази до укидања друштвених односа профане стварности. Кандидат подвлачи да доживљај Првог светског рата у делима америчке и српске међуратне прозе инсистира на лиминалности, а као примарни маркер лиминалног сагледава карневалски хронотоп, односно свеопшту народну параду као суштинско обележје карневала. На улазак у ову, „другу стварност“ указују, констатује кандидат, примери из романа Д. Трамба *Johnny Got His Gun*, као и Валтер Вебстер из романа *Company* К. В. Марча. На сличан модел кандидат указује и у романима *Српска триологија* С. Јаковљевића и *Fragmena tragoedia belli* М. Голубовића, као и у *Дневнику о Чарнојевићу* М. Црњанског. И у америчком и у српском роману уочљива је ратна трансформација најразличитијих простора у оргијастичке рајеве (Сеоце Бефор у роману Виле Катер *One of Ours* наличи Ваљеву из приповетке „Ресимић добошар“ Д. Васића као и развратном Солуну Кракова).

Одлазак у рат прижељкује се као бекство од једноличја свакодневице и могућност реализације нове егзистенције изван мирнодопског живота, подвлачи кандидат. То чине Вилијем Хикс, јунак Бојдовога романа *Through the Wheat*, али и многи други јунаци америчке прозе: Фредерик Хенри, Џон Ендрјуз, Ден Фузели, Клод Вилер, али и Алексије Јуришић, јунак Васићеве *Црвене магле*.

Како савремена полемологија види рат као друштвену институцију која, поред одбране физичког опстанка, брани и психички опстанак кроз екстерну трансформацију разорних интерних конфликта и њихово разрешење у форми спољашњег непријатеља, кандидат закључује да је рат и манифестација еротизма који потврђује своје циљеве и начела као друштвене функције. Батај инсистира на томе да је област еротизма у суштини област силе и насиља јер је начело испољавања еротизма уништење структуре затвореног бића, па се зато ратно насиље уско повезује са сексуалним насиљем. Неспутана сексуалност исказана на разне начине, од ласцивне еротике до најдеструктивнијих облика „светог махнитања“, представља, по кандидату, основу ратног доживљаја у америчкој и српској прози о Првом светском рату, доказујући тако свест о еротичкој условљености рата. Он подвлачи да у прилог томе говори и чињеница да ратна пропаганда најчешће тражи надокнаду за угроженост идентитета нације у бескомпромисном насиљу. (Као изузетне примере Мишић наводи резонување о одласку у рат Дена Фузелија у роману Џона Дос Пасоса *Three Soldiers*, као и сцене иживљавања најскривенијих порива у роману *Крила* Кракова)

У потпоглављу *Еротизам тела: перцепција еротског тела*, полазећи од Батајеве тезе да је „erotizam тела, у основи, насиље над бићем партнера, насиље на граници смрти, на граници убиства“, кандидат закључује о фаличким основама батајевског еротизма заснованог на строго прописаним улогама у патријархалној култури које креирају сексуални идентитет индивидуе. Фалички еротизам захтева „хегемони“ концепт мушкости и апсолутну доминацију мушког принципа у вођењу женскости ка врхунцу задовољства. Осврћући се на различите идеалне моделе мушкости кроз време, кандидат истиче да хегемони модел мушкости који настаје крајем 18. века у контексту Француске револуције и уско је повезан са капитализмом, национализмом, империјализмом и милитаризмом, представља синтезу претходних

модела, истичући у први план концепт „животиње у мушкарцу“. Напуштајући традиционални викторијански модел “manliness”, америчка култура крајем 19. века прихвата концепт „working class masculinity” који одређују мишићава тела и агресивна сексуалност, док присуство мита о „црном силоватељу“ показује фасцинацију примитивном мушком сексуалношћу. Кандидат подвлачи да ће овај идеал потентне и похотне мушкости доминирати америчком културом све до шездесетих година 20. века када ће бити превреднован у студентским демонстрацијама. Слично америчком моделу и српска патријархална култура третира мушку сексуалност као моћну и агресивну дозвољавајући јој двоструке стандарде унутар друштвених односа и прописних сексуалних улога. Кандидат истиче да се паралелно са тим жена поима и као грешница са демонским моћима и као пасивно, незаштићено биће, што резултира у томе да у патријархалној култури тело жене никада није њено већ припада мушкарцу.

У **Перцепцији мушког тела**, кандидат истиче да у колективној уобразиљи, без обзира на огромне размере деструкције и „масовну кланицу“, Први светски рат, у складу са етиком карневалског хронотопа, задржава ореол сакралног простора у којем се „фантазира континуитет апсолутне мушке егзистенције“ па је он зато простор грубе мушкости чијој сексуалности припадају све жене. Већина мушких ликова у америчкој и српској прози, како Мишић види, припада „стереотипу вука“. Као такве Мишић, у америчкој прози, види Ричарда Плама, јунака Столингсовог романа *Plums*, мајора Адамса и наредника Рајана из Бојдовог романа *Through the Wheat*, наредника Новака, Џонија Харда и Црног Жана из Стивенсовог романа *Mattock*, Џоа Бонама из Трамбовог романа *Johnny Got His Gun*, бригадног генерала Асолана из Кабовог романа *Paths of Glory*, Дена Фузелија из Дос Пасосовог романа *Three Soldiers*, чланове Марчове Чете К у истоименом роману, Фредерика Хенрија и Риналдија у Хемингвејевом роману *A Farewell to Arms*, Џорџа Такера из Бинсовог романа *The Laurels are Cut Down*. И у српској прози се структурна фантазија фаличког еротизма гради по идентичном моделу, конастатује кандидат, па као доминантне мушкарце сагледава Обрада Јеремића у *Невидбогу* Ратковића, Васићеве јунаке Ђорђа Христића и Алексија Јуришића у *Црвеним маглама*, Петровићевог планинца Мишу у роману *Дан шест* и Смиљанићевог наредника Александара, Петра Рајића Црњанског, Јаковљевићевог поручника Александра и Краковљевог Бору Павловића.

Када приказују аутентичну хегемону мушкост која се утмељује у изједначавању телесне снаге и сексуалне потенције са мушким идентитетом, ратничким поносом и чашћу, аутори прозе реинтерпретирају свест о рату као културној институцији створеној ради одржавања постојећег система са ригидним матрицама сексуалног понашања и нужним остварењем прописаних сексуалних улога по цену друштвене изопштености, констатује кандидат. Насиље, сировост и агресивна сексуалност представљају главне услове еротског потенцијала мушкости у домену прописаних сексуалних улога у патријархалној култури.

У **Перцепцији женског тела** најпре се истиче да је еротска перцепција тела у реторици патријархалног дискурса одређена етиком хегемоне мушкости и да подразумева прецизно дефинисане сексуалне улоге: моћни мушкарац доминира свим областима приватности и друштвености уз нужну активну сексуалност и потентност

као обележја еротског идентитета, а жена има улогу пасивног елемента, што је последица објективних карактеристика рода. Еротски идентитет жене гради се на принципу добровољне податности, од чега зависи и њена привлачност. Жена остварење своје сексуалности сагледава само у могућности да буде поседована од стране мушкарца. У складу с тим, кандидат указује да у ратној прози, апсолутни еротски потенцијал има мушкарац у униформи, тј, да ратник представља центар женских еротских маштања. Примере налази у односу Јелене према Ђорђу у Васићевим *Црвеним маглама*, мис Устон према нареднику Александру у Смиљанићевом роману *Успут* као и у Краковљевим романима.

Тело жене се, у складу са њеном пасивношћу, у ратној прози перципира као обло, нежно, меко, које треба да утоли сваку глад. Као примере кандидат, између осталих, указује на сцене у Петровићевом *Дану шестом*, Ратковићевом *Невидбогу*, у Стивенсовом роману *Mattock*, и Дос Пасосовом *Three Soldiers*. Еротска перцепција женског тела, подвлачи кандидат, у ратној прози ослања се и на дискурс који жену види као деструктивну еротску енергију, с тим да она тражи своје функционално остварење у мушкарцу који ће је укротити (лик разуздане жене из Дос Пасосовог романа *One Man's Initiation – 1917*, Јуришићев доживљај Јелене из Васићевог романа *Црвене магле*).

У **Фаличкој перцепцији у основи еротске оптике** кандидат указује да појам еротске перцепције треба посматрати као двокомпонентни комплекс који сједињује генитални нагон и метасексуалну свест, што имплицира интересубјективност сексуалне пожуде. Како еротско искуство бескомпромисно поставља питање жеље другог, то оно демаскира мит о супериорној мушкости. Сексуална пожуда истовремено је одређена жељом да се буде предмет пожуде другог што одређује инхерентно субверзивни карактер еротске перцепције. Вербализација сексуалне пожуде у патријархалном дискурсу имплицитно је условљена динамиком еротске жеље, констатује Мишић. На тај начин фаличка перцепција која наглашава примат мушкости у односу на маргинализовану позицију жене имплицитно редефинише конструисану релацију. Поред схватања да сексуална објектификација представља стратегију успостављања илузије премоћи мушкости, кандидат указује и на схватање да се фалички еротизам тумачи као одбрамбени механизам „аутентичне“ мушкости којим се она супротставља инхерентној хомофобији у језгру своје стурктуре. Такође, могуће је насиље фаличког еротизма тумачити у контексту извесности да је „аутентична“ мушкост инхерентно оптерећена комплексом „позајмљеног“ идентитета, страхом да је заснована на симулацији. Фаличка перцепција у основи еротске оптике, закључује кандидат, ради свог субверзивног карактера, проблематизује свако једнострано (антиратно или пак милитаристичко) тумачење специфичног односа према рату у српској и америчкој прози.

У потпоглављу **Еротизам срца: структурирање еротског идентитета ратника** Мишић најпре констатује да по Батају еротизам срца представља „постојанији вид еротизма тела који се одваја од његове материјалности и подразумева настављање страсти у домену моралне наклоности“, и да као такав представља незаобилазни аспект у тумачењу природе еротског идентитета ратника. Како Мишић у



**Етосу и еросу мушкости** показује у осврту на савремене теорије мушкости (Комисар, Бренон, Кимел, ла Ђела, Доналд, Жилет, Мур, Ченон, Јегерс), у језгру еротског идентитета мушкарца лежи страх од разоткривања родне неаутентичности па зато хегемони модел мушкости као суштинске одлике има агресивност и ратоборност. Функционално повезивање *ероса* и *етоса* у контексту хегемоничног модела мушкости подразумева да је социјална реализација друштвено прописаних улога битни аспект сексуалности, па зато сексуалност постаје незаобилазни аспект мушке социјализације. Снажан и агресиван хетеросексуални нагон постаје централни концепт идеалне ратничке мушкости. Рат представља један од врхунских изазова којима мушкарац може доказати свој аутентични родни идентитет јер на изазов рата одговарају само „први мушкарци“. На тај начин, констатује Мишић, еротизам срца деконструира покушаје метафизичког утемељења сексуалне разлике показујући да је херој, као еротски субјект, само дисконтинуирано биће одређено лакановским концептом екстимности односно ексцентрираног еротског идентитета у другом. Еротизам срца, закључује кандидат, разоткрива специфичне механизме који условљавају деловање ратника као мушкарца а не хероја проблематизујући традиционалну романтичарско епску парадигму у тумачењу ратног искуства у прози о Првом светском рату.

Ставови, поступци и размишљања јунака незаобилазни су у разграђивању традиционалних епских модела, подвлачи Мишић на почетку дела рада „**Самоодређивање (ратник за себе)**“. Као примере он наводи структурирање лика Клода Вилера, главног јунака романа В. Катер *One of Ours* кроз исповедне секвенце које његов одлазак у рат образлажу као бекство од празног живота и доминантне жене, деловање Џона Ендрјуза у Дос Пасосовом роману *Three Soldiers* примарно устројено одбраном еротског идентитета утемељеног у самољубљу и фикцијом сопствене доминантности, а не вредностима националног етоса. Схватање да је врхунска слобода мушкарца у одлуци да поступа у складу са својим потребама и жељама представља контекст у којем долази до промене перспективе у односу на традиционално схваћене моделе понашања. Дезертерство, на пример, добија одређење врхунског израза аутентичне мушкости која делује у складу са својом етиком без обзира на последице (дезертерство Џона Ендрјуза; дезертерство Фредерика Хенрија у *Farewell to Arms*). Инсистирање на первертирању вредности традиционалног херојског етоса који подразумева доминацију *ероса* над *тимосом* представља суштински елемент поетичке трансформације у разграђивању идеологије романтичарско–епске реторике, констатује Мишић, указујући да примере оправданог дезертерства ради задовољавања еротских страсти често налазимо у „прози протеста“. На сличне примере Мишић указује у Бојдовом роману *Through the Wheat* и Васићевим *Црвеним маглама* (мотив за саморањавање К. Харимана и Ђ. Ристића је писмо вољене жене), што, по кандидату, јасно доказује да се ради о универзалној трансформацији аксиологије традиционалних модела.

Угрожена фикција мушкости резултира, како тврди Мишић, у насиљу, односно у бекству у хомосоцијални простор рата у оквиру којег се трага за потврдом сопствене аутентичности (Џорџ Такер у гневу што је вољена жена изабрала његовог брата одлази у рат; Александар у роману Д. Смиљанића *Успут* жели да се освети супарнику у борби

за наклоност мис Устон због понижења када га овај отпушта из болнице још неспремног за фронт). Упечатљив пример који показује да у основи ратног насиља лежи интимни доживљај угрожене фикције мушкости Мишић сагледава и у роману Кабовом *Paths of Glory*, у лику генерала Асолана који угрожени војнички „статус“ брани насумичним стрељањем „за пример“. То је пример, како луцидно истиче кандидат, параноичне тежње лакановског „лудог закона“ ка бескомпромисном доказивању снаге и потентности, а не чин одбране високих вредности цивилизације. Сличан пример представља и деловање Теренса Матлока у Марчовом роману *Company K* који себе доживљава као господара војничке сексуалности и жеља, а њихову поругу решава кажњавањем. Слично Марчу, подвлачи Мишић, Васић у роману *Црвене магле* разобличава фикцију аутентичности хегемонског модела мушкости кроз лик Алексија Јуришића чији је живот изван рата оптерећен комплексом *двоумице*.

Мишић подвлачи да се мушкост често схвата као фингирана, да се њена иконографија доживљава као маска, и да се то предочава читаоцу кроз самоиронијско разоткривање јунака. Примере налази у *Српској трилогији* С. Јаковљевића, као и романима *Незнани јунак* Е. Петровића и *Дневник о Чарнојевићу* Црњанског, на основу којих закључује о недвосмисленом разграђивању традиционалног романтичарско-епског канона. Специфичну форму самоодређивања Мишић сагледава у фантазији индивидуалне ратничке мушкости која прижељкује врхунско задовољење у дивљењу и обожавању од стране другог чиме доказује ексцентрираност у језгру свих идентитета (фантазије Парвина Матока из Стивенсовог романа *Mattock*, будне сањарије поручника Александра из Смиљанићевог романа *Успут*). Самоодређивање, констатује Мишић, показује да је деловање ратника најпре инспирисано успостављањем хегемоне фикције, а не одбраном националног и врхунских вредности. Хегемона мушкост је у основи оптерећена комплексом позајмљеног, друштвено конструисаног идентитета, која нема утемељење у егзистенцији. Разоткривајући деловање хегемоне мушкости еротизам, закључује Мишић, доказује повезаност ратног насиља и сексуалности, инсистирајући на разорном дисконтинуитету као делатном мотиву у самом језгру мушкости.

Други представља интегрални елемент еротског идентитета ратника јер, како истиче кандидат у делу рада „**Други за ратника**“, функционише на принципу туђег погледа, односно ауторитета друге мушкости. Управо зато, подвлачи Мишић, савремени теоретичари указују да у самом језгру идеологије хегемонског модела мушкости постоји *хомофобија* превасходно као страх од понижења и потчињавања доминантнијем мушкарцу. Већ је наглашено да је у језгру еротског идентитета мушкарца присутан стални страх од разоткривања сопствене мушкости као лажне услед чега се структурира посебна етика у циљу доказивања сопствене аутентичности. Како је еротски идентитет чисто дискурзивна конструкција одређена инхерентним доживљајем сопственог дисконтинуитета, част и достојанство мушкарца ратника захтевају бескомпромисно деловање ради доказивања. Тако други постаје гарант идентитета ратника у хомосоцијалном простору, односно сведок његове мушкости ( у приповеци М. Борисављевића „Ускрс на Кожуфу“ млади Миљко предузима ризичан подухват самодоказивања, у роману Т. Бојда *Through the Wheat* Хикс у тренутку

највеће слабости од болести одбија да се врати у позадину већ прибегава ритуалном довођењу у ред своје опреме).

Значајну компоменту у структурисању ратног идентитета чини препричавање ратних и љубавних доживљаја као облик међусобног повезивања мушакараца у рату, наглашава Мишић. Поред простора фронта, војничка кантина или бордел представљају иницијацијске просторе мушкости где се овакви догађају препричавају (тако делују Фредерик Хенри у Хемингвејевом роману *Farwell to Arms* и Васићев јунак Ђорђа Христића у роману *Црвене магле*). Поред кафане и бордела, и болница је простор где се доказује бескомпромисна ексцентрираност мушкости, јер је ту ратничка мушкост пошто је физички онемогућена, најугроженија (понашање Фредерика Хенрија у болници, понашање неколико ликова у приповеци „Реконвалесценти“ Драгише Васића).

Индивидуална мушкост услед инхерентне несигурности и неутемељености свој идеал види остварен у другом, због чега други представља интегрални део еротског идентитета индивидуе, констатује у делу рада „**Ратник за другог**“ кандидат. Доказ да се друга ратничка мушкост посматра као остварење идеала може се наћи, подвлачи Мишић, у скоро свим испитиваним делима америчке и српске прозе о Првом светском рату. Најпре, мушкарац-цивил се у времену рата посматра као аберација нормативне мушкости (то увиђају и Фредерик Хенри, и Ђорђе Христић и Алексије Јуришић); потом, цивили пред ратником, без обзира на сопствени друштвени статус, осећају понизност и поштовање (у Марчовом роману *Company K* богаташ Штајнер осећа се постиђено пред војницима, Ден Фузели у *Three Soldiers* Дос Пасоса зна да идентитет војника изазива дивљење службеника, у *One of Ours* Виле Катер мушкост Клода Вилера постаје предмет зависти његове, иначе богате и успешне браће).

Посебан модел односа ратничке и цивилне мушкости подразумева однос оца и сина, па кандидат наводи низ примера који ово илуструју: у Хемингвејевој причи „*Soldier's Home*” отац Харолда Крибса одлучује да свом сину, повратнику из рата да аутомобил за вечерњи излазак; у роману Д. Трамба *Johny Got His Gun* бивши бунтовни робијаш Мајк дозвољава својој кћери да проведе ноћ са Џоом Бонамом који одлази на фронт. Сличне ситуације кандидат уочава у сцени опроштаја оца и сина у *Српској трилогији* С. Јаковљевића, као и у *Незваном јунаку* Е. Петровића у сусрету наратора са оцем извесног Јаноша.

Поред односа цивилне и ратничке мушкости значајан аспект социјализације ратника у хомосоцијалном простору рата представља и однос према другим ратницима, одређен доживљајем туђе ратничке мушкости као аутентичне реализације хегемонског модела. Типичан пример кандидат налази у Хемингвејевој „болничкој“ причи „*In Another Country*” у којој јунак мисли да су други ратници они „прави“ и да су истински заслужили своје медаље. Одликовања или ознаке чина представљају симболичку трансформацију „фалусног лода“ у традицији ратничке вестиментарности, подвлачи кандидат, што ће Хемингвеј најјасније исказати у роману *A Farewell to Arms* кроз утисак који на Фредерика Хенрија оставља доктор Валентини јер на рукаву има ознаке мајорског чина. У Стивенсовом роману *Mattock* Џо и Парвин снажну мушкост Црног Жана сагледавају у његовим многобројним одликовањима а не у чињеници да

он осваја неодољиву Жуни Тудесак.

С друге стране, кандидат указује на инхерентну повезаност и међусобну условљеност симболичких прерогатива ратничке мушкости и њене сексуалне потентности. У Бојдовом роману *Through the Wheat* мајора Адамса обожава пола батаљона ради прича о његовој похотљивости. Храброст, борбеност и одлучност ратника имају исти статус као његова потентност, односно велико сексуално искуство. Наратор у Јаковљевовићевој *Српској трилогији* описује војника Јанкуља, искусног у „женским питањима“, као недостижан узор. Углед који имају потпоручник Александар завни Бас у *Српској трилогији* и потпоручник Бора Павловић у Краковљевом роману *Кроз буру* почива и на њиховим ратним вештинама и одважности, и на њиховим заводничким подухватима.

Жена представља неизоставни елемент у структури еротског идентитета ратника, истиче Мишић у **Еросу женскости у структури еротског идентитета ратника**. Доминантни дискурс у патријархалној култури који структурира свест о женској сексуалности обједињава два, наизглед противречна модела: један жену сагледава као грешницу демонских моћи чија сензуалност доноси пропаст, други жену види као темељ породичних вредности – она прихвата подређеност и омогућује напредак целе заједнице. Оба ова конструкта одговарају функционалној етици сексуалне разлике у патријархату и оправдавају с једне стране фаличку доминацију агресивне мушке сексуалности, а са друге значај патријархалне мушкости у формирању уређења друштва у којем је жена безусловно подређена и срећна. У фикцији аутентичне патријархалне мушкости мушкарац потчињавајући жену сексуално и друштвено доказује свој ратнички статус.

У „**Жени у рату**“ кандидат се најпре осврће на медицинске приручнике из Првог светског рата који физичку или психичку слабост војника у рату третирају као „феминизираност“ да би констатовао да фронт почетком 20. века остаје мушки простор у којем је присуство ратоборне женскости непожељно. У наративном дискурсу америчке и српске прозе о Првом светском рату жена ретко напушта традиционалне оквире прописаних сексуалних улога и тада представља претњу мушком идентитету. О томе сведоче примери Инид Ројс, јунакиње романа Виле Катер *One of Ours*, Јелене Христићеве, *femme fatale* у роману *Црвене магле*, Дос Пасосове Женевјев Род или Фокнерове Маргарет Пауерс. Маргарет Пауерс је у роману доживљена од стране Џона Гилигана као несвакидашња родна аберација, а сличан је случај са доживљајем младе брђанке од стране Стевана Папа Катића у роману *Дан Шести* Р. Петровића. У највећем броју случајева, ипак, подвлачи кандидат, наративни дискурс америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату инсистира на традиционалним стереотипима женске инфериорности: женски идентитет одређен је мајчинском пожртвованостју, пацифизмом, несамосталношћу, емоционалношћу и потребом за мушком фигуром. Због ових особина жена се у простору рата везује за просторе позадине. С друге стране, у ратном простору она је објекат разуздане мушкости која у њој види ратни плен или симболичку вредност националног етоса чијим се сексуалним скрнављењем непријатељу наноси увреда.

Жена представља незамењиви аксиолошки маркер у структури еротског

идентитета ратника упућујући на угрожену фикцију мушкости у ратном насиљу, истиче кандидат у делу рада „Жена за ратника“. Мада се као један од разлога за одлазак у рат наводи одбрана жене од сексуалног насиља, ипак се иза тога налази тежња да се по сваку цену сачува херојска фикција супремативности, па тако императив одбране женске части упућује на егоизам, истиче Мишић. Он разоткривање перверзне логике патријархалне идеологије налази у примеру из романа *Дан Шести* када Драгиша повређен коментаром Јована као искусног мушкарца о својој подређености у љубавној вези жели да се овоме освети. Ратник у жени види биће које мора да потчини својој вољи, али коначно потчињавање представља и крах еротске фантазије, односно ишчезавање еротске привлачности. Жена се зато у ратној прози најчешће фантазира као тело јер у објектификацији ратничка мушкост превазилази страх од потчињавања своје фикционалне утемељености, закључује кандидат. Отуда Хемингвеј на крају романа *A Farwell to Arms* укида сваку идиличну перспективу; Кетрин Беркли, као идеална жена уласком у простор профане стварности мора да умре јер би срећан крај разрушио делатну етику хегемоне мушкости коју представља Фредерик Хенри. Сличан пример кандидат налази у Васићевом роману *Црвене магле* у љубави Јуришића и Наталије. Јунакиња и овде умире, верна вољеном мушкарцу до краја, управо када, привидно се трансформисавши, он помисли да је спреман да се вољеној жени врати.

Апсолутна подређеност жене није коначна фантазија хегемоне мушкости која увек перверзно прижељкује отпор о чему, по кандидату, сведоче примери у романима *Дневник о Чарнојевићу* Црњанског (Петар Рајић се после авантуре са Пољакињом осећа испражњено и жуди за ратом) и *Plums* Столингса (пожртвована Езми не успева да избегне брачну кризу са Ричардом Пламом јер он непрестано уображава сопствену пониженост исказујући неповерење у жену). Еротска објектификација женскости од стране ратника, изван моралних ограничења стварности, представља један од суштинских ефеката замишљања ратног простора као простора утопије. У том простору жена је доступна и прижељкује уживање у потентној ратничкој мушкости. Између осталих, кандидат као пример наводи еротски сусрет поручника Александра са девојком код бунара који он препричава наратору у *Српској трилогији* а у којем он себи даје право да поседује жену изван свих моралних обзира.

Привлачност ратника за жену почива на доживљају његове сакралности, истиче кандидат у делу рада „Ратник за жену“. Сакрална проституција у простору рата не представља моралну аберацију нити подлеже офоцијелној осуди већ представља неодвојиви аспект лиминалности рата. Пример преображења патријархалне жене у љубавницу која се подаје ратнику кршећи све моралне норме Мишић налази у роману Вилијама Марча *Companу K* (исповест Бленфорда о девојци која пристаје да са њим оде у хотел), а сакрална проституција поистовећује се са „ниском“ у *Дневнику о Чарнојевићу* (опис еротског сусрета Петра Рајића и Лусје). У мушкарцу као сакралном бићу жена види остварење аутентичне мушкости у јединству хришћанског витеза и херкуловог љубавника. Женски доживљај ратничке мушкости доминантно је одређен фаличким еротизмом, истиче кандидат, што подразумева да апсолутни еротски потенцијал ратника у складу са смелошћу, одлучношћу и физичком снагом

сугерише и потентну сексуалност. Значајан аспект у структури мушког еротског идентитета представља и „женски поглед“, као инхерентни елемент његове уобразиље. Пример Мишић налази у роману *Црвене магле* Драгише Васића (пошто прими писмо с фронта које сугерише да је његово рањавање дезертерски чин Христић се сагледава кроз Јеленину визуру, када нестаје његова аура идеалног ратника и љубавника). У часу када један од елемената који граде хегемони модел мушкости нестаје, ишчезава еротски потенцијал ратника, закључује кандидат. Тиме се доказује да мушко тело, само по себи, није довољан услов еротске привлачности за жену. Чак и када се чини да постоји „аутентични“ женски доживљај мушкарца који Мишић наводи у низу примера, таква могућност је осујећена као романтична варка којом се маскирају истинска осећања и жеље.

У потпоглављу *Сакрални еротизам: жртвовање и ритуални континуитет* Мишић најпре подвлачи да је првобитно одређење еротизма, по Батају, у основи религијско. Тумачење сакралног еротизма Батај заснива на примеру ритуалног жртвовања који пореди са еротским чином. Сакрално је управо континуитет бића који се у току свечаног обреда открива онима који везују своју пажњу за смрт једног дисконтинуираног бића. У чињеници сакралности хумане егзистенције почива и сакрална природа ратника. Ритуали испраћаја војника показују све аспекте жртвених обреда. Пример кандидат налази у роману *Покошено поље* Бранимира Ћосића у опису испраћаја на фронт четири стотине младих војника, међу којима је и Жарко, кроз перспективу Жарковог сестрића Ненада. Значај сакралног еротизма у прози о Првом светском рату утемељен је у чињеници мистичне привлачности рата као простора у којем се фантазира досезање апсолутне егзистенције. Искуство рата представља облик духовног просветљења у којем долази до снажног задовољства услед «помрачења свести» О овом амбивалентном унутарњем искуству, по кандидату, сведочи већина обрађених дела о Првом светском рату. Специфичан пример Мишић налази у роману Томаса Бојда *Through the Wheat* (непосредно искуство рата разорно делује на јунака Хикса, али у наративизацији овог доживљаја постоје и елементи перверзног уживања). Наратор Петровићевог романа *Незнани јунак* описује слично искуство екстатичног махнитања у јуришу које се завршава формом религиозног трансa условљеног деструктивном жељом. Краков у опису ноћног јуриша у роману *Крила* говори о универзалном искуству које представља домен надличног, исконског и сакралног.

Искуство сакралног еротизма, према Мишићу, значајно је ради разумевања концепта *разарања шлузија* као суштинског идејног параметра антиутопијског наратива о рату. Иако разочарење означава „освешћивање жртве“, то не значи и неповратну трансформацију жеље која би отворила могућност нацрта пацифистичке утопије. Пример Мишић налази у роману *Plums* Лоренса Стерлинга када Ричард Плам схвата, видевши болесног председника Вилсона, да је људско деловање у основи егоистично али и да је рат неминовност људске природе, резултат фаталне хумане динамике која се никад не разрешава ван датог дијалектичког контекста. До истог сазнања долази и Алфред Такер, јунак Бинсовог романа *The Laurels are Cut Down* који аутентичну природу хуманитета као фаталне дијалектике сазнаје управо преко рушења

илузија. Илузију утопистичког разрешења фаталне дијалектике хуманитета разара и Дос Пасос у роману *One Man Initiation: 1917*. Најупечатљивији пример ове фаталне динамике Мишић налази у роману *Johny Got His Gun* Д. Трамба где се јасно наглашава да разарање илузија не значи повлачење у пасивност већ настојање да се схватање рата као трагичног искуства усмери ка разобличавању официјелног поретка.

У потпоглављу **Функционалност рата у структурирању идентитета мушкости** је најпре истакнуто да се у колективној уобразиљи патријархалне културе рат фантазира као простор мистичног континуитета, односно остваривања апсолутне егзистенције хегемоне мушкости која стално трага за радикалним облицима доказивања аутентичности. Било да су у рат отишли као добровољци или су мобилисани, код ратника фантазија хегемоне мушкости функционише независно од обавезе. Вилијам Хикс, јунак Бојдовога романа констатује да је већина ушла у рат вођена идејом остваривања личних амбиција а не заједничког циља. Дос Пасосов Хауи схвата на броду за Француску да никада није био срећнији јер у одласку у рат види бекство из учмалог живота, а слично размишљају и Банаћани, словенски студенти, у *Дневнику о Чарнојевићу*. Универзалност осећања указује, по Мишићу, да је еротизам егзистенцијални феномен. Да хегемона мушкост у рату жели искушавање континуитета кроз рушење свих норми, разузданост и задовољавање најскривенијих жеља показује пример Бинсовог јунака Џорџа Такера који у рату види могућност одбацивања свега што спутава његове жеље и разрешење сопствене драме кроз насиље над телом жене у љубавном чину. Радикално насиље, као и најразличитији облици сексуалног иживљавања над другима, нераскидиви су део простора рата и представљају последицу страха од сопствене неутемељености која би могла да се разреши кроз екстремно искушавање континуитета. Бестијално ратно насиље представља кључни доказ еротичке основе рата јер превазилази потребе нужне одбране или било какав рационални чин, па Мишић наводи низ примера који то илуструју.

Управо због свега наведеног кандидат закључује да искуство рата подлеже чињеници некомуникативности која почива на његовом статусу ритуалне тајне. Као пример Мишић наводи исповест редова Силвестера Кејта у Марчовом роману *Companys K* у којој се наглашава да приче о ратним страхотама распламсавају фантазију мушкости у којој рат представља изазов, а у чијој је основи потреба за сталним доказивањем. Чак се и у случају учешћа у рату овај третира као ритуална тајна која се не може пренети изван непосредног учешћа у њему. Џо Бонам, јунак Трамбовог романа себе доживљава као Христа, као новог месију, који доноси људима просветљење и нов епистемолошки поредак. И Кејт и Бонам се постављају као неприкосновени ауторитети који онемогућавају друге да говоре. Зато комуникација рата, закључује кандидат, представља изазов другој мушкости која га доживљава као угрожавање сопствене фикције. Цивилна мушкост фантазира рат као простор тоталне реализације сопственог родног потенцијала, односно превазилажење осећања неутемељености које треба да обезбеди улазак у тајну и позицију ауторитета, онога који је био тамо.

Пошто је у овом поглављу темељно испитао испољавање три регистра

батајевског еротизма на предложеном корпусу америчке и српске међуратне прозе у кандидатје зналачки доказао да ратно насиље баштини своје корене у сексуалности, односно да угрожена фикција хегемоне мушкости, која је у основи трајно оптерећена комплексима „позајмљеног идентитета” и објективне неутемељности у симболичком, неминовно тражи компензацију у радикалном насиљу. У том смислу, добијени резултати представљају значајан аргумент у супротстављању једностраним и у том смислу проблематичним тврдњама које ову прозу одређују у контексту бескомпромисно антиратног става и површног пацифистичког ангажмана. Насупрот томе, кандидат кроз истраживање аргументовано доказује одређеност писаца модернистичко-авангардне парадигме за што верније транспоновање једног комплексног и крајње амбивалентног доживљаја лиминалног простора у циљу естетског превредновања традиционалних образаца у имагинацији рата.

На основу тога се у завршном делу овог поглавља наглашава *differentia specifica* овог прозног дискурса који у својој тежњи ка аутентичном преношењу непосредног искуства ратног простора, представља рат као простор лиминалног поретка, а не епске утопије као манифестације највиших вредности патријархалног етоса. Зато се рат и представља као простор у којем долази до суспендовања темељних забрана профане стварности, а у који појединац улази одређен доминантним друштвеним дискурсима и оптерећен различитим интимним комплексима као биће дисконтинуитета.

У циљу коначног потврђивања изведених закључака који указују на несумњиву оперативност Батајевих теза у имагинацији ратног простора у контексту модернистичко-авангардне ратне прозе (а које указују на специфичан однос еротизма и рата, односно на међусобну условљеност сексуалности и насиља), у поглављу **КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА НЕПОСРЕДНОГ ИСКУСТВА ЕРОТИЗМА И РАТА** Мишић испитује карактеристичне форме концептуализације непосредног искуства еротске жеље и рата. У складу са основним претпоставкама теорије концептуалне метафоре и неуралне теорије језика, кандидат доказује недвосмислену повезаност ових појмова у хуманом искуству.

У потпоглављу **Теорија концептуалне метафоре** кандидат се осврће на уверење концептуалиста да метафора превладава у свакодневном језику и мишљењу и да је стога незамењива у разумевању свакодневних појмова и релација, односно да метафора лежи у основи људског сазнања као основни механизам концептуализације. Неурална теорија метафоре доказује да су језик и мишљење искључиво органски и искуствено условљени подвлачећи истовремено да је метафорички процес мапирања основни елемент структурирања аналитичког мишљења и појмовне вербализације.

У потпоглављу **Концептуализација непосредног искуства еротизма и рата** Мишић истиче, у делу рада под истим насловом, да **Насиље над другим телом, комадање тела и фантазија прождирања** леже у основи концептуализације непосредног искуства еротске жеље и ратног простора. У основи ратног насиља лежи страх од смрти који представља угрожавање фикције мушкости унутар идеологије хегемонског модела. Пошто слабост доводи до питање родни статус појединца, у домену еротске жеље доминира немир који се манифестује као физичка патња и инспирише фантазију разрешења кроз насиље. Дакле, стање еротске жеље подразумева



стање физичке и духовне патње чије се разрешење фантазира у другом телу, односно у насиљу над другим телом. Примере Мишић налази у приповеци Д. Васића „Исповест једног сметењака“ (еротска жеља је описана као свеопшти немир, а потом и разнеженост, скоро уплаканост), и у Дос Пасосовом роману *Three Soldiers* (еротска жеља Џона Ендрјуса приказана је као стање интензивних амбивалентних физиолошких сензација). Примере вербализације амбивалентности еротске жеље Мишић налази у роману *Црвене магле* Д. Васића и *Farwell to Arms* Е. Хемингвеја (исповест Јелене Христићеве о патњи услед разорне телесне жеље и немогућности њеног испуњења; подавање уз сузе Хемингвејеве јунанакиње на испољену мушку бруталност у загрљају).

Страх као елемент који угрожава фикцију мушкости захтева компензацију у физичком насиљу о чему, по Мишићу, сведочи пример из Бинсовог романа *The Laurels are Cut Down* (Џорџ Такер се, плашећи се смрти, нада утеси од Кларис, другарице из детињства, па у загрљају испољава грубост). Осећање гнева, истиче кандидат, које често претходи насиљу, веома често се вербализује као и непосредно искуство еротске жеље. О томе сведоче, по Мишићу, примери из Дос Пасосовог поменутог дела, као и из Столингсовог романа *Plums*. Да се непосредно искуство смртне опасности вербализује на исти начин као еротска жеља, кроз бурну физиолошку реакцију сведоче, по кандидату, примери из романа Џејмса Стивенса, Стевана Јаковљевића и Станислава Кракова.

Мишић истиче да се у испитиваном корпусу српске и америчке прозе о Првом светском рату фантазирање ратног простора као простора разузданог насиља и деструкција изван свих норми најчешће вербализује у домену еротске жеље. Примере налази у Бинсовом роману *The Laurels are cut Down*, као и у Столингсовом роману *Plums*. У ратном простору човек се неминовно суочава са разузданом деструктивном силом и то у њега уноси узбуђење: тако реагују Вилијам Хикс, јунак Бојдовог романа *Through the Wheat*, али и Петар Рајић јунак *Дневника о Чарнојевићу* Црњанског, као и ратници из Голубовићевог романа *Fragmenta tragoedie belli* и Петровићевог романа *Незнани јунак*. Неодољива привлачност ратног простора почива на универзалној опчињености смрћу па је непосредно искуство ратног простора понекад одређено фантазијом озверевања, комадања тела или прождирања. Алексије Јуришић у роману *Црвене магле* у хаосу ратне еуфорије осећа *зверску снагу*, а сличан доживљај рата имају и наратори у *Српској трилогији* и *Fragmenta tragoedie belli* као и у *Незнаном јунаку*. Стање шока и разуздане еуфорије ослобађања бића у јуришу Бојд у свом роману концептуализује кроз фантазију прождирања и комадања другог тела. Оно што је посебно значајно за разумевање и доказивање заједничке генезе рата, оргија и жртвовања, истиче кандидат, јесте чињеница да је метафора о зверима које вребају свој плен интегрални део еротске фантазије фаличког еротизма у домену телесне пожуде. Такве примере Мишић налази у Петровићевом *Незнаном јунаку*, у Јаковљевићевом роману, и у Дос Пасосовом роману *Three Soldiers*. У складу са основним обрцем концептуализације „еротска пожуда је глад“ Растко Петровић у *Дану шестом* описује фаличку фантазију Драгишину. Мишић такође наводи примере који указују да универзална привлачност фантазије прождирања и комадања тела надилази проблем

позиције субјекта (било да се ради о надређености или подређености), те да је амбивалентни доживљај перверзног задовољства пред смрћу и страха од смрти објективни садржај дате релације. Специфичан доживљај позиције субјекта као позиције еротског објекта за другог описан је у *Српској трилогији*, у *Црвеним маглама* као и у Краковљевом роману *Кроз буру*.

Непосредно искуство еротске жеље и рата концептуализује се често и у домену **пијанства, колективне халуцинације и лудила** (што је и наслов овога дела рада). У роману *Кроз буру* Кракова еуфорија ратног јуриша описује се као пијанство рушења које обузима сва бића укидајући разум. Примере концептуализације еротске жеље у области пијанства кандидат налази у романима *Црвене магле*, *The Laurels are Cut Down*, *One Man's Initiation-1917*. Поред пијанства, непосредно искуство ратне разуларености као и еротске жеље концептуализује се као стање трансa (Петровићев *Дан шест*) халуцинације (*Невидбог* Риста Ратковића, *Дневник о Чарнојевићу Црњанског*) и лудила (*Трамбов Johnny got his gun*, *Успут* Смиљанића, *Васићеве Црвене магле*)

Може се закључити да у овом поглављу рада ослањајући се на тезу искуствене условљености апстрактног мишљења према којој језик није независни сегмент људског ума, већ је условљен темељним искуствима људског бића и неминовно почива на основним когнитивним ресурсима човека, Мишић недвосмислено показује да је неодољива привлачност ратног простора у којем се фантазира распуштање дисконтинуираног бића кроз ослобађање од свих конвенционалних норми и ограничења профане стварности, квалитативно идентична инхерентној опчињености разорним континуитетом у основи еротске жеље.

На крају, у **ЗАКЉУЧКУ** дисертације, сумирајући резултате истраживања, кандидат још једном наглашава да тежња ка интеграцији неповлашћеног простора тела, сексуалности, еротске жеље и реалности хегемонског модела мушкости представља језгро авангардног поступка естетског превредновања традиционалних образаца у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату. Како „естетско превредновање света” подразумева промену аксиолошке оптике насупрот традиционалним нормама и обрасцима друштвеног деловања, кандидат сматра да сексуално насиље или други облици иживљавања најскривенијих страсти нису првенствено дати у функцији описивања монструозне аберације личности која је резултат њене специфичне патологије, већ у функцији разоткривања трагичне динамике бића које у рату трага за разрешењем интерних конфликта и у насиљу види могућност разрешења мучног дисконтинуитета. Стога, разоткривање људске природе у рату, у дискурсу америчке и српске међуратне прозе, закључује кандидат, не треба разумети као чисто пацифистичку критику рата, већ као тежњу ка естетском превредновању света, проблематизовању традиционалних књижевних и моралних образаца, као и националних митова.

У складу с тим, кандидат предлаже да се наративни дискурс такозване „прозе протеста” уместо као антиратни, одређује пре као антиутопијски, с обзиром на то да примарна ауторска интенција, како тврди, није утопистичка идеја „света без рата”, већ управо демитологизовање и десаκραлизација ратног простора као простора епске

утопије. Разоткривање свеопште неутемељености доминантних митова националне идеологије и наглашавање фаталне динамике бића које је вечно разапето између забране и престопа, условљава немогућност генерисања утопистичког модела, обликујући, на другој страни, карактеристичан авангардни модел „оптималне пројекције“. Без обзира на оперативност одређених образаца који припадају регистру традиционалних вредности, чиме се доказује специфичан однос према аксиолошком комплексу ратничке културе и њене традиције, ауторски став у америчкој и српској „прози протеста“ доминантно је одређен свешћу о трагичној динамици у основи живота. У контексту предложеног истраживања, значај датог концепта почива на чињеници да се на тај начин неминовно подривају темељи сваке утопијске конструкције и управо омогућава радикално трансформисање времена, простора, колективних митова и међусобних односа, на начин који се у домену традиционалних образаца имагинације ратног простора сматра неприхватљивим.

**Радови који су урађени на основу истраживања у оквиру рада на докторској дисертацији:**

1. „Топологија Жака Лакана као пародијска деконструкција теоријског дискурса“, *Philologia mediana*, број 4, Филозофски факултет, Ниш 2012, стр. 145–160. [M52] [Истраживачки рад рађен на предмету *Преглед савремених књижевних теорија*, под менторством проф. др Снежане Милосављевић Милић]
2. „Писање тела и трагање за телом: когнитивне основе наративне имагинације и књижевне рецепције“, Зборник радова *Језик, књижевност, комуникација*, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Ниш 2012, стр. 35–44. [M14] [Истраживачки рад рађен на предмету *Преглед савремених књижевних теорија*, под менторством проф. др Снежане Милосављевић Милић]
3. „Еротска перцепција као модел маргинализације у српском роману 20. века“, Зборник радова *Језик, књижевност, маргинализација* (Књижевна истраживања), Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Ниш 2014, стр. 469–483. [M14] [Истраживачки рад под менторством проф. др Дубравке Поповић Срдановић; део докторске дисертације]
4. „Феномен еротског тела у *Песми над песмама*“, Радови Филозофског факултета Пале, Универзитет у Источном Сарајеву, Филолошке науке бр. 13, књ. 1, Пале 2011, стр. 673–688. [M51] [Истраживачки рад рађен на предмету *Књижевност и религија*, под менторством проф. др Дубравке Поповић Срдановић]
5. „Жена за ратника: Мотив сакралне проституције у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату“, [Реферат изложен на Симпозијуму „Жене, рат, уметност“, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, Удружење грађана „Литера“, Ниш, 5.9.2014. [Рад је добио позитивне рецензије и прихваћен је за објављивање; Зборник радова у припреми.] [Истраживачки рад под менторством проф. др Дубравке Поповић Срдановић; део докторске дисертације]

6. „Тело и значење: димензије естетског превредновања света у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату” [Реферат саопштен на научном скупу „Језик, књижевност и значење”; истраживачки рад под менторством проф. др Дубравке Поповић Срдановић; део докторске дисертације] (Научни скуп *Језик, књижевност, значење* – Књига сажетака, Ниш, 24–25.4.2015, стр.72)
7. „Расипнички изазов: Реконструкција древног ратничког ритуала у роману *Стазе славе* Хемфрија Каба” [Реферат саопштен на научном скупу „Наука и савремени универзитет 3”; истраживачки рад под менторством проф. др Дубравке Поповић Срдановић] (Научни скуп *Наука и савремени универзитет 3* – Књига сажетака, Ниш, 15–16.11.2013, стр. 278)
8. „Неурална теорија метафоре” [Истраживачки рад рађен на предмету *Преглед савремених лингвистичких истраживања*, под менторством проф. др Бобана Арсенијевића] (необјављен)
9. „Еротско као естетско” [Истраживачки рад рађен на предмету *Есеј у културном контексту*, под менторством проф. др Дубравке Поповић Срдановић] (необјављен)
10. „Естетика и поезика” [Истраживачки рад рађен на предмету *Естетика 20. века*, под менторством проф. др Радомира Виденовића] (необјављен)

## РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И ЗАКЉУЧЦИ

### Кратак приказ

Један од најзначајнијих резултата спроведеног истраживања у докторској дисертацији **ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ** јесте темељан аналитички опис ексцерпираних примера еротичког дискурса у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату. Како је у питању јединствени пример компаративно-конфронтативне анализе овог типа примера у корпусу дате модернистичко-авангардне парадигме, која, између осталог, недвосмислено доказује поетички дисконтинуитет и суштински заокрет ка интеграцији српске међуратне књижевности у шире интернационалне токове, јасно се показује изузетан значај свеобухватних компаративних истраживања у контексту проучавања националне књижевности. Такође, ексцерпирани корпус примера и њихова интерпретација у предложеном теоријско-методолошком кључу представљају одличну основу за даља истраживања у датом контексту.

За оцену научног доприноса овог истраживања од посебног је значаја чињеница да добијени истраживачки резултати озбиљно доводе у питање општеприхваћени став у контексту критичких разматрања, да аутори (најмлађе генерације) америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, најчешће као непосредни сведоци, описују рат из перспективе тоталне алијенације, као нешто непријатељско и апсолутно страно човеку и његовој природи. Насупрот уверењу да најзначајнија дела америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату представљају аутентично антиратно штиво инспирисано страхотама ратног простора и пацифистичким тежњама аутора, резултати овог истраживања показују да ови аутори, ипак, у својим делима представљају другачије искуство ратног простора. Они, наиме, насупрот официјелним култовима националне митологије и доминантној стратегији „дислокације сећања“, изражавају протест против традиционалне естетике ратног наратива и културних образаца глорификације рата и његових исхода.

У том смислу, испитујући одређене сегменте предложеног корпуса америчке и српске међуратне прозе у три регистра батајевског еротизма, кандидат изводи следеће закључке:

- Насупрот традиционалним обрасцима имагинације ратног простора као простора херојске утопије, рат се у делима предложеног корпуса доживљава као форма лиминалног поретка. Ниједан облик наротивизације који инсистира на аутентичном приказивању комплексног искуства ратног простора, одбацујући притом обрасце идеолошког и пропагандног формирања, не може да пренебрегне чињеницу рата као поретка чију динамику значајно одређује фантазија иживљавања потиснутих страсти, изван свих граница обзира и норми мирнодопске стварности.
- Иако „дефетизам“, „разочарење“ и „пораз“, односно „антиратни“, „анти-милитаристички“ или „пацифистички“, представљају општеприхваћене ознаке у конструкцији културног мита о „изгубљеној генерацији“ и њеној „прози протеста“, резултати истраживања указују на то да овај наротивни дискурс никада није напустио карактеристичан простор тзв. *мушког писма*. Без обзира на изразито критички ракурс у којем се наглашавају бесмисленост ратног разарања, страхоте масовног и безличног технолошког масакра, као и пораз традиционалне епске идеологије и херојског мита патријархалне културе, у овим делима се, ипак, недвосмислено реинтерпретира традиционална свест о рату као искључиво мушком простору и типично мушком „ратничком“ искуству.

- Разобличавање традиционалних канонских образаца који глорификују рат и херојску етику ратника, никако не подразумева отклон према фаличком еротизму и хегемоним аспектима ратничке мушкости. Иако се еротизам инкорпорира у функцији разобличавања традиционалних романтичарско-епских образаца у имагинацији ратног простора, тиме се, с друге стране, обликује нови тип јунака, ратника чије је деловање у основи инспирисано ефемерним жељама, страховима, комплексима и потиснутим страстима, а не одбраном епских вредности и општим добром заједнице.
- Уводећи тело и сексуалност у жижу наративног доживљаја, аутори испитиване прозе несумњиво наглашавају отклон према традиционалним обрасцима књижевне транспозиције рата и епске моралности, али не и према фаличким матрицама сексуалног понашања као парадигматској вредности патријархалне културе. У основи њиховог протеста због тога, не треба видети радикално одбацивање или оспоравање, већ првенствено тежњу ка естетском превредновању света и традиционалних образаца који не одговарају сензибилитету савременог човека.
- Пошто представља претњу свакој конструкцији фикционалног идентитета, рат истовремено отвара простор за иживљавање најскривенијих страсти у функцији прекопотребне компензације, односно перверзног рекреирања угрожене фикције. Управо зато се у дисертацији инсистира на значајној функционалности еротизма у домену наративизације непосредног искуства Првог светског рата, јер се увођењем тема сексуалности, еротског идентитета, тела и жеље, недвосмислено наглашавају концепти моћи, витализма и активизма, а што посебно доприноси разумевању специфичног односа према рату.
- На основу уочене динамике превредновања традиционалних образаца у наративној транспозицији непосредног искуства ратног простора, у дисертацији се предлаже да се наративни дискурс америчке „прозе протеста“, односно српске модернистичко-авангардне прозе о Првом светском рату, третира као антиутопијски, пре него као антиратни или пацифистички. Смисао оваквог предлога проналази се у чињеници да примарна ауторска интенција није утопистичка идеја „света без рата“, већ управо демитологизовање и десакрализација ратног простора као простора епске утопије.
- Разоткривање свеопште неутемељености доминантних митова националне идеологије и наглашавање фаталне динамике бића које је вечно разапето између забране и престопа, а који почивају у основи еротизма као специфичног феномена побуне, провокације и разобличавања, условљава немогућност генерисања утопистичког модела. Такав поступак обликује, с друге стране, карактеристичан авангардни модел *оптималне пројекције* који се темељно супротставља свакој идеји затвореног или идеално структурираног утопијског простора. У контексту предложеног истраживања, значај датог концепта почива на чињеници да се на тај начин неминовно подривају темељи сваке утопијске конструкције и управо омогућава радикално трансформисање времена, простора, колективних митова и међусобних односа, на начин који се у домену традиционалних образаца имагинације ратног простора сматра неприхватљивим.

## ОЦЕНА НАЧИНА ПРИКАЗА И ТУМАЧЕЊА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

Експлицитно навести позитивну или негативну оцену

Са полазиштем у тези француског филозофа и теретичара еротизма Жоржа Багаја да рат, оргије и жртвовање имају заједничко порекло које је у вези са постојањем забрана супротстављених слободи убилачких и сексуалних сила у човеку, Маријан Мишић је у докторској дисертацији под насловом **ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ** изузетно успешно остварио постављени циљ продубљеним испитивањем проблема еротизма, његове тематизације и функционалности у контексту модернистичко-авангардне ратне прозе у америчкој и српској међуратној књижевности.

Темељно проучивши одабрани књижевни корпус, богату литературу о проблемима еротизма, рата и сексуалности, као и специфичности књижевно-културног контекста америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату, Мишић је зналачки структурирао одржив интердисциплинарни истраживачки модел који успешно одговара на изазове које поставља задата тема. Отуда адекватно аргументовани закључци у целом тексту Мишићеве докторске дисертације почивају увек на добро конципираном и вешто спроведеном истраживачком поступку. Довођењем еротизма у жижу свог истраживачког интересовања, кандидат је показао да је овај значајан феномен неправедно запостављан у већини досадашњих истраживања америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату. Поетичко-естетски потенцијал еротизма у домену књижевне транспозиције непосредног искуства рата у такозваној „прози протеста“, односно модернистичко-авангардној ратној прози у америчкој и српској међуратној књижевности, Маријан Мишић је доказао низом добро одабраних примера из обимне грађе који недвосмислено указују на то да је у питању темељни аспект естетског превредновања канона као суштинске тежње датог дискурса.

Пошто аналитички осветљава један тако значајан, а притом недовољно разматрани аспект америчке и српске међуратне прозе о Првом светском рату у компаративно-конфронтативном контексту, докторска дисертација Маријана Мишића недвосмислено отвара широк полемички простор и даје значајан импулс за интензивнија компаративна истраживања. Као посебно значајне ваља у том смислу ценити с једне стране свеукупне напоре кандидата да сагледа проблеме еротизма као егзистенцијалног феномена, да расветли комплексне везе еротизма и рата, односно сексуалности, насиља и смрти у области људског искуства, а са друге вредновати његов рад на испитивању проблема еротизма у специфичном контексту модернистичко-авангардне ратне прозе у америчкој и српској међуратној књижевности.

У целом свом раду Маријан Мишић демонстрирао је изузетно висок степен научно-истраживачке компетентности и озбиљност научне одговорности. Он је јасно, прегледно, кохерентно и методолошки доследно изложио комплексне проблеме којима се бавио. Треба посебно истаћи његово суверено познавање предмета и супериорно владање научним дисциплинама које се тим предметом баве, доследно коришћење метода интерпретационе анализе са аспекта лакановске психоанализе, феноменологије и савремених културних теорија у оквиру истраживачке методологије, као и чињеницу да његов рад сведочи свим својим деловима о одличном познавању изузетно обимне, како примарне тако и секундарне литературе. Дисертација је прегледно обликована и написана јасним и прецизним стилем.

Имајући у виду показану спремност и озбиљну научну посвећеност кандидата у осветљавању једног веома комплексног проблема савремене књижевнотеоријске и књижевнокритичке праксе, овај рад несумњиво представља значајно полазиште за даља истраживања.

### **КОНАЧНА ОЦЕНА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ:**

Експлицитно навести прецизне и концизне одговоре на питања:

- Да ли је дисертација написана у складу са образложењем у пријави теме
- Да ли дисертација садржи све битне елементе
- По чему је дисертација оригиналан допринос науци
- Недостаци дисертације и њихов утицај на резултат истраживања

Докторска дисертација Маријана Мишића **ЕРОТИЗАМ У СРПСКОЈ И МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ** у потпуности је написана у складу са образложењем у пријави теме и садржи све битне елементе. Дисертација је оригиналан допринос науци јер представља темељан аналитички опис одабраних примера еротичког дискурса у америчкој и српској међуратној прози о Првом светском рату односно јединствену компаративно-конфронтативну анализу овог типа примера у корпусу дате модернистичко-авангардне парадигме. Резултат ове анализе сведочи о томе да тежња ка интеграцији фаличког еротизма (неповлашћеног простора тела, сексуалности, еротске жеље) и реалности хегемоничког модела мушкости, односно разоткривање људске природе у лиминалном поретку простора рата, представља језгро авангардног поступка естетског превредновања света, као и проблематизовања традиционалних књижевних и моралних образаца и националних митова. Како се као примарна ауторска интенција у датом корпусу сагледава демитологизација и десакрализација ратног простора, његов наративни дискурс се луцидно одређује као антиутопијски. Разоткривање неутемељености доминантних митова националне идеологије и наглашавање разапетости бића између забране и престопа који су у темељу еротизма као специфичног феномена побуне, провокације и разобличавања, онемогућава успостављање утопистичког модела, али обликује карактеристичан авангардни модел *оптималне пројекције* који омогућава радикалну трансформацију времена, простора, колективних митова и међусобних односа, незамисливу за традиционалну имагинацију ратног простора. Поред наведеног резултата, компаративно-конфронтативна анализа међуратне америчке и српске прозе о Првом светском рату снажно заговара поетички дисконтинуитет и суштински заокрет ка интеграцији српске међуратне књижевности у шире међународне токове наглашавајући изузетан значај свеобухватних компаративних истраживања у контексту проучавања националне књижевности.

Главни научни допринос дисертације (до 100 речи) – на српском и енглеском језику

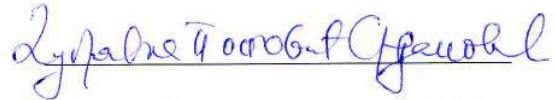
Докторска дисертације **ЕРОТИЗАМ У АМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ МЕЂУРАТНОЈ ПРОЗИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ** представља јединствени пример компаративно-конфронтативне анализе примера еротичког дискурса у корпусу дате модернистичко-авангардне парадигме. Резултати ове анализе најпре показују да се инкорпорирање фаличког еротизма и хегемоничких аспеката ратничке мушкости у лиминални поредак ратног простора налази у сржи авангардног естетског превредновања света што претпоставља проблематизацију традиционалних књижевних и моралних образаца. Потом, ови резултати такође сведоче у прилог поетичком дисконтинуитету и суштинском заокрету ка интеграцији српске међуратне књижевности у шире интернационалне токове, наглашавајући изузетан значај свеобухватних компаративних истраживања у контексту проучавања националне књижевности.



Doctoral Dissertation **EROTICISM IN INTER-WAR AMERICAN AND SERBIAN FICTION ON WORLD WAR I** presents a unique attempt of comparative and confrontation analysis of the erotic discourse examples in literature belonging to the modernist and avant-garde paradigm. The results of this analysis prove that integration of phallic eroticism and hegemonic aspects of martial masculinity in the liminal order of war creates the core of the avant-garde aesthetic reevaluation of the world presupposing problematization of traditional literary and moral perspectives. These results also bear witness of poetics discontinuity and define an essential impulse towards integration of the Serbian inter-war literature into wider international context emphasizing exceptional importance of the comparative research in the national literature studies.

**ПРЕДЛОГ КОМИСИЈЕ:**

**На основу укупне оцене дисертације, комисија са задовољством предлаже да се докторска дисертација прихвати, а кандидату одобри одбрана.**



Др Дубравка Поповић Срдановић, ментор, редовни професор  
Филозофски факултет Универзитета у Нишу



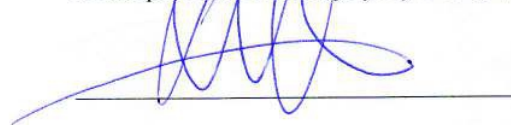
Др Радојка Вукчевић, редовни професор  
Филолошки Факултет Универзитета у Београду



Др Стојан Ђорђић, редовни професор  
Филозофски факултет Универзитета у Нишу



Др Новица Милић, редовни професор  
Факултет за медије и комуникације  
Универзитета Сингидунум у Београду



Др Дејан Милутиновић, доцент  
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Маријан Мишић је рођен 12.7.1981. године у Нишу. Основну и средњу школу (Гимназија „Светозар Марковић“) завршио је у Нишу. Стручни назив **дипломирани филолог за књижевност и српски језик** стекао 10.1.2007. године на Филозофском факултету, на Департману за српски језик и књижевност. Школске 2008/2009. године уписао прву годину докторских студија филологије на Департману за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета у Нишу.

Добитник је *Бранкове награде* Матице српске (прва награда) за школску 2002/2003. годину, за научни рад *Полемике о Гаврилу Стефановићу Венцловићу*. Два пута је награђиван од стране Филозофског факултета: као најбољи студент Студијске групе за српски језик и књижевност (2002/2003) и као најбољи дипломирани студент Департмана за српски језик и књижевност (2006/2007).

Поред бављења научно-истраживачким радом, Маријан Мишић активно учествује у домаћим и међународним образовним пројектима, као и у пројектима који имају за циљ популаризацију науке.

Ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Светозар Марковић“ у Нишу.